

# 电影美学的十个论题

——阿兰·巴迪欧电影美学评述

李 洋

---

**内容提要** 本文把阿兰·巴迪欧的电影理论概括为十个论题。电影作为艺术,能够生产真理。电影美学存在三种图式:教化图式、浪漫图式和古典图式。电影作品不但生产真理,也能创造批评它的方法。电影是理念对感性形式的拜访。电影有三种运动,分别是整体运动、局部运动和不纯的运动,这三种运动都是虚假的。有三种评论电影的方法,它们是无差异判断、差异化判断和公理性判断。电影作为大众艺术,体现出某些悖论关系。哲学可以从五个方面来思考电影:影像、时间、电影与其他艺术的关系、艺术与非艺术的关系以及时代的伦理问题。电影创造新的综合。电影是绝对不纯的艺术,电影作为对无限不纯性的战斗,为哲学带来希望。

**关键词** 阿兰·巴迪欧 电影哲学 真理与艺术

---

在电影思想家中,有理论家如麦茨、德勒兹,也有摆渡人如爱因汉姆、克拉考尔,阿兰·巴迪欧与电影的关系颇似萨特或福柯,他们是电影的“过客”(这个词是巴迪欧自己用的)。与《存在与事件》(*L'Être et l'événement*)、《主体理论》(*Théorie du sujet*)、《世界的逻辑》(*Logiques des mondes*)等哲学名作相比,巴迪欧的电影著述似乎不受人关注。从学生时代起,巴迪欧就撰写影评,1957年他在巴黎高师左翼基督教杂志《新酒》(*Vin nouveau*)上发表了第一篇电影论文《论电影文化》(*La Culture cinématographique*)。这个题目表达出他对电影思考的勃勃野心。从20世纪50年代末至今,阿兰·巴迪欧共发表三十多篇电影文章,2010年结集出版时竟达四百多页,书名就叫《论电影》(*Cinéma*)<sup>①</sup>,这个题目似乎在回应安德烈·巴赞半个世纪前那个“电影是什么”的疑问。实际上,巴迪欧对电影本体的精彩剖析,也确实构成了对巴赞“摄影影像本体论”的回应。巴迪欧之所以是电影的“过客”,因为他从未像德勒兹、朗西埃那样有计划地专门建构电影理论,他评论电影的文体形式也不拘一格,有短评、访谈、演讲录,甚至有笔记。这些文章跨越五十年,他对电影的理解,也势必与他不同时期的政治活动和哲学思考息息相关。巴迪欧的电影评论按照历史顺序,大体上与三本杂志相关。从1970年到1980年间,巴迪欧主要参与《闪电》

(*La Feuille foudre*)杂志的编辑和撰稿工作,这是一个致力于“用马克思列宁主义介入电影和文化”的左翼激进组织的刊物,专门批评带有修正主义色彩的左翼电影。从1983年起,他与小说家娜塔莎·米歇尔(Natacha Michel)创建了艺术评论杂志《桅帆》(*Le Perroquet*,又译“鹦鹉”),这个时期他在撰写哲学代表作,偶尔撰写影片评论。1993年,他与德尼·莱维(Denis Lévy)创建了电影杂志《电影艺术》(*L'Art du cinéma*)。这个时期,巴迪欧的哲学和美学思想已经完备成熟,所以,他在《电影艺术》上发表了最重要的电影美学论文。此外,他偶尔接受媒体和杂志的访谈,如《解放报》(*Libération*)和《电影手册》(*Les Cahiers du cinéma*)或者应邀参与电影话题的座谈,如关于《木兰花》(*Magnolia*, 1999)和《黑客帝国》(*The Matrix*, 1999)等。

巴迪欧对诗歌、当代艺术和戏剧都有评述,但他对电影情有独钟。表面上看,他的电影研究成果多数是偶然性的写作,有感而发的评论,或者接受邀请的演讲。实际上,他与20世纪很多法国思想家一样,在青年时代深受电影的熏陶,比如萨特、罗兰·巴特、埃德加·莫兰、德勒兹、朗西埃等,他们都有共同的“迷影情结”。他在《论电影》的开篇说道:“电影给予我的,要远远超过我的写作所能报答它的,所有人都会在这本书中看到我亏欠这门慷慨的艺术实在太多了,电影赠予我们的是那被撕碎的时间。”<sup>②</sup>尽管巴迪欧认为他“在本体论上与德勒兹针锋相对”<sup>③</sup>,但他主张用电影进行哲学思考,这与德勒兹不谋而合。

《论电影》一书的核心观点体现在几篇重要的美学论文中,其他文章都是在不断巩固这些观点。这几篇文章包括在《电影艺术》上发表的《电影的虚假运动》(*Les Faux mouvements du cinéma*)和《我们能谈论电影吗?》(*Peut-on parler d'un film?*)<sup>④</sup>,以及他在布宜诺斯艾利斯做的长篇演讲《电影作为哲学实验》(*Le Cinéma comme expérimentation philosophique*)<sup>⑤</sup>,他的艺术哲学思想集中体现在《艺术与哲学》(*Art et philosophie*)这篇文章中<sup>⑥</sup>。笔者通过对这些文章的翻译和研读,把巴迪欧的电影理论概括为下述几个特点:首先是数学方法论思维。他借鉴数学家康托尔(Georg Cantor)的集合论(Mengenlehre)和保罗·寇恩(Paul Cohen)的力迫法(forçage),从集合的方式思考哲学和美学问题<sup>⑦</sup>。他热衷于把不同的思想和观念用术语命名,并用集合论来思考术语之间的关系,在完全不同、毫不相关的术语中提炼出新的关系。巴迪欧还受到立体几何学的方法启发,比如思考广袤空间与密闭空间在电影中的对立,或者把个人问题与宏大冲突的关系想象成“水平线与点”的关系等。第二个特点是,文体新颖,陈述有序,观点精致而清晰。巴迪欧像历史上许多思考数学问题的哲学家一样,喜欢采用简洁的数学逻辑进行写作,比如帕斯卡尔的“沉思体”(《存在与事件》)和斯宾诺莎的“命题体”(《当代艺术的十五个论题》)。从这个角度看,巴迪欧恢复了欧陆哲学史上被遗忘很久的某种数学式写作的传统,严谨而凝练。

这样的写作风格也导致巴迪欧的电影理论存在一些问题。其一,他很少分析具体的电影作品,更少分析影片的细节,这与德勒兹、朗西埃、南希等“电影思想家”都不同。巴迪欧对电影作品的评述几乎都是大轮廓的概括性引述,极少触及视听细节。其二,观点往往点到为止,很少在文章中做进一步的阐释和发挥,尽管条理清晰,但观点跳跃,容易让读者陷入困惑。如果说德勒兹更多采用比喻与分类,朗西埃喜欢在细节处精雕细刻,那么巴迪欧的文章则既清新骏爽,刚劲端直,又素处以默,妙机其微。为了评述这些分散而抽象的电影美学观点,笔者结合翻译与阅读的体会,把当前电影理论的重要话题与巴迪欧的核心观点结合起来,效仿他的“命题体”写作,把这些结合点概括为十个论题,逐条进行概括评述,并展开创造性的延伸,力图为我们理解电影美学、电影批评、电影本质和电影语言等重大问题提供一种结构性的视野转型。

## 一、电影生产真理

巴迪欧把自己的艺术哲学叫做“非美学”<sup>⑧</sup>。与传统美学里哲学与艺术的关系不同,巴迪欧认为艺术不是哲学的对象,而是哲学的条件。他说:“通过‘非美学’,我想提出一种哲学与艺术的关系,艺术自身就是真理的生产者,这意味着艺术无论如何都不是哲学的对象。与美学思辨相反,非美学描绘了一些艺术作品的独立存在所产生的严格的哲学内在效果。”<sup>⑨</sup>这段话是巴迪欧美学思想的核心,我们可以把这段话阐发为:真理是存在的,关于真理的问题就是哲学的问题,哲学的问题是“什么才是真的”?如果真理不是先验的、被揭示的,那么真理来自于什么?巴迪欧的答案是:真理是被生产出来的,而不是被揭示的。真理是人性的作品。真理不来自于“一”的秩序,而来自于“多”,因而真理是复数的。巴迪欧这样阐述四种生产真理的程序:“爱、艺术、科学与政治,这种类型思想彻底贯穿了存在的诸多范畴:如多、空、自然、无限……以及事件的诸多范畴,如极一、不可论证、介入、忠诚……”<sup>⑩</sup>因为爱、艺术、科学(巴迪欧特指数学)和政治生产真理,所以它们都不是哲学的对象,而是哲学存在的条件。相反,哲学则不能通过自身生产真理,哲学的使命是捕获真理,思考不同真理的可共存性。

因而,巴迪欧认为“艺术是一种思想,其作品就是真实(而非效果)”<sup>⑪</sup>,艺术作品在思考,它不是某种外在于思想的客体,这种思考不能再被还原为其他真理,比如科学的、政治的和爱的真理,故而,艺术作为独特的思想无法被还原为哲学。也就是说,“艺术—真理”只能通过某种艺术形式被呈现出来,哲学不是阐释或翻译艺术,而是把艺术展现为真理的生产过程,“捕捉真理,呈现真理,揭示真理,宣布真理的存在”<sup>⑫</sup>。用巴迪欧的话说:哲学是真理的中间人。

把这种真理观推演到电影理论,便得出下述结论:电影作为艺术,也生产“电影—真理”,而且这种真理只有在具体的电影作品中才能出现。巴迪欧把经典影片称为生产真理的“哲学机器”,比如《黑客帝国》、《心慌方》(Cube, 1997)等。电影作品不是简单的线性时间下的叙事艺术或者表现主义作品,而是对真理的感性配置,这种观点与朗西埃关于“感性分配”的观点是高度吻合的。那么,有几种方法可以阐释电影的“感性配置”呢?

## 二、电影美学的三种图式:教化图式、浪漫图式和古典图式

巴迪欧根据艺术与哲学的关系,提出三种美学图式:教化图式、浪漫图式和古典图式。在教化图式中,“艺术对真理无能为力,一切真理都在艺术之外”<sup>⑬</sup>,艺术只是真理表象的魅惑,“令人满意的艺术必须听命于真理的哲学监视”<sup>⑭</sup>。艺术无法展现理念,因而依赖于哲学揭示艺术的真理。浪漫图式则相反,认为“唯独艺术可以把握真理”<sup>⑮</sup>,艺术让哲学得以完成,是真理的化身,“艺术是真理的真正躯体”<sup>⑯</sup>。古典图式则是哲学与艺术的和平共存,艺术无法摹仿真理,但也应该“去歇斯底里化”,认为“艺术的目标绝不是真理,当然,艺术不是真理,但同样,它也不伪装成真理”<sup>⑰</sup>。这种美学强调艺术的治疗功能,即亚里士多德在《诗学》中强调的“卡塔西斯”(净化、宣泄)。在这种美学图式下,“艺术的标准是‘愉悦’。艺术必须愉悦是因为‘愉悦’表达了卡塔西斯,是艺术治疗与激情的真正连接”<sup>⑱</sup>。愉悦与真理没有必然联系,“在古典视域下,艺术就是一项公共服务”<sup>⑲</sup>。

巴迪欧没有在电影背景下具体阐释这套美学体系,但这不妨碍我们把这个美学图谱应用于电影,其结果将推翻传统电影美学的结构。我们会在教化图式中发现电影研究的各种批判

理论,如意识形态批评、精神分析、女性主义、后殖民主义、新历史主义等,这些理论认定电影就像柏拉图“洞喻说”中投在岩壁上的影子,无法呈现真相,人们沉浸于影像的幻象,必须由理论去唤醒和教诲。我们很快发现,“作者论”理论和麦茨的电影符号学则处在浪漫图式之下,他们相信真理完整地内在于电影语言的规则和创造性之中,还有那些“艺术导演”(如塔尔可夫斯基、费里尼),尽管他们不认同电影美学有任何可能成为创造性的科学,但他们对电影的理解与浪漫派艺术家对绘画和诗的理解是相同的,他们相信电影的至高无上与个性的独一无二,属于浪漫图式。在古典图式中,我们看到了雨果·明斯特伯格、爱因汉姆以及格式塔心理学,这些理论强调人类的心理趋向、感知机能与视听信号之间的相互建构,认为电影的衡量标准是语言与人类视听惯性、心理惯例的符合程度,电影不仅是等待揭示的假象或者抵达永恒的艺术,更是某种公共服务。

令人深思的是,在这个可能的电影美学图谱中,尽管巴赞高度评价电影语言对物质现实的复制性,但从电影致力于追寻、服务于现实和真相的角度看“电影是现实的渐近线”,他属于典型的教化美学。而用电影歌颂苏联革命的爱森斯坦,尽管拍摄了许多宣教电影,但他不属于教化图式,而属于浪漫主义,因为他相信蒙太奇可以创造与革命同样伟大的真相。尽管大卫·波德维尔强调电影作品是风格整体,但他不属于浪漫图式,他在史论研究和作品分析中贯彻的认知心理学,让他隶属于古典图式。

巴迪欧认为,20世纪的三种思想分别与不同的美学图式相对应:马克思主义(教化图式)、海德格尔(浪漫图式)和精神分析(古典图式),20世纪没有创造新的美学,三种图式同时被继承下来,每个图式都不是独自产生影响,它们共存,彼此组合,并趋于饱和,让艺术与哲学的关系趋于瓦解<sup>①</sup>。阿瑟·丹托描述的“艺术终结”,被巴迪欧理解为艺术通过自身去思考它与真理的关系:“二十世纪的艺术是反身性的,一种展现自身进程、将自己的物质性变成可见的理念的艺术。”<sup>②</sup>未来的新的美学图式在于把艺术对真理的内蕴性和独特性同时展现出来,“内蕴性”指“艺术严格地与它生产的真理共同延伸”,而“独特性”指“这些真理只能在艺术作品中呈现”<sup>③</sup>,这就是巴迪欧所说的“非美学”,我把它概括为:艺术作品通过自身的独特性生产出具有普遍性的真理。

### 三、电影作品生产真理,也创造批评它的方法

从巴迪欧的理论看,哲学对待一部影片就像对待一个思考中的存在,影片不再是形式与内容的对立物,不是可以从外部去界定的对象,而是感性形式对混杂的理念进行推导的程序。这个观点对于电影理论极具启发性和挑战性,它能引申出这样的思考:电影作品不仅生产真理,而且,独一无二的作品也能创造出独一无二的批评它的方法。在这个理论视域下,哲学不把电影看做围绕内容而组织起来的感性形式,也不是剧本与场面调度诸多元素(如摄影、服装、道具、表演等)之间的辩证关系,而是混杂的理念“通过”电影语言被生产的过程。把理念“经过”影片感性形式的过程理解为某种论证过程,这个论证过程本身就是艺术,哲学要捕捉的是“作品—程式”的感性形式是如何得出“理念—答案”的。这个答案的生产过程与作品本身一样是独特的。

传统电影理论提供批评标准与分析模型,使之具备足够的普遍性,去分析和批评不同性质的作品,这是“大理论时代”的电影理论。而巴迪欧的思想可以延伸出某种“后理论时代”的电影理论,即反对这种抹杀独特性的普遍性,因为“今天的压迫是一种抽象普遍性的压迫,我

们不得不沿着与世界发生新的感性关联的方向想象艺术。也因此,今天的艺术创造是人的解放的一部分,而不是装饰……没有艺术,没有艺术创造,金钱和权力的强制普遍性真的成为可能。因此,艺术问题在今天是一个政治解放的问题”<sup>23</sup>。所以在“非美学”理念下,每一部电影杰作在生产真理的同时,也生产了独一无二的理论,即这部作品生产真理的独特程序或模式,它脱胎于这部作品独一无二的感性配置。当巴迪欧在把《黑客帝国》称为“哲学机器”时,这不仅是一个比喻,更说明《黑客帝国》的独特性创造了分析和批评这部电影的独一无二的方法。

巴迪欧的这种观点实际上创造了一种新的反现代性的批评思维。如果我们过去经常做的是把理论运用于作品进行症候式分析,那么笔者认为,我们不妨反过来,通过症候式的作品创造独特的理论,以及最适用于作品的批评方法。所谓理论的普遍性的“多”,完全可以来自于作品的独特性的“一”。

#### 四、影片是理念对感性形式的拜访

因此,巴迪欧电影美学的核心问题不是哲学,也不是电影,而是真理,即真理在具体影片中的呈现方式。那么,真理在电影中是什么呢?巴迪欧回到柏拉图,把真理理解为理念,他的电影定义就是:一部影片是理念对感性形式的访问。所谓的“访问”,用巴迪欧的话说,就是“拜访”(visitation)<sup>24</sup>。他用“拜访”这个词,是为了把电影描述为一个连续的动态过程,也可以描述为两种陌生事物的短暂相遇。电影就是理念与感性配置的短暂相遇,他通过比较电影与绘画来说明这一点,“电影—理念”区别于“绘画—理念”的独特之处在于,它是某种“拜访”,理念在电影中只能是经过,而不是驻留。“电影与绘画完全不同的地方在于,电影在思想中不是通过‘看’来创建理念的,而是通过‘看过’。电影是一种关于无尽过往的艺术,在这个意义上,‘过往’因‘经过’才存在。电影是一种拜访”<sup>25</sup>。“电影—理念”在电影作品中不是单一的,而是混杂的,不同的理念在影片中可能共存,用数学术语来说,作品是“多值的”。

这个定义是巴迪欧展开下述几个论题的基础,他根据理念在影片中的“经过”、“拜访”,分析了电影的运动本性。通常认为,运动是电影最突出的艺术特性,巴迪欧却认为电影的运动是虚假的。

#### 五、电影有三种运动:整体运动、局部运动和不纯的运动,它们都是虚假的

电影的运动有三种:“第一,整体运动,理念在其中只能是一种经过;第二,局部运动,理念也可以是与其自身不同、与它的影像不同的其他理念;第三,不纯的运动,理念在被抛弃的艺术假定不断变化的边界中。”<sup>26</sup>简单解释一下,所谓“整体运动”就是指影像和声音在时间中的排列和建构,我们可以简单地理解为电影的“时间性运动”。“局部运动”是指被拍摄的物理运动,比如人和物在银幕上的运动,我们可以简单地理解为电影呈现的“空间性运动”。而“不纯的运动”是指音乐、文学、戏剧等不同艺术在电影中的呈现、接续与转化,我们可以简单地理解为电影中“各种语言的运动”。巴迪欧认为,这三种运动彼此缠绕,是“电影诗学”之所在,其全部效果的核心是理念(真理)对可感物的拜访。为什么说这三种运动是假的呢?

首先,整体运动的虚假是被“技术的底层结构”决定的,因为“没有任何适合它的衡量尺度”<sup>27</sup>。整体性运动的依据是时间,表面看上去,影像的更替转换是以时间为标尺的,但巴迪欧认为时间在影片中是混杂的,放映时间、影片时间与故事时间经常不对等,两个小时的电影可

以表现主人公在两年中回忆过去三十年的生活,电影作为时间的艺术恰恰在于对时间的改造,而不是对时间的遵守。时间是电影整体运动的标准,但它既不是唯一的,也不是决定性的。巴迪欧举例说,在电影中,“剪辑的各种单位,比如镜头和场景,最终不仅是遵循时间尺度而构成的,还要遵守临近、回想、坚持和断裂的原则,对这些原则的真正思考应该处于布局的建构中,而不是运动中”<sup>⑧</sup>。因此在不同的电影作品中,影像自我建构的逻辑是无法确定的,可以是时间,也可以是其他因素。但人们之所以感觉电影总体上在运动,是因为理念从电影中经过,“虚假运动之所以让人信服,因为理念只能以经过的方式被呈现”<sup>⑨</sup>。在影像序列的时间裂缝中,理念是不变而完整的。

局部运动似乎最真实,因为它来自于摄影机对真实运动的复制。但在巴迪欧看来,局部运动也不真实,“因为它不过是影像减法的结果。这里同样不存在原始运动,不存在运动本身,存在的是一种被限制的可见性,它不是对事物的复制,而是创造了短暂的进程效果,以让可见物自身能在某种‘影像之外’被思考所证实”<sup>⑩</sup>。这相当于否定电影在“复制”运动,而是根据某个可见性原则在“截取”运动,既有可能在运动中截取运动(剪辑),也有可能从视觉上截取运动(特写)。或者说,电影呈现的不是“运动”,而是某种“可见性”。美国电影经常利用视错觉来缝合人物行动的连续性,这种运动就不是真实的运动。

巴迪欧对“不纯的运动”的否定则来自对艺术语言自律性的认识,他认为“不纯的运动”是所有运动中最假的,因此“艺术是封闭的,绘画不可能变成音乐,舞蹈也不可能变成诗歌”<sup>⑪</sup>,不存在任何手段能制造出一种艺术到另一种艺术的运动。表面上看,电影恰恰是艺术之间的运动,各种艺术的语言在电影中相继呈现、转换与消失,但巴迪欧认为这不是运动,而是电影对各种艺术的“减法”,是电影对各种艺术的“暗示性引用”。“对其他艺术进行暗示性引用,建构了电影本身,它把各种艺术从自身中抽离出来,剩下的只是让理念在此经过后的破碎边界。电影,也只有电影才使其成为一种拜访。”<sup>⑫</sup>把各种艺术语言的“运动”理解为电影对其他艺术的减法,音乐、摄影、戏剧和文学,它们没有“运动”到电影中,而只是被电影本身减除和编排。电影被理解为抽象的针对其他艺术的配置操作,其核心是理念。被减除和引用的素材可以是时间性的,比如音乐,也可以是非时间性的,比如每一格画面的摄影。当我们在非线性编辑中去处理音乐、影像、旁白、字幕等素材时,它们都是静止的。

我们可以说,巴迪欧从蒙太奇(整体运动)、镜头与场面调度(局部运动)到语言(不纯的运动),全面否认了电影运动的真实性,这种“运动虚假论”本质上是转换了运动主体,即运动表象不是由运动物体发出的,而受到其他东西支配。电影最初被解释为“似动现象”,如果传统电影理论强调“动”,那么巴迪欧则强调“似”,运动似真非真,只有理念是真实的。

## 六、评论电影有三种方法:无差别判断、差异性判断和公理性判断

在这样的电影定义中,巴迪欧提出了三种评论电影的方式,分别是:无差别判断(或可译为“模糊判断”)、差异化判断和公理性判断。

“无差别判断”的核心表述是“我喜欢”,“我不喜欢”。这种根据影片的短暂印象做出的模糊判断本质上是印象式的、感慨式的评价,它不需要明确的标准,也无须辨析作品的独特性。“它关注的是观点之间必不可少的交流,考察的通常是生活对快乐且不牢固的时光所做出的承诺和逃避”<sup>⑬</sup>。无差别判断主要讨论的是演员、电影效果和故事等。“差异化判断”则正相反,力求讨论作品的独特性,这种独特性是对无差别判断的反抗。这种判断不赞同无差别判断经

常把观点与影片的内容、感性效果混为一谈的方式,主张对影片的优劣差别进行区分。差异化的途径是把影片的风格与作者联系起来,去建构“优质的电影”,反抗对电影的遗忘。因此,这种评论方式的核心表述是“高级”、“低级”。巴迪欧不认为差异化判断真能创造一般性规则,它“不过是对无差别判断的脆弱否定。它更多是在挽救一些作者的名字,而不是影片本身,挽救风格中分散的元素,而不是电影艺术。批评永远无法穷举艺术的独特与罕见”<sup>38</sup>。所以,这种判断不能避免影片被遗忘,但可以让批评者从普通观众中独立出来,因此,差异化判断构成了电影批评史。“它在建构‘优质’电影,但随着时间的推移,‘优质’电影的历史无法描绘任何艺术特征,它描绘的其实是电影批评的历史。因为无论在任何时代,都是电影批评提供了差异化判断的标签,是电影批评在规范何为‘优质’”<sup>39</sup>。所谓“优质”既是法国影评史上关于“优质电影”的著名争论,也是差异化判断的基本特征。

公理性判断则基于具体电影作品的独特性,但它对判断本身不感兴趣,喜欢或不喜欢、高级或低级,不是这种评论方式的诉求。它把具体的影片作品看做理念通过感性形式的推导过程。用巴迪欧的说法,“按照公理性判断,一部影片就是运用镜头与蒙太奇展示理念的经过”<sup>40</sup>。它既不是单纯的喜好与感慨,也不是对具体导演和风格的拔高与贬低,公理性判断“展现出一部电影怎样带着我们与理念一起旅行,并在某种程度上让我们获得独一无二的发现”<sup>41</sup>。

当然,按照巴迪欧所说的“公理性判断”去谈论一部电影也会遇到某些原则性的困难,“当影片真的为一个理念(即我们因谈论影片而假定的内容)编排一次拜访时,它与其他艺术总是处于一种减法或背叛的关系中”<sup>42</sup>。因为电影的感性形式触及理念的方式,不是各种艺术语言的叠加,而是对各种艺术的减除,这让巴迪欧的电影理论深入到电影本体论的核心地带。

## 七、电影作为大众文化所提出的悖论

巴赞曾说:“电影实际上成为唯一重要的大众艺术。”<sup>43</sup>巴迪欧也从“电影作为大众艺术”的角度理解电影作为艺术的特性,认为所谓“‘大众’艺术,意味着它的杰作——作为艺术无可争议的最伟大的作品,在其创作时就被无数的人所观看和热爱”<sup>44</sup>。判断“大众艺术”的标准是在经典作品诞生的同时,人们就能阅读、认同和热爱这些作品。经典影片在上映时就会被观众喜爱,比如卓别林的电影公映时,被世界各地的观众公认为杰作。电影不像绘画,需要时间去沉淀和判断何为杰作,人们最后要走进博物馆才能欣赏那久远的经典。电影作为大众艺术的能力是无法超越的,但是“大众艺术”也体现出某些隐蔽的矛盾关系。“‘大众’属于政治范畴,一个活跃的政治范畴,而‘艺术’属于贵族范畴”<sup>45</sup>。所谓“贵族”不是对艺术的批判,而是指出艺术要求人们必须以某种方式去理解艺术的创造,这些方式来自精英化、经典化的艺术史,人们需要艺术史经典的教育才能理解艺术。而“大众”则意味着人们完全可以自发地直接认定影片的经典性,而无须任何教育。“‘艺术’所做的无非是保留一个精英贵族的范畴,而‘大众’则属于典型的民主范畴。在‘大众艺术’中,你拥有一种在民主要素和历史的贵族要素之间的悖论关系”<sup>46</sup>。从这个判断来看,我们通常所说的“大众文化”体现出“贵族”与“民主”两个范畴的悖论。巴迪欧认为,电影的这种悖论值得哲学去思考:“电影含有一种矛盾关系,即在艺术与大众、贵族与民主、创造与复兴、创新与普通趣味等异质术语之间的关系……这就是为什么哲学会对电影产生兴趣。”<sup>47</sup>

然而,当哲学思考电影时,它在思考什么呢?

## 八、哲学思考电影的五个内容

巴迪欧认为,哲学可以从五个角度去思考电影,或者说电影为哲学提供了五个思考向度,即“电影哲学”的五个可能的基本内容。

第一是思考影像。电影为哲学提供了大量的影像,促使哲学去思考影像。“电影在我们的视觉中仿佛生产了真实的近似物。让我们试着从影像的魅力出发去理解电影的魅力”<sup>④</sup>。影像的复制性意味着电影是一种完美的认同艺术,历史上没有任何一门艺术可以产生如此强烈的认同。第二是思考时间。电影让我们能够看见时间,并创造了与亲身经历的时间不同的时间体验。电影在再现中对我们的时间经验进行加工和改造。对于哲学来说,“音乐让我们听到时间,而电影是既让人看到时间,也让人听到时间,因为音乐进入到电影中。但电影的独特之处还是在于让人看到时间”<sup>⑤</sup>。第三是思考电影与其他艺术的关系。电影吸收了其他艺术的流行成分,电影在其他艺术中汲取最普遍的、看上去最符合“一般人性”的东西。巴迪欧说:“电影确实从所有艺术中都获取了东西,但总体上看,它是最易理解和接触的。我想说,电影打开了所有艺术,去除了它们的贵族性,在存在的影像里把它们交付出来。作为无绘画的绘画,无音乐的音乐,没有心理的小说,带有演员魅力的戏剧,电影就像所有艺术的大众化,这就是电影有着普遍使命的原因。”<sup>⑥</sup>电影是其他艺术的民主化。第四是思考艺术与非艺术的关系。电影是一种触及非艺术的艺术,“电影在各个时期都拓展了艺术与非艺术的边界”<sup>⑦</sup>。这让哲学不断发现艺术与非艺术的区别。观众看电影时,不会强烈地意识到电影是艺术,但这种“电影不是艺术”的观念不妨碍观众最后把电影认定为艺术,“对于其他艺术来说,正相反,你必须从艺术的伟大开始才能理解这些作品”<sup>⑧</sup>。第五是时代的伦理冲突。作为一种具象艺术,电影必然表达积极人性的伟大形象,表达某个特定情境中人们必须讨论的重要价值,这给哲学思考电影提供了伦理维度。巴迪欧认为:“电影传递着一种独特的英雄主义”这种英雄主义的必要性在于现实世界过于缺乏这种英雄。电影的“英雄功能”不完全是对大众的欺骗和安抚,更包含积极的正面的内容。“它给无数观众提供人类生活伟大冲突中的典型形象。电影谈论的是勇气,谈论的是正义,谈论的是激情,谈论的是背叛”<sup>⑨</sup>。电影史上最重要的电影类型,比如情节剧、西部片、犯罪片等,严格说来都属于伦理的类型。电影通过道德神话讲述人性,这也是哲学关心的内容。

## 九、电影创造新的综合

电影的“综合论”最早来自意大利批评家里乔托·卡努杜(Ricciotto Canudo),在20世纪第二个十年,他强调电影的“综合性”,认为电影“终于能成为一切艺术的综合,并集中表达对一切艺术起决定性作用的内在渴望……电影将能创造出具有强大生命力的综合作品”<sup>⑩</sup>。这是典型的“旧综合论”观点,认为电影是对三种时间艺术(诗歌、音乐、舞蹈)和三种空间艺术(建筑、绘画、雕塑)的“综合”。“旧综合论”的出现有特定的历史原因,是影评人和理论家强调电影作为艺术的合法性的结果,其核心议题是电影与其他艺术的关系,电影一方面集成了各种艺术表达,另一方面综合了各种艺术的语言。尽管中国学者曾就“综合论”产生过激烈争论,但基本上是对“旧综合论”的争论,而巴迪欧则代表着“新综合论”,这是一种哲学意义的“综合”,即电影在断裂、差异和矛盾的地方建立新的关系。这与“旧综合论”在语境、理论预设和目的等各个方面完全不同,“新综合论”不是指对各种艺术语言的融合,而是对它们的减除和简化,电影的

综合不仅体现在艺术表达的效果方面,更是全方位、多层次的综合。“新综合论”是对电影本性的哲学解释。我们可以把巴迪欧的“新综合论”概括为下述四个内容。

第一,对各种艺术语言的综合。电影不否认各种艺术的差异性,尤其是空间艺术(造型性价值)与时间艺术(音乐性价值)的差异,电影把这些差异创造成新的关系,比如《威尼斯之死》开场中马勒的音乐与威尼斯优美的画面在主人公的命运中实现了综合。与“旧综合论”不同,这种综合不是通过艺术语言的相加或相融,而是通过电影对各种艺术语言的减除与提纯。第二,对艺术与非艺术的综合。“在讨论艺术与非艺术的关系问题时,我们也会遇到电影的新的综合这个话题”<sup>⑤</sup>,这里主要指电影对各种流行文化形式的吸收。“马戏在影片中是作为一种流行文化来对待的,但也被电影纳入到新的艺术化综合中。这些影片不是对马戏的报道,不是对马戏的复制,而是对马戏进行综合,使其纳入更加电影化的元素中”<sup>⑥</sup>。马戏、杂技、夜总会歌舞表演等流行文化形式是非艺术的,但在电影中能与视听语言产生新的关系,如马戏与长镜头、杂技与蒙太奇、歌舞表演与音画对位等等。此外,巴迪欧还补充说,侦探小说、黑色小说、言情小说等畅销小说,尽管不被认定是文学的艺术品,但也能被电影吸纳和综合,使这些小说成为产生电影杰作的素材。第三,对不同理念的综合。电影作为大众艺术,能让没有共同衡量尺度的理念产生新的关系。比如沟口健二的《近松物语》就是在“爱的规则”与“社会的规则”之间建立起新的综合,再如美国展现“正义使者”的电影,就是在“法律与复仇之间保持着微妙的平衡”,而法律与复仇是不相容的,这些影片用复仇代替法律,也弥补了法律的缺陷。第四,对理论或思想的综合。巴迪欧强调的“综合”是在“事件”中形成的,当原有的某种结构、体制、关系发生断裂之后(即他所谓的“事件”),在无法构成关系的事物之间创造新的关系。电影具备这种能力,所以巴迪欧称其为“哲学情境”,这促使哲学思考完全不同的理论、思想之间新的关系。笔者把这概括为:电影激发哲学去思考那些没有共同标准、没有直接关系、从未并立思考的陌生理念的关系,通过思考电影,创造新的概念。比如我们可以把德勒兹的电影理论理解为哲学思考运动与影像、时间与影像的关系,这些关系在电影诞生之前很少被哲学家思考。同时,这种思考产生了运动—影像与时间—影像,德勒兹通过对这两种影像的综合,也完成了对影像理论(柏格森)与符号理论(皮尔士)的综合。

## 十、电影是与自身不纯性的战斗,它让哲学看到希望

巴迪欧最重要的论断是重申了电影的不纯性。巴赞在《非纯电影辩》(Pour un cinéma impur)中最早提出了“电影的不纯性”,当时出现了大批改编自小说和戏剧的电影,因此很多无声电影拥护者认为电影应该维持自身的纯粹性。巴赞则认为“早期电影作品原本纯而又纯的说法根本经不起推敲”<sup>⑦</sup>,电影从文学和戏剧中吸取滋养是艺术的本性。巴赞力图证明电影与其他艺术有某种不可比性。人们认为,如果电影是艺术,那必然拥有一个纯粹的、专属的、唯一的语言,但电影很难说清自己特有的语言是什么。在这种艺术本位主义的设问里,所谓“艺术”停留在传统的艺术定义中,即需要纯粹、自足的语言来证明其艺术身份。巴赞捍卫电影改编的合法性,就是认为这种不纯性不妨碍电影成为艺术。半个世纪之后,巴迪欧深化了这种不纯论,他说:“我们要重申,对电影来说,没有什么是纯粹的,电影本质上就是各种艺术的‘合一’。”<sup>⑧</sup>巴迪欧的观点显然超越巴赞时代的历史背景,在今天看来,问题的关键不是电影的语言是否纯粹,而是在于:为什么“电影是否是纯粹艺术”这个问题在历史上被反复提出?为什么是电影而不是其他艺术,能让人们对艺术的纯粹性反复发问?因为电影比其他艺术更让艺术与非艺

术的边界变得模糊。与其追问电影的纯粹性,不如通过电影思考艺术的纯粹与不纯粹、艺术与非艺术的关系。

简言之,巴迪欧认为电影的不纯性在于:电影来自于一套不纯的物质系统。电影与电影之前的艺术都倾向于让自身变得纯粹,但电影与其他艺术完全不同。绘画开始于空白画布,通过造型和色彩抵达某种纯粹;诗歌开始于白纸和笔,通过语言达到纯粹。巴迪欧认为,传统艺术的创作都是从无到有到纯粹,画家和诗人可以没有物质现实作为对象,就能让他们的艺术抵达纯粹。电影则相反,电影创作开始于纷繁复杂的物质材料。道具、演员、布景、摄影、灯光、发行、广告……电影既不开始于空白(绘画),也不开始于空无(诗)，“电影开始于一种无限的不纯性”<sup>⑤</sup>。这也是电影格外依赖金钱的原因,因为金钱是物质世界的标准,它能把复杂的物质材料统一起来。

我们可以进一步深入探讨这种不纯性。电影的艺术就在于从自身的不纯性中摆脱出来。电影来自于无限的不纯性,但电影本身是一项提纯的工作,所以巴迪欧把电影比喻为垃圾清理:从一堆复杂而混沌的材料开始,对这些物质素材进行集中、淘汰、整合……因此,电影中之所以经常出现噪音、追车、色情、枪战和暴力,就是因为当代世界本身就是一个不纯的世界,这个不纯的、杂乱的、无序的当下世界就是电影必需的物质材料,电影注定是一种减少、简化和提纯的工作,所以电影比其他艺术更难抵达一种纯粹。哪怕在经典影片中,我们也会发现一些不合理的台词、不成功的人物、平庸的桥段,以及失真的道具等等。电影的提纯不总是成功的,失败才恰恰是电影的常态。巴迪欧也进一步认定,“这是艺术反对不纯性的斗争。而且这场斗争有时会赢,有时会输,哪怕在同一部电影中也如此”<sup>⑥</sup>。经典影片就是以少数失败来换取多数胜利的作品。电影的理想是寻找可见性的纯粹,把无限混杂的素材“提纯”为艺术。

在今天,摄影机对世界的复制已无所不能、无处不在,这些无尽的素材构成了无限的可见性。电影试图控制这种无限的可见性,但这是不可能的。这就是电影面临的现实。因此巴迪欧才把电影理解为“一场与无限的战斗,一场为了把无限进行提纯的战斗。电影就其本质来说,就是与无限、无限的可见性、无限的感性、无限的其他艺术、无限的音乐、无限的文本的肉搏”<sup>⑦</sup>。正是在这个意义上,电影才为哲学提供了某种力量,这就是提纯的力量、综合的力量,哪怕最坏的事物也有变成纯粹的可能性。巴迪欧不无感慨地期待,“从本质上看,电影给哲学上了一堂希望之课”<sup>⑧</sup>。当革命的观念在20世纪破灭后,当人们不再相信有任何可能的胜利时,电影则告诉哲学“在最坏的世界中也有胜利”<sup>⑨</sup>。这就是电影给哲学的启示,这就是为什么我们必须爱电影的原因。

① 阿兰·巴迪欧的电影文集《论电影》(*Cinéma*)2010年在巴黎诺瓦出版社出版(Nova Éditions),该书中文版权已被华东师范大学出版社六点分社购买,并由笔者负责翻译工作。

② Alain Badiou, *Le Cinéma m'a beaucoup donné*, in *Cinéma*, Paris: Nova Éditions, 2010, p. 40.

③ 阿兰·巴丢:《存在的喧嚣》(节选),陈永国译,汪民安主编《生产》第五辑,广西师范大学出版社2008年版,第243页。

④ 这两篇文章于1994年分两次单独发表在《电影艺术》杂志的第1期和第4期上。1998年,在出版《非美学手册》时,巴迪欧把两篇文章合并为一篇长文章,题为“电影的虚假运动”,收入该书。在笔者指导下,东北师范大学文学院教师肖熹、博士生谭笑晗根据法文版《非美学手册》翻译了这篇长文,发表于《电影艺术》2012年第5期。

⑤ 这篇文章是阿兰·巴迪欧2003年9月24、25日在阿根廷布宜诺斯艾利斯为法语联盟(Alliance Française)所做的演讲,后收入《论电影》。笔者翻译了这篇文章,发表于《文艺理论研究》2013年第4期。

⑥ 《艺术与哲学》是阿兰·巴迪欧应克里斯蒂安·戴斯肯(Christian Descamps)的邀请为其主编的《艺术家与哲学家》(*Artistes et philosophes*)而写的文章,该书由巴黎乔治·蓬皮杜艺术中心出版社于1994年出版。1998年巴迪

- 欧出版《非美学手册》时 这篇文章作为统领性文章放在第一位。
- ⑦ 关于巴迪欧的数学思想与哲学思想的结合 蓝江在张一兵主编《当代国外马克思主义哲学思潮》下卷(江苏人民出版社2012年版)的第七章《巴迪欧 事件集中的革命旗帜》中有充分的介绍和论述。
- ⑧ 对于“inesthétique” 国内有学者主张译为“内美学” 参见毕日生的《阿兰·巴丢“内美学”思想初探》(载《文艺理论研究》2011年第6期)。法语前缀“in-”有“非—”的意义,也有“内—”的含义,巴迪欧此处主要想表达对传统美学中哲学与艺术关系的逆反 故笔者认为译为“非美学”更为合适。在写作中凡是遇到表达“内—”的含义时 巴迪欧采用了更为普遍的前缀“intra-” 如“intra-philosophique”。
- ⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑ Alain Badiou, *Petit manuel d'inesthétique*, Paris: Seuil, 1998, p.7, p. 10, p. 28, p. 10, p. 11, p. 12, p. 12, p. 13, p. 13, p. 14, p. 18, p. 21.
- ⑩ Alain Badiou, *L'Être et l'événement*, Paris: Seuil, 1988, p. 23.
- ㉑ 阿兰·巴迪欧《世纪》,蓝江译,南京大学出版社2001年版,第57页。引用时笔者根据法文对部分词句做了修正。
- ㉒ Alain Badiou, *Fifteen Thesis on Contemporary Art*, in *Lacanian Ink*, 2004, <http://www.lacan.com/frameXXIII7.htm>, 2013年6月28日引用。
- ㉓ 作为基督教术语,“Visitation”特指《新约》中“圣母往见”的故事,即圣母玛利亚接受天使报喜而圣灵感孕,许多以“圣母往见”为主题创作的艺术作品就叫“Visitation”。阿兰·巴迪欧在使用这个词时用了小写,笔者认为他既想强调这种“拜访”与日常生活中的“到访”(visite)不同,也与宗教术语中的“圣母往见”有所区别,故笔者根据其上下文含义翻译为“拜访”。
- ㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲ 阿兰·巴迪欧《电影的虚假运动》,谭笑晗、肖熹译,载《电影艺术》2012年第5期。
- ㊳㊴ 安德烈·巴赞《电影是什么?》,崔君衍译,文化艺术出版社2008年版,第77页,第81页。
- ㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿㋀㋁㋂㋃㋄㋅㋆㋇㋈㋉ 阿兰·巴迪欧《电影作为哲学实验》,李洋译,载《文艺理论研究》2013年第4期。
- ㋊ 里乔托·卡努杜《电影不是戏剧》,施金译,杨远婴主编《电影理论读本》,世界图书出版公司2012年版,第20页。

(作者单位 东北师范大学文学院)

责任编辑 容明