

电影的政治诗学

——雅克·朗西埃电影美学评述

李 洋

“二战”后的法国电影理论经历“巴赞时期”、“麦茨时期”和“德勒兹时期”，这三个时期在理论与批评的关系、电影之爱和影片分析等问题上产生不同的后果。本文结合当前电影理论面临的某些问题，对雅克·朗西埃及其电影美学进行概要评介，主要通过他的《电影寓言》和《电影的距离》，分析他通过回归“作者论”实现的“历史诗学”，通过影片的“具象分析”而阐述的电影语言内在特征，及其在“再现体制”与“表现体制”之间形成的悖论，在影像时代的美学背景下，用电影把影像的感性分析与政治观念结合起来，以阐发其“美学的政治”之思想。

一、电影理论的困局

为了清晰勾勒雅克·朗西埃(Jacques Rancière)这位哲学家的“电影肖像”，我们先把法国电影理论史上几个重要日期拿出来，围绕电影理论遇到的某些问题，建立一个具体的讨论框架；再结合十年来雅克·朗西埃在电影方面的研究，评述其电影美学的观点和价值。本文建立在这样一个对电影理论的认识之上：德勒兹之后，电影理论似乎陷入困境，停滞不前。德勒兹抛弃了“作者论”和电影符号学的理论预设，在崭新的哲学语境中诠释电影史和电影美学的重大问题，开拓了电影理论的研究角度，也留下了诸多问题。对德勒兹的消化和读解几乎成为近二十年法国电影理论的主题。作为电影内部研究的系统科学，电影理论似乎陷入一种茫然，时而表现出缅怀黄金时代的“理论的乡愁”。我不想把这个“电影理论的困局”简单归因于德勒兹。实际上，这个局面也是西方思想界在“大理论”生产方面逐渐消沉的“回音”，并且与电影在近三十年来的“美学处境”息息相关。本文尝试把“二战”后法国电影理论的发展划分为三个时期，用不同的“电影理论事件”来描述这三个时期，进而剥离出缠绕电影理论的问题。

在法国，直接用“电影理论”命名的电影理论始于安德烈·巴赞^①，这似乎没有疑义。所以，

我们先回到1951年《电影手册》(*Les Cahiers du Cinéma*)杂志的创刊,这标志着电影理论进入到“巴赞时期”,直到1958年巴赞逝世结束。对于巴赞的诸多讨论已非常丰富,此不赘述。本文只想强调“巴赞时期”法国电影理论的几个显著特色。第一个特色是理论与批评的“共存”关系。在这个时期,电影理论家也都是影评人,巴赞的文章是典型的“理论化批评”,他不但试图回答电影本体问题,而且结合具体的电影现象和作品做出评论。无论巴赞对意大利“新现实主义”的总结,还是“手册派”批评家对“作者论”的阐发,这些理论都与批评不可分割。第二个特色是,由于理论与批评共在,所以理论能够直接影响创作。《电影手册》的影评人后来成为“新浪潮运动”的导演,他们有意识或无意识、充分或不充分地把“批评中的理论”应用于创作。特吕弗1959年的《四百击》更是用作品完成了对巴赞理论的诠释。第三个特色是强烈的“迷影色彩”(cinéphilie)^②。在这个时期,影评人对电影理论的兴趣缘于对电影本身的迷恋,理论表述中蕴含着掩饰不住的“电影之爱”,“作者论”就是电影理论与这种“电影之爱”的结晶。巴赞从不否认“作者论”的主观性,并为其辩护^③。“迷影”的电影理论势必体现出对某个导演、某类电影的独特兴趣,从而展开深入阐释。

“巴赞时期”的这些“色彩”在随后到来的“电影理论事件”中发生了变化。1964年,克里斯蒂安·麦茨在《传播》(*Communications*)杂志第4期发表文章《电影,言语还是语言?》(*Le Cinéma, langue ou langage?*),1975年麦茨出版标志性著作《想象的能指》(*Le Signifiant imaginaire*),电影理论由此进入了“麦茨时期”,即所谓的“符号学十年”。在这个时期,麦茨不仅创立了电影符号学,更通过不懈努力让“电影学”^④成为大学建制中的独立学科。只有电影的合法性建立起来,电影理论的建立才有了充分的合理性。电影符号学实际上是“巴赞时期”某些理论问题的延伸。最早研究电影符号学的学者都是巴赞的“编外门徒”,他们受巴赞“电影是什么”这个悬而未决的本体论问题的引导,开始研究电影语言的属性和规律、影像与声音、“意义”的生产、能指与所指等问题,这些课题是“巴赞式本体论”与“结构主义思潮”合力的结果。麦茨的符号学就是用外部理论去丰富电影理论的一种方法,这在他后期的理论转型中体现得更加明确。

与“巴赞时期”相比,“麦茨时期”的一个重要结果是理论与批评的分离。符号学理论进行“封闭施工”,大量移植和借用语言学、符号学、精神分析的概念,电影理论与电影批评开始各自为政。应该说,理论与批评在两个不同的话语平台上工作,是艺术发展的大势所趋。理论为了维护自身的完整性、稳定性和科学性,必须滞后和保守,放弃对个别影片和最新电影现象的关注,而影评则必须更加直接、敏感、迅速和活跃,对最新的电影创作和电影现象充满洞察力和好奇心。但在这个时期,理论与批评并没有完全断裂,因为“麦茨时期”的第二个结果是“影片分析”的建立,电影理论开始提供分析电影作品的范式,“分析之美”成为沟通电影理论与电影批评的桥梁。1967年,麦茨用“大语意群”理论在两篇文章中详细分析了雅克·罗齐耶(Jacques Rozier)的《再见菲律宾》(*Adieu Philippine*, 1962)^⑤,奠定了“影片分析”在理论实践中的重要地位。这种“影片分析”与以往的影评不同,是“出现于1965—1970年左右,环绕着大学院校及校外研究环境所产生的一套更深入、更系统化,而且与现代电影理论发源密不可分的分析类型”^⑥,把具体影片看作独立整体,运用某种方法对作品的语言、主题和风格进行细读与分析,从而揭示普遍存在的理论问题。在影片分析的影响下,《电影手册》杂志在20世纪70年代进入到短暂的“泛理论化时期”,发表了《约翰·福特与〈少年林肯〉》这种以分析为主、介于理论与批评之间的文章。1979年,雷蒙·贝鲁尔(Raymond Bellour)出版了《影片分析》(*L'Analyse du film*),成为以影片细读为基础的影片分析范式的导论式著作。影片分析的理论化,必然倾向于选择经典影片作为分析对象,以保持其科学性和有效性,这是电影理论失去对新电影的敏感

的原因。

1983年,德勒兹的《运动—影像》(*Cinéma I: L'Image-Mouvement*)出版,当时并未引起法国电影学界的重视,有些学者甚至认为该书关于“运动—影像”的观点略显平庸,但1985年出版的《时间—影像》(*Cinéma II: L'Image-Temps*)却成为不折不扣的“电影理论事件”。德勒兹将其理论全面应用到现代电影、实验电影、纪录片和第三世界电影中,这种带有本体论和知觉科学色彩的影像分类学,取消了电影符号学方法的专有适用性,导致电影符号学在20世纪80年代走向式微,电影理论进入了“德勒兹时期”。从“麦茨时期”到“德勒兹时期”,电影美学处境的重要变化是现代电影的兴起,这些带有情节淡化、自由性强的作品对理论提出了挑战。如果说电影符号学的有效性更能体现在“情节性电影”中,那么德勒兹的贡献就是通过所谓的“电影之解域化”(déterritorialization du cinéma),用以“影像”(image)为核心的理论话语取代电影符号学固守的“电影”(cinéma)观念,弥补了电影理论在阐释现代电影上的不足^⑦。

德勒兹的理论产生了几个重要的后果。第一个后果是源于理论的“分析之美”消失了。与巴赞和麦茨相比,德勒兹式理论语言与他的哲学思想有着根深蒂固的关联^⑧,这些概念带有更多的不透明性(opacité)、不可通约性(incommensurabilité)和不可界定性(indiscernabilité)。“哲学即是概念创造”,这种思想在两卷本《电影》中有突出体现:大量生物行为学、物理学、地质学、矿物学甚至数学的概念在电影分析中纵横交错,形成一个异常复杂、不断叠加、彼此共生的概念谱系。所以,如按传统知识学的义理去解读和使用德勒兹的概念,将冒着巨大的分析风险。我们很难通过指认德勒兹概念的精确意涵来描述其电影理论的有效性。这种“分析的风险”让影片分析——作为电影理论自我证明和自我实现的重要环节,在这场理论更迭与话语平台的转换中悬置了。两卷本《电影》不提供影片分析的范式,我们很难用德勒兹的理论去完整地分析一部电影,并获得比其他分析范式更有价值的结论。“影片分析的悬置”导致电影理论与电影批评的彻底断裂,影评人不再能从大学的影片分析那里获得给养,而专业平面媒体的衰落让影评陷入重重危机。1988年,米歇尔·马利(Michel Marie)不无感慨地说:“电影分析和电影批评既有许多共同点,又是迥然有别的两种工作。尽管在一段时间里,电影分析和电影批评各行其是、并不融洽,但产生自20世纪20年代电影俱乐部运动的专业电影批评正趋于消失,而影片分析则越来越趋于大学电影课堂里的教学活动,失去了对最新电影创作的兴趣。”^⑨

“德勒兹时期”的第二个后果是“电影之爱”在理论中的全面退场。尽管电影理论在“麦茨时期”与电影批评相分离,但麦茨并不否认“迷影”的理论价值,主张采取一种迂回策略来满足这种“爱”。“为了成为一个电影理论家,最理想的是人们不再爱它,然而人们还是爱它,太爱它了,就只能通过从另一个重点重新接纳它,并且通过把它作为批评的目标而使人们把自己同它分开。”^⑩德勒兹的理论则让学者们对概念的迷恋超越了对影像自身的乐趣,让“思辨之爱”取代了“电影之爱”。

“分析之美”的消失和“电影之爱”的退场,必然导致“德勒兹时期”的第三个后果:电影理论在瞬息万变的“美学处境”中变得愈发被动。与“巴赞时期”和“麦茨时期”相比,电影的美学处境在近三十年来再次发生巨大变化。电影不再是“运动影像”体系的“国王”,电影院也不再是“运动影像的教堂”,电影被卷入一个“影像的(伪)民主化”时期。自20世纪80年代有线电视和录像带业兴起之后,视听复制和传播技术突飞猛进,电影从公共空间被带入到家庭空间。随后的数码技术进一步加剧了运动影像的传播,DVD和互联网引发影视传播的革命,银幕从过去的电影院到电视,再向各种移动终端播放器增生和变异,影像广泛渗透进日常生活,甚至“影像之外,别无他物”^⑪。在这个背景下,电影理论忽视了如下这个重大事实:电影的定义正不

断被影像时代的美学处境所修正,传统理论所定义的“电影”之边界已经消失,“影片”成为影像时代的“古典样式”,在日益复杂的影像生态面前,电影渐渐流失其作为“cinéma”的内在规定性。德勒兹虽然用“影像”切入电影理论,为运动影像的变化提供了更多阐释可能,但在哲学与电影理论之间,缺乏协调电影之“易变性”(mutabilité)和“多义性”(polysémie)的美学环节,导致电影理论在哲学语境中渐渐僵化而失去了弹性。

这就是朗西埃的电影美学出现时所面对的问题。2001年,朗西埃出版了《电影寓言》(*La Fable cinématographique*)。2004年1月,该书获得意大利“Maurizio Grande”批评奖,朗西埃发表了演讲《电影的距离》(*Les Écarts du cinéma*)^⑩,这成为2011年他的第二部电影著作的核心内容。这或许会成为新的电影理论事件,让电影理论走出“困局”和“乡愁”,进入一个新的时期。鉴于国内学界对朗西埃的评介并不充分,本文先简要介绍一下他的思想经历。

二、朗西埃其人其作

雅克·朗西埃1940年生于阿尔及尔,巴黎第八大学荣誉哲学教授,法国当代最有影响力的哲学家之一。他与阿兰·巴迪欧(Alain Badiou)、艾蒂安·巴里巴尔(Étienne Balibar)等思想家一样,曾师从阿尔都塞。60年代初,朗西埃加入了阿尔都塞在巴黎高师的研修班,并参与撰写《阅读〈资本论〉》(*Lire le Capital*)。“五月风暴”之后,他开始反思阿尔都塞的意识形态理论,出版了《阿尔都塞讲稿》(*La Leçon d'Althusser*, 1974)。1975年到1981年,朗西埃与乔安·伯莱尔(Joan Borel)、阿莱特·法齐(Arlette Farge)、热内维芙·弗莱丝(Geneviève Fraisse)等人创建了哲学杂志《逻辑反叛》(*Révoltes logiques*),主要反思传统社会的再现问题,同时准备他的博士论文《无产者之夜》(*La Nuit des prolétaires: Archives du rêve ouvrier*, 1981)。在对早期工人运动和19世纪乌托邦思想的研究中,他把18世纪末工人知识分子路易·加布里埃尔·古尼(Louis Gabriel Gauny)的文献整理结集出版,并分析了工人知识分子的话语形式。

20世纪80年代末到90年代初,朗西埃像许多新左翼思想家一样转向政治哲学。他对19世纪教育家尤瑟夫·雅克托(Joseph Jacotot)的生平和思想进行研究,写了《无知的教师》(*Le Maître ignorant*, 1987),提出“智识平等”(l'égalité des intelligences)^⑪和“智识解放”(émancipation intellectuelle)等观念。1990年出版的《政治的边界》(*Aux bords du politique*)是朗西埃政治哲学的“宣言式”作品。他从“政治终结论”出发,重新界定“政治”的意涵和主题,认为传统“政治”定义已随民主和革命的形势变化而完成了使命,必须返回“政治”概念的源头重新界定“政治的边界”。他提出“政治”有“阴性的政治”和“阳性的政治”^⑫两种含义,这是现代政治思想中存在固有悖论的原因,也是政治观念冲突的核心问题。1995年,他在《异议:政治与哲学》(*La Mécontente: Politique et Philosophie*)中提出,政治真正的起点不是“共识”(consensus),而是“异议”(mécontente),直接批评新自由主义基于“共识”的民主政治观念。朗西埃认为:“异议”并非“意见或利益之间的冲突”,而是“感性与其自身距离的呈现”^⑬。2005年,他的《民主之恨》(*La Haine de la démocratie*)更直接参与对当下政治问题的讨论,在美国和欧洲产生了强烈反响。

1997年到2011年是朗西埃转向美学的时期,他连续出版了十余部美学和艺术理论著作,阐发了“美学的政治”(politique de l'esthétique)、“艺术的美学体制”(régime esthétique des arts)、“无声的发言”(parole muette)、“不可再现的主体性”(subjectivité de l'irreprésentable)等观点,运用平等、解放、分配等政治理念建构一种新的美学,并把这种“美学的政治”或“政治美学”应用于对文学、电影和当代艺术的分析中。这些美学著作多数是从他在欧洲研究院(European

Graduate School)的美学课程讲稿以及他近年来独立发表的文章发展而成(详见下表),所以朗西埃的美学著作不像传统哲学家那样有清晰的体例和系统,但是,这些貌似主题多样、文本关系松散的文章,包含着贯穿始终的美学思想,这些思想主要体现在《感性的分配》、《美学无意识》、《美学及其不满》等几部书中。用简单的话概括这种美学,就是依据政治与美学在“感性的分配”上具有的同质性,运用“平等”、“异议”、“体制”等政治理念,把各种艺术根据“发言”的有效性、“可见性”的配置等标准解读为不同的美学体制,以阐释现代艺术(包括文学)中的各种议题。这自然也是朗西埃电影美学的基础内容。

初版年代	著作名	中译名	文章篇数	涉及领域
1997	<i>Arrêt sur l'histoire</i>	停在历史前	1	电影
1998	<i>La Parole muette</i>	无声的发言	12	文学
1998	<i>La Chair des mots</i>	词语的肉体	8	文学
2000	<i>Le Partage du sensible</i>	感性的分配	5	美学与艺术
2001	<i>L'inconscient esthétique</i>	美学无意识	7	美学、文学
2001	<i>La Fable cinématographique</i>	电影寓言	12	电影
2003	<i>Le Destin des images</i>	影像的命运	5	摄影、电影、当代艺术、设计
2004	<i>Malaise dans l'esthétique</i>	美学及其不满	6	美学、电影
2008	<i>Le Spectateur émancipé</i>	被解放的观众	5	戏剧、电影、摄影
2011	<i>Les Écarts du cinéma</i>	电影的距离	6	电影
2011	<i>Aisthesis: Scènes du régime esthétique de l'art</i>	论感性:艺术之美学体制的场景	15	文学、戏剧、摄影、绘画、当代艺术、电影
2011	<i>Béla Tarr, le temps d'après</i>	贝拉·塔尔	3	电影

我在下面的部分主要结合前文所述的电影理论中存在的“迷影的退场”、“分析的悬置”和“理论的僵化”这三个“德勒兹时期”的电影理论问题,介绍朗西埃是如何在文本操作和理论策略上进行“突围”,及其给电影理论带来新的可能性的。

三、作者论与电影的历史诗学

朗西埃专论电影的著作有三部:《电影寓言》、《电影的距离》和《贝拉·塔尔》,三部书都是由独立成篇的文章组成,其中《电影寓言》十三篇,《电影的距离》八篇,《贝拉·塔尔》本身就是一篇长文。此外,在《美学及其不满》、《被解放的观众》和《影像的命运》三部著作中都有文章论及电影。总体来看,朗西埃多数以“巴赞时期”影评人所钟情的导演立题,从标题上就能看出这一点:《爱森斯坦的疯狂》、《两个时代之间的弗里茨·朗》、《戈达尔,电影与历史》等,而且他选择的也几乎都是那一时期影评人关注过的电影类型:20世纪20年代的表现主义,50年代的西部片、歌舞片和黑色电影,意大利新现实主义和法国新浪潮等。这种明显带有“作者论”色彩的文本策略仿佛回到了“巴赞时期”,同时也显现出“迷影色彩”。朗西埃是一个“迷影哲学家”。从60年代起,他观看了大量影片,并自学电影理论,成为《电影手册》和《正片》等杂志的忠实读者。因此,至少在问题意识和议题选择上,朗西埃恢复了“作者论”的重要性,且在理论中不回

避“电影之爱”的呈现,这些是与德勒兹不同的地方。

但是朗西埃的理论与“作者论”有所区别。不同于特吕弗、戈达尔等人对“导演风格学”的总结,朗西埃用“诗学”来概括他所论及的导演,如《缺席的镜头:尼古拉斯·雷的诗学》、《为艺术而艺术:胡奈利的诗学》等。这种“诗学”体现出强烈的电影史意识。《电影寓言》中的文章没有按照发表顺序排列,而是通过小标题按电影史线索重新编排,朗西埃有意识地与电影史问题发生某种并置和对话,而这些导演成为他对电影史局部问题的选择与评注,是他阐述美学思想的历史样本。在《两个时代之间的弗里茨·朗》中,他分析了弗里茨·朗在德国和美国两个时期的心态变化如何体现在题材相似的两部作品中。在《爱森斯坦的疯狂》中,他通过爱森斯坦的剪辑理论,评述了为什么《总路线》会在苏联和法国这两个意识形态对立的国家,都受到严厉的批评。在《有事待做:安东尼·曼的诗学》中,他通过分析表演与场面调度之间的逻辑悖反,总结了美国西部片演进的模式。所以,朗西埃对“作者导演”的个案分析,最终都落实于对某个电影史内部问题的评述。

朗西埃在“作者论”中灌注的历史意识,还体现在宏大艺术视野下观照电影作为现代艺术的历史发生。《无声的伪君子》一文分析了茂瑙的默片《伪君子》(*Herr Tartüff*, 1925),该片改编自莫里哀的同名戏剧。朗西埃把茂瑙对电影语言的处理放置在文学、戏剧与电影的交界处进行分析,他不关心影片对戏剧改编的成败,而是关心茂瑙如何运用电影语言完成戏剧的转换。他从茂瑙的场面调度细节出发,提出电影在再现戏剧的同时,必须为实现自身的视觉意图对再现语言进行修正。如欧尔米的裙子不仅反映某种历史真实,更为了表现她发现丈夫不再爱她时走下楼梯的沉重脚步。朗西埃把这种从戏剧到电影的转换称为“虚构转移”(déplacement fictionnel),这显现了电影与戏剧的差别,以及两种艺术的历史关系。

“伪君子”达尔丢夫是西方古典戏剧著名人物,其名字成为“虚伪”的同义词。“虚伪”(hypocrite)一词源于戏剧用语“persona”,指“躲在面具背后说话的人”。朗西埃认为,在莫里哀的戏剧中,达尔丢夫之“虚伪”主要通过戏剧文本的台词表现出来。作为文学语言的台词有着双重性,既成功掩饰了他的虚伪以欺骗剧中人,又揭露了他的虚伪以昭告观众。电影无法运用大量文学语言,茂瑙改编《伪君子》时处于默片时期,无声的台词难以实现台词的双重效果,茂瑙只能运用影像的特性,在电影中提供可以取代戏剧台词之双重效果的对等物。也就是说,在影像中同时把达尔丢夫展现为“普通人”和“伪君子”。这是茂瑙面临的挑战。一方面,电影影像只能呈现影像所呈现的东西;另一方面,由于主题是“虚伪”,影像必须克服复制性和直呈性而背叛自身,完成戏剧文本的双重意指过程。朗西埃称之为“慕理镇效果”(l'effect Moonfleet)^⑥,即“影像揭穿了自己的谎言”^⑦。在这种对“再现”的揭穿中,影像不得不走向“表现”。在莫里哀的戏剧中,达尔丢夫在前两幕没有出场,关于这个人物都是通过奥尔恭的对话来呈现的。但在电影中,茂瑙用“影子”这个具象形式取代戏剧对话的间接再现,在奥尔恭和欧尔米之间清晰的阴影,把两个人分开。因此,电影的“具象性”(figuratif)成为戏剧台词之“双重性”的对等物。

朗西埃进一步指出,电影影像具有“再现”和“表现”两种机制,两者并非各自为政,而是共存于影像中。在以纪录(卢米埃尔)和情节(格里菲斯)为核心的电影中,“表现”被影像的“再现”体制压制而变得“不可见”,这种“不可见”并非“不存在”,而是被感性的配置所遮蔽,这就是朗西埃所说的两种“艺术的美学体制”(régime esthétique de l'art):再现体制(régime de représentation)和表现体制(régime d'expression)。“艺术的美学体制”的提法最早出现在朗西埃的《感性的分配》中,其思想主要源于他对文学和历史的分析。早在1998年的《无声的发言》中,他就提出“再现体系”与“诗学体系”^⑧之说。与其他艺术相比,电影具有前所未有的能力,既关

联现实之再现能力,又同时表现了“美学时代”之艺术的重要内在冲突,即在“再现”和“表现”中的共存、冲突与相互背叛。

朗西埃通过《伪君子》这个介于戏剧与电影之间、连续性叙事与表现主义之间的作品,通过电影语言的矛盾回答了德国表现主义的问题。茂瑙只能用清算表现主义的代价,完成电影对戏剧的转换。因此,《伪君子》表达出电影艺术的某种“阴沉”,只有字幕卡上平淡无奇的句子才呈现出茂瑙对失去莫里哀那些精彩句子的愁怀,这是对德国表现主义衰落的某种哀悼^⑩。所以,“作者论”是朗西埃介入电影理论和电影史的途径、中介和策略。朗西埃所谓的“电影诗学”,指能够呈现电影影像之悖论、电影美学之历史命运的导演风格问题,它穿越“作者论”抵达了电影作为艺术的历史性。朗西埃放弃了德勒兹的“影像分类学”而选择“作者论”,这不是对场面调度理论和精英趣味的理论总结,而是基于“作者论”去探寻个人风格所能触及的电影史和电影美学问题。朗西埃把那些对于电影美学、电影理论和电影史具有代表性的作品和争论称为“scène”,这个词在法文中同时有“舞台”和“场景”的含义,也就是说,朗西埃把“作者论”的导演风格问题,作为电影史的“问题事件”、“美学切片”或“历史矩阵”进行研究。通过“艺术的美学体制”的历史转换,强调“个案—场景”在电影史中的价值。因此,朗西埃的“作者论”不以理论家的个人喜好为轴心(区别于“巴赞时期”的“作者论”),而是以贯穿电影美的历史意识为中心。他在最新著作《论感性:艺术美学体制的场景》中充分体现了这种美的历史方法论,即从1764年到1936年间,选择十四个代表性作品或争论作为“场景”,探讨“美学时代”的艺术问题。

四、具象分析与电影的美学寓言

朗西埃认为“美学”(esthétique)与“诗学”(poétique)是有区别的。1750年出现的“美学”(鲍姆嘉登)概念,不是用崭新的理论术语取代传统中在“诗学”(亚里士多德)框架下探讨的艺术问题,而是艺术的“思想体制”(régime de pensée)的转型。“诗学”与“美学”的区别不是研究对象和研究方法的变化,而是艺术理念之革命的必然结果^⑪。“美学并非一个描述艺术领域的新名词,而是对这个领域的特有配置(configuration),它不是在新类目下对过于一般来说由‘诗学’一词所揭示的对象进行的整理,而是标志着一种艺术的思想体制的转型。这个新体制成为建构一种新的特有的思想观念的场域”^⑫。现代美学思想(比如弗洛伊德的精神分析理论)之所以能成功运用于艺术作品的分析,正是“建立在‘诗学’的艺术体制让位于‘美学’的艺术体制这个革命的基础上才变得可能”^⑬。因而,“作者论”是一个“诗学”问题,而“作者的诗学”体现出的关于现代艺术的普遍问题,才是电影所处时代的美学问题,朗西埃这个思想过程是通过“影片分析”完成的。

朗西埃在电影的历史诗学中恢复了“影片分析”的地位,这是他与德勒兹的第二个差别。他的分析模式与“麦茨时期”的符号学分析不同,强调电影语言的具象性。影片的具象分析(analyse figurale de films)是继符号学之后法国理论界最重要的分析转型。20世纪80年代以来,雅克·奥蒙(Jacques Aumont)、多米尼克·夏杜(Dominique Château)等理论家都致力于在电影符号学之外寻找“具象分析”的可能性。1999年,妮科尔·布雷内(Nicole Brenez)在《从一般具象到个别身体》(De la figure en général et du corps en particulier)中提出了电影“具象分析”的基本范式。“具象分析”不是把“具体形象”(figure)作为内容进行分析(以此区别于文学中的“figure”分析),而是从巴赞提出的“电影不纯性”出发,从影片在具象表达上的特征中获得理论工具。这

种分析不再给作为整体的“电影”(cinéma)寻找普遍适用的分析通则,而是把“影片”(film)看作感性配置的完整载体。在朗西埃看来,电影取代了传统造型艺术的再现功能,也不可避免地承担艺术对“具象”的全部诘难。朗西埃用“影像的日神语言”(langue apollinienne des images)与“感觉的酒神语言”(langue dionysiaque)来比喻电影语言的摹仿性(再现),以及“摹仿效果之元素的非摹仿化”^②(表现)。他在“影片分析”中把“具象”看作超越内容与形式、再现与表现、纪录与叙事、本体与喻体等二元对立的“感性团块”(bloc sensible),以阐述“艺术的美学体制”的思想。

朗西埃认为,电影像人的眼睛仿佛没有看过世界那样去纪录事物,被纪录的事物必须先依循电影描述与叙述的特性转变为存在,才成为理性观照的对象或事件^③。因此电影展现了一个可以不断超越叙述、知觉和意识形态之终点的世界,朗西埃称之为“电影现代性”。此前只有巴赞和德勒兹触及了这个问题。朗西埃认为,电影的出现挑战了西方诗学最古老的传统,这个传统就是《诗学》中提出的以“muthos”^④为优先原则而建立起来的“亚里士多德式等级制”,“运动影像的艺术颠覆了古老的亚里士多德式的以muthos(即情节)为中心的等级制度,以及降低了opsis(即景观)的感性效果”^⑤。朗西埃认为这个“情节—摹仿”体制的首要维度就是“寓言”,“寓言”(fable)的拉丁语“fabula”就是对希腊语“muthos”的翻译。寓言是“对必要和真实行动的安排,通过审慎的情节建构,让主要人物从幸运走向不幸或者相反”^⑥。朗西埃重申让-爱浦斯坦(Jean Epstein)在《你好电影》(*Bonjour cinéma*)中强调的“电影现代性”,即“电影自动完成了对外观的书写,从而推翻了亚里士多德的情节中心论”^⑦。然而,让-爱浦斯坦热衷于揭示现代性的挑战,俯视这个矛盾并徘徊其间,但没有解决问题。让-爱浦斯坦把电影视为现代主义梦想的一个整体美学化,或者艺术之纯粹表现性的满足。而朗西埃则回溯到福楼拜,在福楼拜运用描述性细节填满小说叙述的技巧中,发现了一种运动的“感动”(pathos),一种把文学与绘画的关系凸显出来的文学实践,这种实践呈现了一种艺术语言向另一种艺术语言的突破,用感性影像填充文学叙事。电影是继福楼拜在小说中运用绘画手段完成叙述之后的新的感性影像。让-爱浦斯坦忽略的电影美学功能,是那种把再现与对世界的无序细节充满顾虑的现代艺术连接起来的可能性。朗西埃则以弗里茨·朗、尼古拉·雷的电影为例,指出寓言的矛盾来自于影像在情节中的停止、空白、游荡和重复,让影像的纯粹性获得释放。尽管电影是美学时代的必然结果,但电影的出现也揭示了美学时代的局限,它同时呈现出再现艺术的强力及其困境。朗西埃把电影的这个特征称为“矛盾寓言”(fable contrarié)^⑧。电影寓言的矛盾阻碍电影成为纯粹展示叙述事件的艺术。在《戈达尔,电影与历史》中,朗西埃通过戈达尔《电影史》第一卷对希区柯克电影影像的两次剪辑所呈现的意义,说明了“情节—寓言”向“表现—外观”的转化,即便希区柯克这种完全把电影视为“情节—寓言”的导演,其影像也存在着被戈达尔的蒙太奇剥夺寓言性的可能。这近乎于罗兰·巴特在对爱森斯坦的电影影像进行符号学分析时发现的“第三意义”。

通过对约翰·福特、弗里茨·朗等导演的分析,朗西埃把“矛盾寓言”的意义延伸到电影之外。朗西埃把弗里茨·朗的两部作品《M就是凶手》和《夜阑人未静》放在“矛盾寓言”的结构中分析,两部影片讲述的都是连环杀手被绳之以法的故事。朗西埃对比了两场凶手被抓获的戏,在两个时期、两部影片、情节相似的“场景”中,弗里茨·朗在叙事影像之外表达了他个人对两个电影时代、两种社会模式的理解。《M就是凶手》是纳粹德国时期社会情绪的缩影,而《夜阑人未静》“不只展现了德国移民对美国式民主的幻灭,还把民主的电视认同(identification télévisuelle de la démocratie)搬上了舞台”^⑨。在弗里茨·朗的电影中,剧本和场面调度之间存在

某种“再现”与“表现”的“谈判”，朗西埃从中看到艺术与社会、政治与现实之间关系的“登场”。弗里茨·朗把影像变成对社会摹仿的造反，他在遵守美国电影之摹仿法则基础上，同时表达出对这个摹仿体制的反叛。从20世纪30年代到50年代、从欧洲到美国，弗里茨·朗在新的视听影像体制的建立过程中，表达了作为社会再现的民主问题，如何在连环杀手故事中呈现出来。表面上看，两部影片是“影像展现完整的社会摹仿”的寓言，但只有表现语言才能背叛对社会角色和命运起决定性作用的叙述。这种在摹仿语言中对影像摹仿现实的背叛，就是朗西埃提出的电影“矛盾寓言”的核心问题。

电影的矛盾性不在于在客观与主观、再现与表现之间进行选择，而在于客观与主观、再现与表现在电影语言中本身就是共存的，只不过一个被另一个遮蔽或管治，这种内在性矛盾也形成了把电影作为历史档案的矛盾，让影片的寓言（电影故事）和电影的寓言（电影史）融为一体。

朗西埃在电影的“矛盾寓言”中延伸了如下美学思考，即电影通过具象的感性元素的安排和布置体现出某种平等性，这种平等性表现为：再现功能与表现功能是否平等（希区柯克），场面调度与社会现实是否平等（弗里茨·朗），影像与人是否平等（戈达尔）。这种“平等美学”是朗西埃的“政治美学”的重要表达：在“再现”与“表现”的共存和电影寓言的矛盾中，平等是电影美学的核心内容。影片作为一个共同体，如何在具象中表达平等，决定着感性的分配方式：什么可见、什么不可见，什么可说、什么不可说，什么可听、什么不可听，什么可以呈现，而什么必须缺席，这是“作者美学”的核心内容，也是政治主体参与社会实践的主要方式。蒙太奇因而成为影像政治的表达，它决定着可见与不可见，决定着影像之间的关联性质，决定着影像的可见度及其延绵，决定着影像在人的感官系统中投射的面积和深度。因而，朗西埃的电影理论是一种“政治美学”，但这种“美学之政治”与我们过去讨论的“政治”定义不同，他用感性的分配重新定义政治，也用智识的平等重新定义美学。

五、影像性与电影的政治

朗西埃对电影的思考与艺术体制的理论密不可分，他用“可见性”（visibilité）评估不同艺术体制，而“美学时代”的可见性主要体现在影像中。朗西埃说，“电影的道德因其寓言之矛盾而属于影像”^③，他在“具象分析”中返回“影像性”（imagiété）的特点与德勒兹回归影像本身进行概念创造的策略相似。

电影是从技术创新中发展起来的。潘诺夫斯基（Erwin Panofsky）发表于1934年的那篇关于运动影像风格的著名文章，强调运动影像的技术、媒介与风格的关系。德勒兹对运动影像之自动性展开思考，朗西埃把这种思考延伸开，电影源自一种自动装置，它可以独立取代艺术家的双手进行操作和创作，也就间接地、被动地取代了物质现实的视觉呈现本身。确切地说，这是电影作为影像技术的发展结果，让电影自身呈现为被动。电影艺术家把这种电影被动性编织进某种运作程序，尽管需要降低蒙太奇的外在痕迹，但也必然对摄影机的运动和曝光做出审慎决定。在这种附属关系中，尽管电影素材的安排要服从于作者的逻辑，但电影的表现性被归还给再现性。朗西埃注意到电影的美学处境已进入“跨影像”或“泛影像”时代，这改变传统电影理论对电影的定义，电影不再是封闭的影像艺术，它正面临愈加复杂的影像工业。在《影像的命运》中，朗西埃分析了影像的异类性与对人的异化，他把影像分为三种：裸像（image nue）、显像（image ostensive）和蜕像（image métamorphique）^④，提出影像自身的强力与悖论。朗西埃认

为电影影像具有特殊性,“电影影像首先是一种操作,是可述与可见之间的联系,也是把握前与后、因与果的手段。这些操作给不同的‘功能—影像’、不同的‘词语—影像’注入意义。因此,两个镜头或电影镜头的连接可以彰显一种不同于其他艺术的影像性,而一个电影镜头则可以彰显出与小说中的一句话或是一幅画同等的影像性”^③。

朗西埃对“影像性”的强调,标志着电影理论可能出现的两个转折:其一,电影边界的消失令电影理论不再固守传统电影定义,电影被跨影像媒介不断拓展、重新理解和定义,只有通过思考运动影像内在的美学秩序和逻辑,延伸到对一般运动影像的总体思考,电影理论才能应对越来越复杂的电影处境。其二,通过影像,电影成为跨影像艺术的代表艺术和创造力量,电影理论应从事影像的感性特征与美学传统的对话,并完成时代的美学。通过这种理论的“再定义”和“美学化”,朗西埃从电影的诗学问题和美学问题过渡到美学与政治的关系。

通过对戈达尔电影的分析,朗西埃把电影的诗学和美学引入政治领域,明确提出了“电影的政治”。在“电影政治学”的命名和表述中,他否认存在总体性的“电影政治”,只有经过具体作品的特殊性呈现的各种“影片的政治”(politiques des films)。“影片的政治”这种表述是对“作者论”中的“作者的政治”(politique des auteurs)的回应^④。为此,朗西埃首先区分了“政治”一词在电影中所能体现的两种意义,他称之为“一个总体叙事”(une fiction en général)和“一个独特的电影叙事”(une fiction en particulier)^⑤。前者的政治含义在于,人们谈论影片的方式本身就是一种政治,即表达出某种斗争、冲突、运动的叙事,以此表达不公正的现实或痛苦的社会情境,在后者中,政治体现为电影艺术之种种措施、手段的专有策略,这些策略创造了现实世界的感性形式,如时间的加快或减慢、空间的收紧和展开、目光与动作之间的对应与错位、不同段落的前后内外的关联等等。朗西埃通过让·马利·斯特罗布(Jean-Marie Straub)的《从云端到反抗》(*Dalla nube alla resistenza*, 1979),说明了具象语言(儿子的手势)与政治意图(父亲的叙述)之间的呼应、反对、质询或拒绝的关系,这同时彰显了“确切的实践”(pratique de justesse)与“正义的事件”(affaire de justice)这两种“电影对政治的表达”。

在《佩德罗·科斯塔的政治》中,朗西埃在葡萄牙导演佩德罗·科斯塔(Pedro Costa)的电影中看到了某种可以克服“再现体制”与“表现体制”之矛盾的美学政治。科斯塔的电影以描写葡萄牙底层人生活为主,充满了非洲移民劳工和社会底层人的形象。但科斯塔的方法不是为这些人的生存境遇提供社会学解释,也不是对底层革命的社会动员。朗西埃指出,剥削者在影片中甚至不在场,而被剥削者则游走于贫民窟和奢华的市中心之间,就像完全没有苦难而自然地生活在这个世界^⑥。朗西埃认为,对某种社会状况的摹仿不足以构成一种“政治艺术”(art politique)。金钱统治的结果是平等在感性结构中的消失,这深刻地体现在富人世界在感性中呈现时,必须与穷人世界的分离。过去的电影政治,让人封闭在其社会阶层的空间,以凸显这种贫富分离的社会效果,问题在于这种分离逐渐变得自然而心安理得,反而阻碍了贫富阶层之间的经验循环和正义交换。在科斯塔的影片中,贫穷经验的社会学解释以及这种经验沟通于财富世界的可能性消失了,我们不知道是主人公处于精神创伤中,还是其欲望找不到期待的世界。在《前进青春》中,黑人移民旺达告别即将消失的贫民窟旧居,在新建房屋中游荡,新旧环境的变化让他的生命截然分为两个部分,与过去家庭的告别与新生活的沉默交换,让人物不再是这个人物,他不再是导演试图完成的影片素材,也不是为了虚构而想象的造物,他既真实又虚幻,成为世界的陌生人^⑦。

因此,朗西埃所谓的“电影政治”,指影像并不存在单一本质,只有导演对影像所采取的不同策略,以及这个策略通过电影内在的自律程序表达出的影像性逻辑。在这个层面上,他把电

影政治的思考纳入到当代哲学家对影像自身的矛盾性、复杂性和直接性的思考。戈达尔的《电影史》证明了电影影像在历史性之外提供了影像的附加能力。这种能力在于,电影的政治让影像从影片的美学体制中孤立出来,重新连接和组合成一种新的意义,这种新的影像意义存在于原电影作品之中,但在再现体制的感性分配中被压抑而变得不可见。在这种“美学的政治化”或“政治的美学化”中,“政治”的含义对于朗西埃来说是双重的,一方面是政治观念的大量移入激活了电影理论,丰富了影片分析的方法和阐释策略;另一方面,“电影的政治”在更高意义上发挥美学作用,在选择电影史议题、选择分析的影片、从影片分析中试图获得的结论这一整套策略中体现的“政治”。朗西埃放弃了从“单义自治”的电影定义出发进行系统化的理论阐述(德勒兹式策略),也回避了从“完整科学”的理论模型去覆盖全部作品的尝试(麦茨式策略),而是基于电影语言的“不纯性”和运动影像的内在悖论,从电影作品的具象特征中获取理论工具,遵循影片内部获得美学自律的逻辑,把影片的感性要素视作完整的审美共同体,分析其要素之间的共存关系、作者与观众的关系等。

- ① 本文此处回避讨论“二战”之前法国各种可以归为电影理论的观点。安德烈·巴赞的批评工作始于1944年,但他直到《电影手册》创立时才找到真正的理论阵地。关于巴赞在1944年到1951年间与萨特、萨杜尔等人的论争,参见达德利·安德鲁的《巴赞传》(张田、张立译,新星出版社2011年版),亦可参考拙著《迷影文化史》(复旦大学出版社2010年版)中《安德烈·巴赞的遗产》一章。
- ② “迷影”也被译为“电影之爱”,关于“迷影”这个词及其文化的产生,请参考拙著《迷影文化史》的《希区柯克症候》等章节以及结论部分《“作者论”争论与“迷影话语”的本质》。西文请参考 Antoine de Baecque, *La Cinéphilie, invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968* (Paris: Arthème Fayard, 2003) 或 Christian Keathley, *Cinephilia and History, or The Wind in the Trees* (Bloomington: Indiana University Press, 2006)。
- ③ 安德烈·巴赞在《作者论》中强调“每一个批评的行为都应参照一个价值体系来考察作品,但这种参照并不取决于某种唯一的才智”,而批评家“最能在其钟爱的作者身上充分发现他们特殊的美”(载《当代电影》2008年第5期)。
- ④ “电影学”(filmologie)一词是最早在大学出现时使用的名词,其含义指我们常说的电影外部研究,与倾向于电影内部研究的电影理论相对。后来随着学科的发展和深化,这个词逐渐被弃用,转而使用更宽泛的“电影研究”(études cinématographiques)来指代电影学科(参见克里斯蒂安·麦茨的《电影:言语还是语言》)。
- ⑤ 麦茨这两篇文章于1967年1月发表于《影像与声音》(*Image et Son*)杂志。中译文分别为《雅克·罗齐耶的〈再见菲律宾〉中独立片段大纲》、《雅克·罗齐耶的〈再见菲律宾〉之语意群研究》(《电影的意义》,刘森尧译,江苏教育出版社2005年版,第131—163页)。
- ⑥ 雅克·奥蒙、迈克尔·马利:《当代电影分析》,吴珮慈译,江苏教育出版社2005年版,第1页。
- ⑦ 克里斯蒂安·麦茨认为“电影的本质是将现实世界转换成一种述说”,此语出自《剧情片中的指示意义问题》。他在《现代电影与叙述》中已意识到电影符号学的适用性遭到了现代电影的挑战,并试图为其辩护。这两篇文章均收入《电影的意义》。
- ⑧ 德勒兹在《时间—影像》的结论部分明确说出这两部书是其哲学思想的一次实践:“哲学理论本身及其对象也是一种实践,不比它的对象更抽象。它是一种概念的实践。应该根据它干预了其他实践的程度判断它。”(《时间—影像》,谢强、蔡若明、马月译,湖南美术出版社2004年版,第444页)。笔者引用时对译文有修正。
- ⑨ Michel Marie, “La Théorie et la critique face aux médias et à l'école,” *CinémaAction*, Paris: Cerf-Corlet, 1988, pp. 176-177.
- ⑩ 克里斯蒂安·麦茨:《想象的能指》,王志敏译,中国广播电视出版社2006年版,第13—14页。
- ⑪ 这是雅克·朗西埃在《影像的命运》的开篇提出的判断,即影像无所不在,而如果“影像之外,别无他物”,则影像就失去了意义,这恰恰是影像的危机。参见 Jacques Rancière, *Le Destin des images*, Paris: La Fabrique édition, 2003, p. 9。
- ⑫ 本书标题中的法语“Écarts”的原意为“偏差”、“差距”、“间距”,以及“躲闪”、“避让”等含义,笔者综合该词在朗西埃语境中的各种含义,选择了“距离”这个容易理解的译法,特此说明。
- ⑬ 法语词“intelligence”在不同的语境中也可翻译为“心智”、“理智”、“智能”、“智力”等,笔者此处根据朗西埃讨论此问题的上下文翻译为“智识”。

- ⑭ 法语中“政治”(politique)一词含有阴性和阳性两个定义,通常来讲,阴性的政治(la politique)指具体的政务,包括政治活动、政治手段和政治技术,是政治实践的总称,而阳性的政治(le Politique)的用法不多见,指包含国家和社会意涵的政治总体。朗西埃认为,“阳性的政治”包含两个相反的异质过程:一个是“管治”过程,即治安(la police),一个是“解放”过程,即政务(la politique)。对“政治”一词在西方政治哲学背景中的含义问题,可参考蓝江的《政治性与政治:后原教旨主义的政治视野》(载《江苏社会科学》2011年第1期)。
- ⑮ Jacques Rancière, *La Mécontente*, Paris: Éditions Galilée, 1995, p. 88.
- ⑯ 《慕理镇》(*Moonfleet*)是苏格兰作家J. Meade Falkner发表于1898年的小说,小说讲述海盗收养一个孩子,并想利用孩子夺取宝石的冒险故事。1955年,德国导演弗里茨·朗(Fritz Lang)曾把小说搬上银幕。雅克·朗西埃用这个事件中“以讲真话的方式讲假话”的特征,阐述电影之“再现美学”的矛盾寓言,在多篇文章中论及这个“寓言”。
- ⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿ Jacques Rancière, *La Fable cinématographique*, Paris: Seuil, 2001, p. 45, p. 34, p. 22, p. 8, p. 7, p. 8, p. 84, p. 237.
- ①⑧ Jacques Rancière, *La Parole muette: essais sur les contradictions de la littérature*, Paris: Hachette Littératures, pp. 17-18.
- ①⑨②①②② Jacques Rancière, *L'Inconscient esthétique*, Paris: Galilée, 2001, p. 63, p. 13, p. 14, p. 14.
- ②⑤ 希腊词“muthos”,我们通常翻译为“情节”,亚里士多德认为以情节为核心的悲剧是一种“摹仿”。
- ②⑨ 法语“contrariée”是动词“contrarier”的分词形式,该词有“阻碍”、“使不快”和“形成鲜明对比”的意思,英文译者将其翻译为“thwarted”,笔者根据朗西埃的上下文认为翻译为“矛盾”为宜。
- ③②③③ Jacques Rancière, *Le Destin des images*, Paris: La Fabrique, 2001, p. 237, p. 14.
- ③④ “作者论”最早在法国提出时,是以“作者的政治”的方式出现的。
- ③⑤③⑥③⑦ Jacques Rancière, *Les Écarts du cinéma*, Paris: La Fabrique éditions, 2011, p. 111, p. 139, pp. 152-153.

(作者单位 东北师范大学文学院)

责任编辑 容明