

如今，电影哲学很时髦，尽管人们往往只是从其中寻找成型思想的简单图解。而如果说米歇尔·福柯与电影的交集尚不为人所知，或许是因为这种交集恰恰不能接受这样的态度。福柯从未写过有关电影的专著，但他留下了十余篇文章和采访。这些文字大多收录于这本书里，能很好地体现这位哲学家与第七艺术相遇的情况。福柯在这里没有以绝对真理捍卫者的形象出现，而是在一些影片中寻找一种帮助他解决哲学和历史问题的方法。

本书是第一次尝试对福柯与电影这次尚不为人所知的相遇进行概述。人们从中看到，电影可以形成一个“事件”的新概念，电影可以探索一个被卸下其有机性的躯体，电影可以捕捉一段没有牺牲者、没有英雄的历史。对于这些微观的过程，我们还没有真正意识到，但它们决定着我们对自身理解的深刻变化。别样的思考才能促成别样的观看，别样的观看才能带来别样的思考。

上架建议：电影哲学
ISBN 978-7-5675-5712-3



定价：38.00元
www.ecnupress.com.cn

责任编辑 / 高建红 装帧设计 / 姚 荣

「法」帕特里斯·马尼利耶 道尔·扎班扬 著 谢强 译

华东师范大学出版社

41

福柯看电影

「法」帕特里斯·马尼利耶 道尔·扎班扬 著 谢强 译

姜丹丹 何芝笔 主编



Patrice Maniglier Dork Zabunyan
Foucault va au cinéma

华东师范大学出版社



轻与重
FESTINA LENTE

姜丹丹 何乏笔 (Fabian Heubel) 主编

福柯看电影

〔法〕帕特里斯·马尼利耶 道尔·扎班扬 著 谢强 译

Patrice Maniglier Dork Zabunyan

Foucault va au cinéma

目 录

译序 / 1

福柯访谈录 / 1

反追溯 / 3

关于玛格丽特·杜拉斯 / 12

萨德,性的教官 / 16

关于保罗的故事 / 23

福柯访谈录 / 26

皮埃尔·里维埃的归来 / 32

宽容的灰色清晨 / 39

末日四骑士与日常生活的可怜虫 / 43

沃纳·施罗德访谈录 / 46

福柯看电影 / 51

引言:米歇尔·福柯的剪辑 / 53

电影能做什么:福柯与电影知识(道尔·扎班扬) / 59

皮埃尔·里维埃的记忆:一个电影爱好的“反证” / 62

某种电影效果的时刻 / 66

福柯认为的电影苦行或电影特效性 / 74

电影与访谈 / 81

论电影对知识的重新描述 / 84

现在的解释:福柯用电影揭示他眼中

事件的形而上学(帕特里斯·马尼利耶) / 96

福柯,形而上学家的肖像 / 104

事件形而上学的电影效果 / 130

译 序

为《福柯看电影》译稿划上最后一个句号时,我收到重庆出版社寄来的《漫不经心的传奇:法国电影与电影的法国》的作者样书,几乎在同时,又接到湖南美术出版社的通知,我三年前翻译的吉尔·德勒兹的《电影 1:运动-影像》已下厂,即将出版,与我十年前翻译的同一作者的《电影 2:时间-影像》终于可以双剑合璧了。这三件事发生在同一天是巧合,但对我的职业生涯而言,又是必然,也引发我一些思绪。

我是学法语的,1982 年被分配到中国电影公司,先是从事中法电影的字幕翻译,后又两度赴法在中影集团巴黎代表处工作,引进法国电影。可以说 30 多年来,我一直没有离开过电影,看着中国电影发展、走出去,看着法国电影纯粹化、扎下根。手上翻译的这本小书,编著者取名为《福柯看电影》,从

反 追 溯

福柯与波尼泽尔(P. Bonitzer)、达内(S. Dancy)、杜比亚纳(S. Toubiana)访谈录

《电影手册》，第 251-252 期，1974 年 7-8 月号。

米歇尔·福柯，《言与文》，n°140^①，伽利玛出版社，1994 年。

[……]真正的斗争是存在的。它的关键是什么呢？就是我们可以统称为“民众记忆”的东西。确确实实，那些人，我想说那些没有权利书写、没有权利著书立论、没有权利编写自己历史的人们，他们同样掌握记录历史、回忆历史、经历和利用

^① 编号是一样的，“人文科学文库”第一版或“战俘”丛书第二版。

历史的方式。这种民众历史,从某种角度上讲,更加鲜活,更加清晰,远远超过 19 世纪。虽然在那个世纪,也存在过某种斗争传统,但那多是通过口头或者文字、歌曲等方式表现出来的。

不过,为了阻断这种民众记忆运动,人们动用了一系列国家机器(“大众文学”、廉价文学以及学校教育),甚至可以说,这套方法取得了相当大的成功。属于工人阶级自己的历史知识越来越窄。比如,当人们想到 19 世纪末的工人对自己的历史,对什么是 1914 年大战前的工会传统——传统本身的含义——了如指掌时,这是非常了不起的。这一点一直在缩减,即使缩减了,却没有消失。

现在,廉价文学已不再够用了,出现了一些更为有效的方式,比如电视、电影。我想这是一种对民众记忆“重新编码”的方式,民众记忆虽然存在,但已无法表达出来。于是,人们告诉他们应该记住的他们过去的样子,而不是他们过去真正的样子。

记忆不管怎么说都是一个重要的斗争元素(尤其是在历史的意识活力中,这里是斗争展开的地方)。因此,要控制人们的记忆,就要掌控他们的能量,也要掌握他们以前斗争的经验和知识。如此一来,他们便无需知道抵抗运动是怎么回事了……

那么,我想至少应该从这方面来解释这些影片。影片的主题,大致是 20 世纪已不存在民众斗争。这个论断以两种方式依次表现出来。第一次首先出现在战后,即:“20 世纪,缔造英雄的世纪!出现了丘吉尔、戴高乐、空降兵、空军中队等!”这也就等于说:“不存在民众斗争,真正的斗争,是英雄的斗争。”只是在当时,人们还不能直接说:“不存在民众斗争。”

第二种方式离我们更近,有一点迷信色彩,或更加无耻,旨在昭示真正的事实:“你们不妨看看过去发生的事情。你们在哪儿看到斗争了?你们在哪儿看见人们拿枪起义了?”

在《悲哀与怜悯》放映之后,可能出现了一些传言,比如:法国人民整体上没有进行抵抗,法国甚至接受了合作,接受了德国人,法国人民隐忍了这一切。问题的关键是要弄清这句话真正的含义。它好像是在说这事关民众斗争,或者更准确地说,事关民众斗争的记忆。

完全正确。必须保留这种记忆,支配它,影响它,告诉它应该被记住的部分。当人们在看这些影片时,人们要学会应该记住什么。“不要相信人们以前对你们说过的东西。这里没有英雄。如果没有英雄,也就不会有斗争。”由此引出歧义,一方面“没有英雄”,这是对伯特·兰卡斯特式战争英雄神话的正面破坏,其意是说:“战争,不是这样的!”由此给人以清洗

历史的印象：人们最终会告诉我们，我们为什么不能把自己比作是戴高乐，或者诺曼底-尼门空军中队的成员，等等。“没有英雄”这句话实际隐藏着另一句话，那才是真正意图所在：“没有斗争。”绕了一大圈就为说明这一点。

还有另外一个现象，可以解释为什么这些影片受欢迎。人们利用了那些真正参与了抵抗斗争的人们对那些没有参与抵抗斗争的人们的不满。比如，那些参加过抵抗运动的人在《悲哀与怜悯》中看到法国中部某个城市消极的市民，他们都承认这种消极性，而这正是让人们不满的地方，他们忘记了他们曾经战斗过。

我认为政治上重要的现象，不是某某影片，而是序列现象，即由所有这些影片构成的网络，不开玩笑地说，它们所占据的位置。换句话说，重要的是日常生活：“现在可能拍一部反映抵抗运动斗争的‘正面’影片吗？”不用说，人们知道这不可能。人们会认为这是在嘲讽法国人，或者说，这部影片根本不会有人看。

我非常喜欢《悲哀与怜悯》这部影片，我不认为拍它是一个错误的行为。可能是我错了，这不是问题的关键。问题的关键是这个影片系列切实证明了一种不可能性——其中的每部影片都强化了这种不可能性——即拍一部关于法国在战争

和抵抗运动中可能出现的正面斗争的影片。

是的。当人们攻击马勒这部电影时，这是最重要的内容。答案永远是：“换作你，你会怎样做？”人们确实无法回答这个问题。这么说吧，人们或许可以从中看到某种左派观点，但他也不能说它是完善的。

反过来说，这又重新提出了“如何塑造一个正面英雄，一个新型英雄的”问题。

这不是英雄的问题，这是斗争的问题。试想如果没有英雄化的传统过程，人们能拍出一部斗争影片吗？我们又回到了那个老问题上：“历史如果不用史诗的方式，即讲述一个英雄故事的方式，历史如何让自己拥有话语和复现已经发生的事情？人们就是这样书写法国大革命史的。电影也使用了同样的方法。对此，人们永远可以调侃说：“不，看看，英雄哪去了，我们都是懦夫等等。”[……]

大多数影片，如马勒的影片、卡瓦尼的影片，放弃历史话语或涉及纳粹主义和法西斯现象的斗争话语，它们会使用另一个话语，通常用性话语来冲淡或替代。什么是性话语？

关于这个主题的两部影片《拉孔布·吕西安》和《午夜守门人》，您似乎没有做严格的区分？我个人认为，在《拉孔布·

吕西安》中，情色与激情表现的功能比较容易捕捉。其实，这是一次对反英雄立场的妥协，一种表示不坚决反对的方式。

当然，假如所有权力关系都因它变质，假如它让这些权力关系徒有虚名，尤其是当人们认为它错误地使用了所有这些情色关系时，那么，一种真正的关系就会出现，它喜欢女孩。一方面，权力机器把拉孔布一点一点地从萎靡不振引向疯癫。另一方面，爱情机器表现出关切，一反常态，并逆向而行，让吕西安最终恢复正常，成为一个帅气的裸体小伙子，与一个女孩在田野上生活。

所以，这里存在权力与爱情的比较简单的对照。而在《午夜守门人》中，问题——很像在现时环境中——更为严重，这是爱权的问题。

权力也有情色的责任。这里提出了一个历史问题：纳粹主义为什么要由那些可怜的、平凡的、清教徒式的小伙子，由那些维多利亚式或者甚至有恶习的老姑娘来体现？现在，纳粹主义怎么会遍及法国、德国、美国，遍及全世界的色情文学，成为色情的绝对参照？所有劣等的色情想象现在都被戴上了纳粹主义的标志。这实际上提出了一个严重问题：怎样爱权？没有人再爱权。这种情感的情色迷恋，人们对权力的欲望，权力对您的影响已经不复存在。君主制及其礼仪规制都是为激发权力这种情色关系而设定的。斯大林，还有希特勒的强大

国家机器也是为此而设计的。但这一切都化为了灰烬，很显然，人们不可能真心喜欢上勃列日涅夫、蓬皮杜和尼克松。人们至多会爱戴高乐或肯尼迪和丘吉尔。那么，现在究竟发生了什么？难道人们没有经历刚刚起步的权力再情色化过程，这种权力的再情色化向一个粗劣、可憎的极端发展，由人们在美国可以看到悬挂纳粹徽章的性商店来实现（这是比较容易接受，但比较粗俗的说法），用吉斯卡尔·德斯坦的话说：“人们穿着制服手牵手在街上行进，孩子们可以为此放半天假。”确实，吉斯卡尔不仅在竞选中展现了自己的身体，还展现了自己的人格，自己优雅的某种情色魅力。

正是因此，他会出现在一个竞选海报上，他的女儿转身看着他。

不错。他在看法国，而他的女儿在看他。他在重建权力的魅力。

在总统竞选中，这也是让我们惊诧的事，尤其是密特朗与吉斯卡尔进行电视辩论的那一刻，他们完全不是一路人。密特朗像一个老牌政客，属于老左派。他试图兜售他的观点，可他的观点已经过时，暮气沉沉，但他十分庄重地在做这一切。而吉斯卡尔，他在推销权力的思想，就像一个广告商推销一款

奶酪。

不过近来,人们必须学会为权力辩护,要藏而不露,伪装权力。从某种程度上讲,这已经成为民主共和党人的功能,他们要让权力足够隐蔽,不可见,以便在使用它时不被人抓到把柄。

当下(戴高乐在这方面起了关键作用),权力不再收敛,权力以己为傲,甚至宣称:“爱我吧,因为我是权力。”

或许还可以谈谈马克思主义话语的无力,因为它长期以来一直在揭露法西斯主义。可以说,马克思主义在历史上一直在用经济学家、决定论者方式来阐释纳粹现象。人们甚至弄不清,像马勒这样一个了解左派思想的人,怎么也会躲不开这一弱点,陷入此境。

马克思主义给纳粹主义和法西斯主义的定义是:“资产阶级中最反动人群的公开的恐怖专政。”这个定义缺少了一个完整内容和一系列关联。特别是,它缺少这样一个事实,即纳粹主义和法西斯主义,如果在民众中不占有相对重要的份额,为自己赢得许多镇压、管控和警察的国家功能,就不可能产生。我认为,这是纳粹主义产生的关键所在。就是说,它已经深深渗透到民众之中,而且一部分权力实际已经落在一部分民众之手。这就是“专制”一词既普遍正确又相对错误的原因。人

们可以想象在纳粹制度下,一个小小的党卫队队员或一个刚入党的人所掌握的权力,他可以真的杀死他的邻居,占有他的妻子和房子。《拉孔布·吕西安》的看点就在这里,因为它真实地表现了这一面。事实与人们经常理解的专政恰恰相反,就是说专政是一个人的权力。人们可以这样认为,在纳粹这样的制度下,人们把权力最有争议,或者说,最令人迷恋的部分,交给了许多人,党卫队就是人们赋予生杀、强奸大权的组织……

关于玛格丽特·杜拉斯

福柯与西克苏(H. Cixous)访谈录

《雷诺-巴罗手册》，第89期，1975年10月。

米歇尔·福柯，《言与文》，n°159，伽利玛出版社，1994年。

[……]在小说中，总是在做减除，直至某种东西，作为一种人的呈现，渐渐成形。这种人的呈现躲藏在自己的动作、自己的日光后面，而后消失，只剩下一点亮光。它又映衬着另一个亮光，直至这最后一点回忆也被减去了。可是在影片中，一切都反过来了，我认为这是一种涌现。这种涌现不需要那种人的呈现，它是一个动作的涌现，一个眼神的涌动，是一个走出迷雾的人物；我联想到了弗朗西斯·培根。我认为杜拉斯

的影片有点像培根，如同她的小说像布朗肖：一边是减除，一边是涌现。

西克苏：不过，它们是分不开的。说到电影，我只看过她的两部作品。我看了《毁灭，她说》^①和《印度之歌》^②，它们非常不同。

福柯：跟我说说《印度之歌》，我没有看过。

西克苏：我非常喜欢这部影片，但我觉得也是对我的一次考验。《印度之歌》给我留下了什么？《印度之歌》这部影片即使对玛格丽特·杜拉斯也是一个十分特别的领域，因为这是一部绝对强烈追求享受的影片。玛格丽特·杜拉斯成功地为每个人画上了浓墨重彩的一笔，就是说，我认为她在银幕上呈现了她基本的快感。她让自己看到了她总能看到却无法留住的东西。影片里还有一种东西，人们还没有提到，可对我十分重要，这就是玛格丽特·杜拉斯所描述的一切，虽然无比凌乱，甚至完全是败笔，却同时是臆想上的活色生香，因为玛格丽特·杜拉斯本人是一位令人着迷的女人。我无法控制自己说“她”，因为是她推动剧情。迷恋反衬着无聊。她着迷，好像被某人身上非常神秘的东西吸引着，可最终，世上的一切都

① 1969年。

② 1975年。

化为尘埃,只剩乌有。

这可能是一种宗教迷恋;确实,在她身上也有一个宗教维度,只是,吸引她的东西,人们只能慢慢地发现,我想她本人也在发现或者被发现,这是一种情色的混合,既触及女人的肉体——影片中真实表现了女人身上某种令人震撼、美丽但却无法确定的东西,也触及到死亡的肉体。这两者混在一起,所以,又一次看不清了。好像死亡用致命的爱情温柔包裹着生命,包裹着美丽,好像死亡喜爱生命。

《印度之歌》,正如它被看到的那样,正如它所呈现的那样,好像它看到了“自己”令人着迷的东西。这种东西像极其黑暗的太阳:在它的中心,有一个众所周知的女人,即在所有小说中那个汇集所有欲望的女人。从文字到文字,就这样滚动着,这里有一个漩涡。这是一个不了解自己的女人身体,但她知道黑暗中的事情,她了解黑暗,熟悉死亡。她就在那儿,化为了肉身,可太阳又一次反常了,因为所有男性的光线都朝向那个女人漩涡汇聚而来,照射她。当然,影片把小说中的死路变活了,因为,在影片中,出现了一些面孔,你不可能看不到它们。而在小说中,它们总是被表现为不可见的,好像已经成为了碎片。

福柯:是的,是这样。所以说电影的可见性并不只是某个人呈现的可见性。我不知道龙达勒是否出演了这部影

片。因为,我认为,他是玛格丽特·杜拉斯最喜欢的演员。他身上有一种像云像雾的厚度。人们看不清他的形象,也看不清他的面孔。龙达勒有鼻子吗?龙达勒有下巴吗?他会微笑吗?所有这一切,我还真说不清楚。他厚实而宽阔,就像一团无形的迷雾,正是从这个厚度中,涌现出各种嗡嗡声。人们不知道声音来自哪,是什么声音,还有他的动作,天马行空,穿越银幕,直抵你们内心。这是所谓的第三维度,这里只有第三维度,没有其他两个维度的支撑,因为它总是超前的,是介于银幕与你们之间,说不清是在银幕上还是在银幕下。这就是龙达勒。我认为龙达勒与杜拉斯的文字完美融为一体,或者就是文字与影像的混合体。

萨德,性的教官

福柯与杜邦(G. Dupont)访谈录

《电影杂志》,第16期,1975年12月—1976年1月。

米歇尔·福柯,《言与文》,n°164,伽利玛出版社,
1994年。

您去看电影时,您是否对某些新片中的萨德主义现象感到吃惊,比如发生在医院,或者发生在帕索里尼影片中^①一个假监狱里的故事?

我吃惊——至少是近来——萨德主义的缺场或萨德的缺席。萨德主义与萨德不可同口而语。完全可能出现没有萨德

^① 《索多玛的120天》,1975年。

主义的萨德,或没有萨德的萨德主义。我们不妨先不谈比较微妙的萨德主义问题,我们先说说萨德。我认为电影中的变态远胜于萨德的小说。当然有许多原因,最重要的原因是,细致、礼俗、严格的仪式形式占据了所有萨德的画面。它们拒绝一切可能成为摄影机补充的东西。任何添加,任何叠加,哪怕是最细小的装饰都是不可容忍的。这里没有公开的臆想,只有经过严格设计的规则。只要少了一点或多了一点,一切都会被毁掉。这里没有形象的位置。空白只能由欲望与肉体来填补。

在佐杜洛夫斯基的《鼹鼠》的前部分中,有一个血腥的群交场面,是一个富于隐喻的身体分镜头。电影萨德主义,难道不首先是对待演员和他们肉体的方式吗?尤其是影片中的女人,她们难道不都是遭到虐待,好像男人身体上的赘物一样吗?

人们在现代电影中对待肉体的方式是一种新鲜事物。看看沃纳·施罗德《玛利亚·玛丽布朗之死》一片中的那些接吻、面容、嘴唇、面颊、眼皮和牙齿。把这些叫做萨德主义,我认为是完全错误的,这至多是一种精神分析思潮的迂回表现手法,专门表现局部,支解的身体,齿形阴道。这只是用比较低水平的弗洛伊德学说来表现萨德主义这种歌颂肉体及其奇

迹的方式。拍面孔、颧骨、嘴唇和眼神，这些施罗德做过的事情根本不是萨德主义。这只不过是身体的减速，增生，对身体碎片最细微的部分，最小可能性的所谓自主热衷。这是身体的无政府化，人体的层级、定位、命名、器质可以说正在被解构。其实，在萨德主义中，器官的真实状态才是他迷恋的对象。你有一双看东西的眼睛，我把它挖掉；你有一个吻我的舌头，我切割它。被挖掉了眼睛，你不能再看；被切掉了舌头，你不能再吃东西和说话。萨德作品中的身体是非常严格的有机体，恪守身体的层级，区别只在于，这种层级像在古老的童话中，是从头开始，而萨德是从性器开始的。

所以说，在现代电影中，人们让肉体脱离自身的做法完全是另一回事。这样反而摧毁了身体的有机性，舌头不再是舌头，不是一个出自嘴中的舌，它不是被褻渎的嘴的器官和注定追求另一器官快感的嘴的器官。它是一种“无法形容”的、“无可利用的”东西，根本不在欲望的所有计划之列。这是完全由快感拼装的身体：一个可以打开、伸展、跳动、冲撞和打斗的东西。在《玛利亚·玛丽布朗之死》中，两个女人拥抱的方式算什么？是山丘，是沙漠商队，一朵盛开的贪婪之花，昆虫的上颚，草丛的起伏。这些都是反萨德主义的。对于这种欲望的残酷科学，只做这些愚蠢的伪造是不行的，它们只是快感一痛苦的慢动作。

您在纽约是否看过这些叫“snuff”的影片（美国方言，即杀人），讲一个女人被碎尸？

没有，但我想这个女人是真的被活着肢解了。

这纯粹是视觉的，没有一句台词。较之电影，这个热情的媒介，它是一个冰冷的媒介。根本没有身体主题的文学性可言，只是一具正在死亡的躯体。

这不再是电影。它已成为个人情色范畴的一部分，只以激发情欲为目的。这已不再是美国人所说的聚焦，从这种纯刺激本质看，它已不属于影像，而属于赤裸的写实，不会是别的。

摄影机会不会成为处理演员身体的主宰，而演员只是牺牲品？我想起了《热情似火》中玛丽莲·梦露在托尼·科蒂斯脚下的一次次摔倒，此时的女演员一定在经历一个受虐的桥段。

您刚才提到这部影片中演员与摄影机的关系，我认为，这是一个非常传统的问题。它也存在於戏剧中：演员承担主人公的牺牲并将其内化在自己身上。我刚才说的电影中的新东西，正是这种由摄影机完成的身体发现与开发。我想这些影

片中的取景应该是十分逼真的。这意味着身体与摄影机的相逢既是经过计算的,也是偶然的。它要发现些什么,找到某个角度、某个体积、某条曲线,依据某个痕迹、某条线索,或者很可能是一道皱纹。然后,身体一下子被拆解,成为一道风景,一个沙漠商队,一场风暴,一座沙丘等等。这是萨德主义的反面,它在分割一致性。施罗德的镜头运用,不是分割肉体以激发情欲,而是把肉体当作一个面团抛起来,使之变为种种影像,成为快感影像或实现快感的影像。在摄影机(和它的快感)与肉体(因快感引发的抽动)的不可预测的相逢中,产生出这些影像,即多人口快感。

萨德主义从解剖学上看是智慧的,如果说它疯狂,那也局限于十分理性的解剖学教材之内。根本不是萨德机体上的疯狂。想用具体影像重现萨德,这位细腻的解剖者,是行不通的。这样做,要么萨德消失,要么就是在拍过时的电影。

真正意义上的过时电影,因为近来人们总是以回顾之名,把法西斯主义与萨德主义联系起来。比如,《午夜守门人》中的利利亚娜·卡瓦尼和《索多玛的120天》中的帕索里尼。不过,这个表象不是历史。人们只是给身体穿上代表那个时代的老服装。人们要让我们相信希姆莱的帮凶就是公爵,就是主教,就是萨德文学中的典型形象。

这完全是历史的错误。纳粹主义不是由20世纪色情狂创造出来的,而是由那些让人无法想象的、最卑微、令人厌恶、让人恶心的小资产阶级创造出来的。希姆莱最多是一个农学家,娶了一个护士做妻子。要知道集中营产生于一个医院护士和养鸡人的共同想象。医院加禽舍:这就是集中营背后的臆想。人们在那里杀害了数百万人,但我不认为人们是为了消减这种罪行而谴责它,而是为了揭露人们要为此添加的色情价值。

从负面意义上看,纳粹就是家庭妇女。他们以抹布和扫把为工具,想净化社会,扫除他们认为肮脏的东西、尘埃和垃圾,如梅毒患者、同性恋、犹太人、混血儿、黑人、疯子,这种有洁癖的小资产阶级不洁梦想隐喻着纳粹的梦想,缺场的性欲。

就是说,可能出现这种情况,在这种结构里,存在局部上的色情关系,刽子手和牺牲者的身体接触在对峙中把它们连结起来,但这是偶然现象。

问题是要弄清楚我们今天为什么会通过纳粹主义体验某些色情意淫。为什么会有这些皮靴,这些军帽,这些鹰徽,为什么人们会迷恋它们,尤其是在美国?难道不是因为我们无法真实地体验这种被解构肉体的享乐,我们才臣服于细致、规训、解剖的萨德主义吗?我们形容这种泛滥的肉体快感的唯一词汇难道就是这种新政治启示录的悲惨童话吗?我们只能

把现时的紧张想象为集中营的世界末日吗？看看我们的影像宝库是多么的贫瘠！与其与那些“异化”的叹气者们一同哭泣，斥责“此类节目”，不如及时创建一个新的影像宝库。

关于保罗的故事

福柯与费雷(R. Fécrot)访谈录

《电影手册》，第 262—263 期，1976 年 1 月。

米歇尔·福柯，《言与文》，n°171，伽利玛出版社，1994 年。

福 柯：我看了你的电影，眼睛模糊了。我泪湿眼眶，是因为我看到了一些专业演员；不过，我在影片中看到的，我不能说很像精神病院，它就是精神病院。我不知道你们与这些演员能真的在这里住了几个星期或几个月，体验那里发生的事情，观察病人的举止，倾听人们的交谈。你对我解释说这没什么，你把演员放在那里，按某条思路、主线去体验，想从他们身上找到你所需要的感觉。你与他们一起研究这条属于他们

的主线,这样你就能从他们身上找到真正属于精神病院的人物角色。你是这样做的吗?

费 雷: 我们不需要让演员去精神病院体验生活,但在有这个想法之初,在开机前,在剧本创作阶段,剧组就已经组成了,已经接触了精神病人的真实体验。从一开始,我们就想拍一部精神病人群体视角的影片。在研究这些真实体验的基础上,我们开始思考精神病院的机制,这需要演员直接参与进来。我用从他们身上得来的知识为他们写作。在走场的 15 天里,他们面对精神病院环境、服装和道具,在一台录像机的帮助下,我们能够把握、丰富、发展我们制定的主题。演员真实体验到精神病院的条件。

福 柯: 你选用一些演员把他们放在一个空间、一个并存系统中,让他们穿精神病人的衣服,让他们按自己的思路行事;人们再选一些精神病人,让他们穿正常人的服装,也按你的要求分配他们,让他们按自己的方式行事,这样也能得到相同的结果。确实存在属于精神病机构、属于高墙、属于并存、属于精神病院层级的效果,你把这些效果展示出来,以一个病人的做法,一个处于极度焦虑,或者,一个靠表演吃饭的职业演员的方式,把它们呈现出来。这样做,就会得到一个有关力量和精神病院权力塑造效果的惊人体验。这些角色的举止,即使再典型和再相似,都不是纯粹意义上的病兆和病人,这是

精神病院的植物园和动物园。比如,笑,这是一种冷笑,举止一会儿像乖孩子,一会儿像焦虑者,这个烦躁地提问,那个在做祈祷,所有这些人都有自己的表现线路。这些线路并不发生真正割裂,有点像高速公路,从高处看时,每条路都相互交错,但实际上,它们可上下穿行,人们不易看出名堂。因此,每个人都在自己的纽带,与别人相连但又不相撞,但是,如果它们都处在一个假交错中,这些独立的线路所形成的“场景”不是真正的流通状态,而是叠加和孤立状态,就像乒乓球,扑克牌,饭菜。在医生的问题上,你们也会遭到批评,因为他们被漫画化了;医生是唯一被歪曲的人(护士们未被歪曲),医院大厅吵闹的人群,不需要答案的提问;这根本不是精神病院的行医现实。

费 雷: 在准备这部影片时,我们重点讨论了医生的角色,可实际上,一些看过影片的医生并不高兴。对护士和医生处理的差别来自于这样一个事实:护士和病患是两个相对可以调情的群体,可能他们的相处比较容易,而且在影片中,他们属于相同的社会阶层。医生就不同了,所以,我们从患者的角度上去表现他们,表现他们面对患者时呈现的权力、知识、不停顿的诊问。面对医生行医的客观现实,我们发挥了病患对医生的主观感觉。

福 柯: 总之,你们想表现的,只是医生的权力在顺势疗

法的作用下被行使,只是让医生来过,问过,下一个命令,就可确保这个体制。医生是医院的顶梁柱,有他们就行了。医生在这里是被仰视的,按尼采的说法,这是青蛙的视角,从下向上看世界,所以,医生的角色既是不可接近的、脆弱的或者神秘的,又是长着大手大脚、小脑袋的人,说话像喇叭,既万能又简略,在医院,总是看不到他们的影子,但他们又无处不在。

费 雷:有些人还指责我说:你们只满足于描写,却偏离了真实,你们看上去没有立场,你们不表现事情的起因,也不表现解决方案,只管描写结果。对于这个问题,你们根本没有建设性态度。

福 柯:你知道,我认为,描写,已经是大功一件了。可你们做得更多。你应该还记得,人们在加利福尼亚取得的教训,有一些被认为精神健康的大学生用假诊断被送进了医院,这样做就是想知道究竟需要多长时间他们才能被认出来是正常人。他们立刻被病人识破了,但他们却在医院里关了几个星期。我认为你使用了一些精神健康的人,你在他们身边营造了一个精神病院的环境,表现这里发生的事情。因此,从经验角度上看,我说这非常有建设性,因为人们通过它可以明白精神病院的一整套机制和作用。像这样尝试直接涉及精神病院故事的真实效果,还从未有人做过。

费 雷:在这个“客观”经验的中心,我准备放入保罗的

主观经验:这样做,可以让观众自己走进精神病院。

福 柯:人物角色只是一张白纸。他头上有不同的社会圈子。首先,在他身边,在他床边,就有病人的圈子;高一点或远一点,有护士的圈子;然后,在半空中,会遇到医生的圈子。不过,为什么来精神病院,人们全然不知,除非水的镜头反复出现。我想,这可能代表病人必须或想要自杀;我想,它还要表现精神病院的孤岛特征,水已经漫上来了,他正处在水的汪洋之中,而且每当他睡着,梦到他离开精神病院时,他觉得这水将他与医院分离,这就是他的主观性和影片透视特征的标志。

福柯访谈录

与卡内(P. Kané)的访谈

《电影手册》，第 271 期，1976 年 11 月。

米歇尔·福柯，《言与文》，n°180，伽利玛出版社，
1994 年。

您赞同阿里奥这部影片的想法吗？这是一部把重心放在一个农民话语上的影片。或者，您在此之前就想过这个问题吗？

没有，这是阿里奥的功绩，是他想到这个问题，但我完全赞同。因为，让演员从外部重现这个罪行，好像把它当作一个事件，而且只是一个刑事案件，我想这里缺少本质的东西。一方面，应该深入里维埃话语的内部，让这部影片成为一部记忆

影片，而不是内容电影。另一方面，这个 1830 年代的诺曼底普通农民的话语应该被放在那个时代整个农村话语中。不过，什么才是最接近这种话语形式的东西，至少要做到用当地农民、用他们的声音来讲述；这样，在 150 年之后，人们用相同的声音、相同的口音、相同的笨拙讲述这个几乎移植过来的相同故事。阿里奥选择 150 年前同样的地点、同样的人物来纪念这个行为，就是说，同样的农民在相同的地点重现相同经过。将电影的整套机制，影片整个拍摄都集中在如此狭窄的空间中是困难的，所以说，这十分了不起，我想在电影史上也是独一无二的。

在阿里奥的影片中，还有一点很重要，就是它给农民讲述了他们的悲剧。实际上，农民的悲剧直至 18 世纪末仍然是饥饿。但从 19 世纪起，或许包括现在，它同所有重大悲剧一样，变成了法律与土地的悲剧。希腊的悲剧是讲述法律的诞生与它对人类产生致命后果的悲剧。里维埃事件发生在 1836 年，就是说民法实施后的第 20 年：民法是一部强加给农民日常生活的新法律，农民在这个新的法律空间中挣扎着。里维埃的全部剧情就是一个法律剧情，一个法规剧情，是法律、土地、婚姻和财产的悲剧……不过，农民群体总是在这个剧情中变化。所以，重要的是，要让现在的农民重演这个古老的剧情，它同时也是他们自己生活的剧情，如同希腊公民观看舞台上他们

自身生活的表现一样。

您认为让现在的诺曼底农民,因为这部影片,记住这个事件、这个时代会产生什么效果?

您知道,在关于农民的文学作品中,这种事情并不罕见;但一种农民文学,一种农民表现,这还不多见。只是我们现在的文体是一个农民在 1835 年写成的,只是他自己的语言是一个刚刚被扫盲农民的语言。但这恰好为现代农民提供了以自己的方式演绎这个属于他们上一代人故事的可能性。看过阿里奥引导演员的方式后,您一定会发现,一方面,他很接近这些农民,在展示他们的生活时,为他们做了许多解释,而另一方面,他又为他们留下许多空间,因为这是他们的语言,他们的发音,他们的言行举止。所以,我相信,农民演绎农民文本的做法在政治上是重要的。因而用非职业演员表现司法界、法官、律师也是重要的,因为所有这些人都是城里人,19 世纪和 20 世纪之交农民的这种非常直接的交流,他们都不熟悉。从某种意义上讲,阿里奥懂得导演的作用,而且懂得让这些农民自己发挥。

让这些农民通过这样一个可怕的故事行使话语权会不会有风险?

这是令人担心的问题,当阿里奥开始对农民们阐述拍电影的可能性时,他没敢一上来就对他们讲故事的内容,可当他对他们讲完后,他惊讶地发现他们能照单全收,而且内容没有引起任何问题。相反地,成为障碍的反而是地点,一个能让他们相遇、谈论和传递所有这些属于他们自身日常生活琐事的地方。总之,这个罪行并没有封闭他们,反而解放了他们。假如真要让他们表现贴近他们日常生活、他们现代生活的故事时,他们反而会觉得他们更愿意演绎这种遥远而神秘的罪行,因为他们可以借此痛快地用他们的真实生活来表现它。

皮埃尔·里维埃的归来

福柯与戈蒂耶(G. Gauthier)访谈录

《电影杂志》，第 312 期，1976 年 12 月。

米歇尔·福柯，《言与文》，n°185，伽利玛出版社，
1994 年。

作为皮埃尔·里维埃的发现者，您在勒内·阿里奥的影片中认出这个皮埃尔了吗？

我认为没有必要认出他来。他存在过，这就够了。里维埃的文献让我感兴趣的，是这个事件过后不久他就被完全遗忘了，即使这个罪行的影响犹在。虽然当时的名医们都关注他的案例，但他在法医层面上已经彻底消失了。没有人再提到他。其实，他给当时的医生提出了谜一般的难题，他们

当中没有人可以解决，人们只是拥有这个案子的完整诉讼文献，或者更准确地讲，里维埃本人的回忆。我出书就是要重提里维埃的问题，在精神病学诞生 150 年之后，在精神分析学创建、法医学和犯罪学普及之后，重提里维埃案，就是要告诉今天的人们：他又回来了，你们对他的归来怎么看？我认为阿里奥的影片正好提出这个问题，只是更加迫切，这是书籍无法比拟的，因为通过克劳德·埃贝尔的出色演绎，他不仅找回了皮埃尔·里维埃，还找到了重提谁是里维埃这个问题的最佳载体。

历史片，一般来说，都倾向于回答问题，而不是提出问题。观众难道不更期待人们告诉他，这才是真正的皮埃尔·里维埃吗？

我不认为这部电影宣称它是真实的。影片没有说：这就是皮埃尔·里维埃。在阿里奥的这部影片中，最有历史感的部分，就是它不想重构里维埃事件。他要做的，就是在资料、回忆以及这个叫皮埃尔·里维埃的人口中说出话的基础上，通过他的家人、他的邻居、法官，尽可能让这些话语、这些问题、这些举动重新回到现在人们的口中、身体和行为中，哪怕这些人不是职业演员，与当地的农民，¹与 1836 年的这个事件同构。其次，在最靠近当年提出这个问题的地方，重提这个问

题。重要的是,当地人参与了影片的拍摄,他们扮演不同的人物角色,不同的桥段,他们表演了这出戏,并通过表演重提了这个问题。

通过《卡米扎尔人》^①和《皮埃尔·里维埃》,人们是否可以描述出一种“书写历史”的方式。阿里奥真的在书写历史吗?

阿里奥是否在书写历史?我不这样认为。书写历史,是一种知识活动,至少是一种学术或学院活动,反过来讲,让历史重现,或者与历史发生某种关系,或者强化我们记忆或遗忘的某些区域,这倒是阿里奥做的事情,也是电影能做的事情。人们可以试着观看阿里奥的影片是如何重现历史的,比如,如何让《卡米扎尔人》中的让·卡瓦利耶的声音能够在现在被真实地传递,而且他使用的词语都是相同的,可以直接传递给我们1968年之后那代人。阿里奥没有展示已经发生的事情,没有重现那些事件,无论是想象的,还是详实地重构。这里面一定有我们真实历史中的某个真实片段。人们选择它,提取它的元素,把它拍成电影,让人物说同样的话,这会产生什么效果?

^① 《卡米扎尔人》,勒内·阿里奥的影片(1971年)。

在阿里奥的这两部影片中,至少有两个层次的参照物:一是文学的,手稿的,一是视觉的,写实主义绘画传统的。这两种参照是否对重现历史有很好的帮助?

如果他想重构历史,这两个层次是相背的。只有在一种情况下,它们才是不对立的:一方面,它既能召来;另一方面,它又能驱走这些构成我们历史的元素。确实,存在这种绘画,我们可以从米勒的绘画中,看到农民风俗的表现系统,这是一种纯外观的视角,从高处俯瞰农民,虽然不会消减他们的精彩,但却会以某种方式把他们程式化。

影片就是这种视角,在年代上接近里维埃事件,也是这种方式,当时做医生、做法官的人就是通过农民的盲动和痛苦来侵蚀农民社会的。所有这一切,可能有些部分相互交错、隐蔽,显露一些元素以便提出问题。在阿里奥的影片中,有现时永恒的一面,这一面胜过历史的重复。这就是最短暂的东西,亦即日常生活的永恒现时。他的影片,永远离不开日常生活的问题,从布莱希特的戏剧到他现在试图做的、迥异于布莱希特的事情,总有一个共同的元素:什么是日常生活有说服力的戏剧定义?它的永恒呈现方式是什么,如果这些微事件的疏漏是无法确定的,甚至不值得被讲述,根本不会进入人们的记忆?但是,也确实存在这些事件显现的层次,也确实有某个事

件发生在我们的乡村,却无法以某种方式进入 20 世纪城市居民的身体里。会有某种农民风俗的小元素,田间森林和牲畜棚中的小故事,从某个地方,以某种方式,进入我们的身体,但仍无法明确地被表现出来。

您认为像皮埃尔·里维埃这样一个特殊人物能体现历史的潜在力量,即布莱希特所说的“黑暗力量”吗?

从某种意义上讲,皮埃尔·里维埃做到了让所有试图欺骗他的国家机器发生短路并丢丑。这里面至少有双重圈套:一是,他逃脱了一切,因为,最终,法律和医学都拿他没办法,而他的记忆,好像预见到了一切,逃脱了所有归类和所有可能的危害。当人们问他为什么要杀他的弟弟时,他回答:“要让所有人都讨厌我,尤其是我的父亲,要让我的父亲在我被宣判死刑时不会悲伤。”他给所有人设下的另一个完美圈套就是让人们无法从外表识破他,让他被判刑,最终被处死,尽管他已经被宽释。正是在这样一个非常清晰的计划面前,尤其是在这样一篇神奇的文献前,医生,当然还有陪审团、法官一致认为:“他不可能是个疯子,他太明白,太强大,太聪明,我们不能不判他。”他通过给所有人下套,也包括让自己进入圈套从而逃脱了所有圈套。阿里奥的影片,通过文献、记忆这一画外音和人们之所见,如实再现了这个双重圈套。一方面,这是一

种声音,它包含了所有余下的东西,所以,整个影片都是里维埃声音的内化,而里维埃不只出现在影片中,他还被包含在影片中,让他超越影片的外缘。另一方,通过借用记者、法官、医生语音的历史回顾,阿里奥重构了里维埃如何因人们对他明白的议论而落入圈套的经过。

这里还有您的一种表述,阿里奥在谈到自己的影片时喜欢引用它:“历史的尘埃。”通过里维埃这位大明星,这种历史的尘埃还永远会是微小的吗?

不好说,这是一种《放大》^①,一种爆炸现象,它会发生在所有此类事情中,就像会发生在日常生活中一样。当您打开报纸,您读到一个男人在与妻子争吵后杀了她时,这就是日常生活。它在某一特定时间,在某一事故,某种偏离,某种过激后,变成了一个大事,但它会像一个气球那样很快消失的。里维埃事件就是如此,这也正是阿里奥的影片表现的东西:日常生活,一次围绕田地、家具、家畜展开的争执。这就是历史的无意识,而不是什么伟大的力量、生命和死亡的推动力。我们的历史无意识就是由这些成千上万的小事件构成的,这些

^① 安东尼奥尼的影片(1967)(福柯与安东尼奥尼讨论他们各自的工作方法)。

小事件会像雨滴一样,浸润我们的身体,我们的思维方式。然后,其中一个小事件在一个偶然的时机留下它的痕迹,或者可能变成一件大事,一本书,一部电影。[……]

宽容的灰色清晨

《世界报》,1977年3月23日。

米歇尔·福柯,《言与文》,n°201,伽利玛出版社,1994年。

孩子从哪来?从鹤来,从花中来,从诅咒中来,从卡拉布里大叔那儿来。不过,还是先看看这些孩子们的面孔吧:他们不在乎给人留下言不由衷的印象。通过微笑、缄默、疏远的口气、左顾右盼的眼神,他们在回答成人这些问题时表现出一种狡诈的顺从,这些回答方式确定了他们自己评判人们饶舌的权利。鹤是一种嘲弄大人的方式,是以其人之道还治其人之身的方式。是讽刺的、不耐烦的符号,就是说这些问题不会有答案,就是说大人都是不知趣的人,他们不懂集体活动,至于

“余下的内容”，孩子只对他们自己人讲。

帕索里尼的影片就是这样开始的。

《性调查》是《爱情论坛》(*Comizi d'amore*)的非常特别的译法；Comices的意思是会议或者爱情论坛。这是上千年前“会饮”的做法，只不过地点是在蓝天下的海滩和桥头，街头巷尾，参与者是玩球的孩子们、训练的小孩子、无聊的游泳姑娘、站街的妓女和下班的工人。这远非忏悔，也远非调查，因为人们要在绝对隐秘的地方，提出这些最隐私的问题。这只是关于爱的道听途说。总之，街谈巷议，是地中海社交最自发的形式。

帕索里尼像一个过路者，直接把话筒伸向正在闲逛或晒太阳的人群。他向一个不确定人群提“爱”的问题，可在爱这个模糊的领域，性、夫妻、快乐、家庭、订婚与风俗、卖淫和价格都交织在一起。有些果断的人，回答时却迟疑，既不为难自己，也替别人说话；他们可以凑在一起，意见相左或相同，勾肩搭背，脸贴着脸；笑声、柔情、欲燃的激情在这些重叠和交织的身体上迅速传播。他们谈到自己时却十分谨慎和注意把握分寸，因为他们的接触太强烈、太热烈；成人们并排而站，夸夸其谈，青年人则言简意赅，相互依偎。作为记者的帕索里尼不知所措，作为导演的帕索里尼却用心在看。

当人们对这些大家议论而不是闭口不谈的秘密更感兴趣

时，文献就不是很重要了。在经历了人们称之为（十分草率的）天主教道德长期统治后，人们在60年代最初几年的意大利，所能期待的只是这些有关性的议论。其实不然。之所以如此肯定，是因为这个回答是以权利的口吻出现的，如拥护或反对离婚，拥护或反对夫权，拥护或反对女孩的贞洁义务，拥护或反对同性恋判刑。那个时期的意大利社会如同处于秘密忏悔和法律条文之间，还没有像我们今天的媒体那样公开地谈论性。

“他们绝口不谈吗？因为他们谈性色变”，莫萨蒂，这位平庸的精神分析家如此回答。关于正在进行的调查，帕索里尼经常向他，还有莫拉维亚提出问题。很明显，帕索里尼不相信他们的话。贯穿整个影片的，我认为，不是性的纠缠，而是某种历史的解释，某种对意大利新制度即宽容制度的预设性和暧昧性的犹豫。正是在这方面，人们出现了分歧，但他们还是在被问及爱情时，都谈到了权利。这是男女之间的分歧，农民和市民、富人与穷人之间的分歧吗？当然是，但更是青年人与其他人之间的分歧。这些人害怕一个会动摇所有曾经维护性生态系统（禁止离婚，从而以不平等的方式来约束男人和女人，用妓院作为家庭的补充形式，确定贞洁代价和婚姻价格）的痛苦而微妙的机制调整。青年人以不同的方式看待这一变革，不是欢呼雀跃，而是将信将疑，因为他们知道这与经济变

化有关,而经济变化很有可能导致年龄、财富和社会地位的不平等。说到底,宽容的灰色清晨没有让任何人高兴,也没有人急着要参加这场性爱狂欢。老人们带着反感和愤怒,惶惶不安:“权利顶什么用?”“青年人”带着敌意回答:权利,我们的权利是什么?”

这部 15 年前拍摄的影片可以作为标杆。帕索里尼在拍完《罗马妈妈》一年后,又继续拍他影片中青年人的伟大传说。他从这些年轻人身上没看到心理学家所说的青春期青年,只看到某种“青春”的现代形式,我们的社会,从中世纪、罗马和希腊时代以来,就从未能把它融合进来,不是惧怕它,就是摒弃它,从未接受过它,甚至利用战争,让它消失。

后来,到了 1963 年,意大利刚刚懵懂地进入一个扩张-消费-宽容运动的年代,帕索里尼 10 年后在他的《海盗文书》(*Écrits Corsaires*)中对此作了一个总结。这本书的猛烈冲击不亚于影片在当时带来的不安。

1963 年,也是几乎整个欧洲和美国都在质疑权力多种形式的时期,那些博学者告诉我们它非常“时尚”。好吧,就算是吧。这种“时尚”还会持续一段时间,比如现在的博洛尼亚。

末日四骑士与日常生活的可怜虫

福柯与索贝尔(B. Sobel)访谈录

《电影手册》,第 6 期,西贝尔伯格专号,1980 年 2 月。

米歇尔·福柯,《言与文》,n°284,伽利玛出版社,1994 年。

当我第二次在德国观看这部影片时,我被影片迷住了,就像被一位女巫师迷住一样。我被感动,是因为我比较了解德国,比较了解德国的文化。所以,我也有些不安,我想过这部影片有点变态。其实,所有人都不太看好这部影片。您的反应是怎样的?您是否认为:“这才是应该做的。”

不是,因为从 1930—1945 年期间发生的事情来看,不是

只有一件事要做,而是有千万件事要做,数不胜数的事要做。可以肯定,出于政治原因,人们对1945年以后的纳粹主义保持沉默,不是因为人们不能提出这个问题:“它在德国人头脑中变成了什么?它在他们心中变成了什么?它在他们身体中变成了什么?它肯定变成了什么,所以,人们迫切地想知道它如何走出隧道的另一端。会以什么样的神话,什么样的历史,以什么样的伤痕出现。西贝尔伯格的影片是一个美丽的魔鬼。我说“美丽”,是因为它最打动我——或许这就是您所说的他影片中的变态之处。我不是说影片的审美方面,我对此一窍不通,影片确实做到了从这段历史中提炼出某种美,而又没掩饰它本身的丑恶、卑鄙和日常猥琐的东西。或许影片抓住了纳粹主义所具有的更加巫邪的东西,一种猥琐的紧张,一种平庸的张扬,这些可能就是纳粹诱惑的威力。

看这部影片时,我也有一种异样的感觉:我惊讶地发现青年人把纳粹主义当作乌托邦,一种真实的乌托邦来体验。我认为西贝尔伯格不下断语、不审判是十分重要的,他只是呈现这样一个事实:一个根据传统标准看来是“正常标准”的人,竟然成为一个纳粹分子。

西蒙娜·薇依在谈及这部在几天前已经在电视上播出的关于爱娃·布劳恩(Eva Braun)的影片时说:“它使恐怖变得

平庸。”这完全正确,这部关于爱娃·布劳恩的影片竟然出自法国人之手,足以惊世骇俗。不过,西贝尔伯格的影片恰恰相反,它使无耻变得平庸。他从思维方式、生活方式和30年代欧洲人每天的梦幻中提炼出某种潜在的无耻。从这个意义上讲,这部影片与西蒙娜·薇依用理性去批判的影片正好相反。我倒是希望人们有一天可以把西贝尔伯格这部影片的某个部分插入关于爱娃·布劳恩的影片中。就像1930年代,一个正规的欧洲资产阶级家庭度假时写出的一张过时的、规矩的、客气而乏味的明信片。西贝尔伯格影片的的优点恰恰在于它说出了恐怖是平庸的,而平庸本身就包含着恐怖的维度,恐怖与平庸是可以互通的。悲剧文学和哲学的问题是:给这四位末日骑士以什么样的社会地位?他们是只有在世界末日之时才能出现的伟大的黑衣英雄吗?他们以什么形式、什么面孔出现?鼠疫,战争,大屠杀,饥饿?或者他们只是存在于我们所有人思想和内心深处的四只小可怜虫?

我想这才是西贝尔伯格影片的力量所在。他准确呈现出这些时刻,即1930—1945之间在欧洲发生的事情,这就是世界末日的黑衣骑士,而后,他又精准地表现了这四位黑衣骑士与四位日常生活可怜虫之间的某些生理上的亲缘关系。

沃纳·施罗德访谈录

福柯与古朗(G. Courant)、施罗德(W. Schroeter)访谈,

《沃纳·施罗德》,巴黎,歌德学院,1982年。

米歇尔·福柯,《言与文》,n°308,伽利玛出版社,1994年。

福柯:看了《玛利亚·玛丽布朗之死》(*La Mort de Maria Malibran*)和《柳春》(*Willow Springs*)后,让我最吃惊的是,它们不是关于爱情的影片,而是关于激情的影片。^①

施罗德:《柳春》的主要思想落在四个人物相互依存关系

^① 1973年出品。

的困扰上,而每个人并不清楚这种依存关系的准确原因,比如:尹拉·冯·亚斯贝尔,她饰演保姆和家庭妇女,她不知道为什么自己会成为她与马格达勒娜依存关系的牺牲品,我把这看作为一种困扰。

福柯:应该讲,我们在说相同的东西。首先,我们不能说这些女人相爱,我们也不能说《玛利亚·玛丽布朗之死》中存在爱情。什么是激情?激情是一种状态,是一种降临在你头上、把你夺走、抱住你双肩的东西,它不懂得停顿,也没有来处。实际上,人们不知道它来自何方。激情的到来无缘无故。这是一种总是在变的状态,不会走向一个特定点。它有时强,有时弱,有时甚至达到白热化程度。它漂移,它摇摆,是一个不稳定瞬间,它的连接没有明确的原因,或许由一种惯性推动着。它主要玩控制与玩消失。任何条件都可以让它继续,也可以同时让它毁灭。人在激情中,不是盲目的,只是,在这种激情状态下,人不属于自己。这时做自己是没有什么意义的。人们看待事物的方式彻底改变了。

激情也包含痛苦-快乐的品质,但这种品质与人们在情欲或在人们称之为施虐和受虐中得到的品质截然不同。在这些女人身上,我没有看到任何施虐和受虐的关系,反而存在着一种完全无法融合的痛苦-快乐的状态。这不是两种可以混合

的品质,而是一种纯一的品质。她们每个人身上都有一种深切的痛苦。我们不能说一个人让另一个人痛苦。这是三种永恒的痛苦类型,同时,它们又不都是完全自愿的,因为从她们的情况看,她们没有任何必要遭受痛苦。

这些女人痛且快乐着,痛苦连接着她们,无法摆脱,她们不停地努力摆脱这一切。这一切与爱情不同。在爱情中,可以说,只有一个爱情的拥有者,而在激情中,人人有份。

施罗德: 爱情没有激情那般猛烈。

福 柯: 激情的状态是不同对手之间的一种混杂状态。

施罗德: 爱情是一种优雅、疏离的状态。几天前,在同英格丽·卡文的讨论中,她说爱情是一种自私的情感,因为它与对象无关。

福 柯: 人们完全可以爱人而不管对象是否爱。这是一件孤独的事。这也是为什么爱情,从某种角度上讲,总是一方对另一方的关怀。这是爱情的软肋,因为它总是向别人索取,而激情,在两或三个人之间,要求绝对互通有无。

施罗德: 这就是说,激情本身包含一种强烈的交互力量,而爱情,却是一种孤单状态。在知道爱情只是一种内心的创造与发明之后,我觉得十分沮丧。

福 柯: 爱情可以转化为激情,就是我们刚才说过的那种状态。

施罗德: 那就会痛苦。

福 柯: 这种相互的和彼此的痛苦状态才是真正的交流。我认为,这就是发生在那些女人身上的故事。她们的面孔,她们的身体不表现情欲,而在表现激情。[……]

引言:米歇尔·福柯的剪辑

电影与历史的关系问题近几年来一直得到广泛的关注。奇怪的是,米歇尔·福柯的名字似乎游离于这些研究之外。尽管福柯没有写过纯粹意义上的活动影像论文,尽管他在这方面的论著不多,但人们仍记得福柯也曾偶尔涉猎电影,比如:法国电影资料馆甚至专门举办过一次以“福柯与电影——记忆影像,权力影像”为主题的电影节,以纪念他与电影的相遇^①。可是,这似乎并没有让任何人产生要对这两次“相遇”进行比较系统的对照的想法。本书的目的就是要填补这个空白。

^① 2004年10月22—31日,在米歇尔·福柯逝世20周年之际,举办了这次活动。

因为,福柯首先是从历史视角涉足电影的。他的第一篇文章就是证明,他在文章中明确讲述了一个问题。《电影手册》在1974年首先以采访的形式,以“反追溯”为题,向福柯询问了有关过去的发生和暂留方式的问题。这是一个非常特殊的过去,即第二次世界大战,在法国,是被占领与抵抗的双重主题,福柯将这两个主题重新进行了区分,我们后面还会专门讲到,一边是正史的史诗型或叙事型,一边是不断受阻并永远需要取证的他称为“民众斗争记忆”型。

正是在某个与现在有着密不可分纠葛的历史领域中,福柯与活动影像的这种相遇才获得了其必要性:它如此深刻,如此现实,甚至引发了人们对哲学活动与艺术实践之争的期待。在这里,哲学活动不满足于将艺术实践看作对象,而是要在它身上发现哲学自身的问题,所以这两者在剪辑或短路中获得重生,任何一方都重新确立了它们坚定不移的走向。比如,《电影手册》的批评家们和导演(勒内·阿里奥)就抓住了1973年福柯出版的皮埃尔·里维埃回忆录提出的问题:一个“人说出了他没说过话”,并与所有话语的教条主义决裂;反过来,福柯又从玛格丽特·杜拉斯或沃纳·施罗德的影片中发现一种“解构”身体的新方法,开启了一种享乐的新用法。

这是引发我们对哲学与电影对话的性质想说点什么的原因,也是《福柯看电影》一书的初衷。“电影哲学”已成为一种

时尚,这是事实。那些宣称用电影思考或用影像思辨的法语或英语出版物已数不胜数。然而,这种热潮主要由一种旨在从影片中寻找哲学观点图释的态度支配着;比如人们从沃卓斯基兄弟的《骇客帝国》中看到了柏拉图的理想国或者从希区柯克的焦虑中看到了拉康的精神分析。这种做法虽然可以产生某些消遣或教育的功效,但人们却没看到它所能带来的真正的新事物:人们忽视了纯电影表现而偏重于叙事事实。柏拉图的读者早就懂得闭门造车是什么也学不到的。或许有人能做得更好?天知道。

我们只是强调人们可以不仅要求哲学家告诉我们应该思考些什么,或许还可以进一步指出某一行为思维的要求,而不致被引向其他方向。同样,电影也不满足于再现事件,它教导我们别样地去看,而无需强迫我们怎么看。这样一来,我们所能对比的不是内容,而是操作——一边是观念的,一边是影像的——,对比哲学研究与电影作品,不把它们看作在不同媒介中言说同一事物的两种方式,而是看作以其各自表达方式言及同一问题的两种路径。人们在电影中比在由概念实现的真理解释中更容易发现一个哲学家的世界。我们认为,人们可以从中发现一个伙伴,一个对手,一种启迪,在这里,人们可以具体体验别样思考的意义。

别样思考,这句话是福柯说的。诚然,我们可以在电影史

中找到一些解释福柯关于癫狂、规训社会或监狱观点的影片，我们一定做得到。但我们也可以指出福柯首先是要寻找书写历史的另一种方式，他要书写的历史不服从某种叙事的线性规则，却能揭示出一些“事件”。他首先要讲出那些正发生在我们现在“边缘”上的事情，那些发生在我们的时代而又不是其英雄的事件。但在揭示事件时，不讲述一段历史，不把这些事件限定在某叙事的过程中，即被赋予某种价值并面临某种情境，这些英雄要用某种妥协行动改变叙事；揭示一个非人类的，有时处在感觉边缘的变化的完整世界，这曾经是电影的使命之一吗？福柯本人看到了电影已经具有捕捉这种“分子”历史的可能性，这种历史不相信已掌握自己命运的人类的自由，也不相信巨大的无意识结构的功效，它只钟情于一些“微过程”。对于它们，我们仍毫无意识，但它们决定着我们与自己、与世界关系的最深刻变化，解释它在体制或法律变化的巨大周期性背后试图重构的这种“战斗尘埃”。这是一种非英雄的历史，对诸如1968年五月风暴这样的事件性质本身产生过深远影响。

《福柯看电影》一书所涉及的问题不妨概括如下：电影在什么意义上可以别样地书写历史？电影是否可能评判和揭示构成福柯称之为“权力技术论”齿轮的那些既意外又必然的微小元素？电影是否有助于我们对现在的批判？因为这种批判

所持的逻辑是其他表现方式所缺少的。换句话说，这意味着去审视电影可能带给所有人的那些东西，这些人今天仍希望以这样或那样的方式继续当时米歇尔·福柯用过的考古学方法，意味着同时检验这种考古学方法在电影影像层次上提出的问题，如它的构成，它的演变，它的变性。我们的基点也限定在构成本书的两篇研究论文和福柯撰写的关于电影运动影像的十余篇文章上。当然，福柯的重要著作也会随着分析的深入被提及——从《知识考古学》到《快乐的享用》，从《话语的秩序》到《规训与惩罚》——但我们的话题不希望只限于在福柯不同著作之间搭建桥梁，包括《言与文》中有关电影的部分。换句话说，我们不希望做轻松的注解工作，而是希望将我们自己置身于这些采访、“对话”和福柯其他电影文章所产生的“影响”之中。

下面的篇幅将系统讲述四种影响：对电影评论的影响，这是对福柯思想进行的实际操作，以便弄清他对影片以及电影史言论进行的修改。其次是对电影理论与美学的影响，因为即使福柯不挖掘范式或本质的问题，作为艺术的电影的特殊性观点也贯穿在访谈中，即活动影像与权力关系、情爱行为或某一斗争故事有关；我们前面说过，对哲学实践的影响，因为那些关于第七艺术的文章在这里可以用来抽取，就是说制造某个事件概念，然后反过来让这个事件概念为福柯著作中相

关的形而上学服务。还有,对历史调查的影响,因为在许多采访中,总是迂回出现电影与档案学家专业知识的巧合,这是福柯真心呼唤的巧合,并希望支持电影能够“重新描述”档案的观点。

或许可以考虑第五种影响,我们完全可以这样预想:福柯的文字与言论对导演本人产生的潜在影响。本书^①在哲学、历史和电影的交叉中揭示给读者的,不是福柯某部著作所阐述时代的装饰性改编(古典时代或规训社会),不是福柯在图书馆查询档案的真实复现(一部关于18世纪“无耻者”的影片),也不是哲学家福柯的精美肖像,而是一部影片,它在另一种情境下,这里或那里,重论福柯曾经阐述过的某一问题。

帕特里斯·马尼利耶

道尔·扎班扬

^① 我们特别指出《福柯看电影》一书还附带一个观影计划,它将在2011年2—6月在尼斯的阿尔松别墅举办。活动由“LECLAT”协会资助,片目由50余部影片组成,以期让人们从电影包括最新影片中回顾福柯在当时提出的问题。

电影能做什么:福柯与电影知识

道尔·扎班扬

在《电影手册》1981年6月号发表的1970年代词典中,塞尔日·达内(Serge Daney)宣布:米歇尔·福柯“(对于《电影手册》)是一个经常性的、无可替代的重要参照”。如何理解这位在谈论电影时,甚至会断言自己对电影“美学”一无所知^①的哲学家在电影爱好者心目中的地位?尽管这种坦率有点像戏谑,掩盖了他与运动影像的某种真实关系,但显然,评论者们忽略了这种关系,我们至少有三个理由来解释《词与

^① 在被问及西贝尔伯格的影片《希特勒,一部德国电影》时,福柯在一次采访中断言:“我不谈论影片的美学,因为我一无所知”,而《言与文》的出版者在这次采访——《末日四骑士与日常生活的可怜虫》——的导语中指出,“福柯熟悉西贝尔伯格的所有影片”。

物》的作者在他生前和死后对此的迷恋。首先,应该思考福柯在《电影手册》范围内直接或间接对许多影评者和导演的研究方式:比如,雅克·里维特(Jacques Rivette),他在1963—1965年间曾是《电影手册》的主编,他欣喜地发现了1964年出版的《雷蒙·鲁塞尔》(Raymond Roussel)一书。1960年代末,其他编辑也毫不迟疑地去巴黎第八大学聆听福柯的讲座。更有甚者,让·那尔波尼还花大力气研究哲学文本,思考电影中的作者概念,因为在这些文本中存在着贝克特、卡夫卡或马拉美作品中依稀可见的“无主体写作”^①,这是一个重要的支持,可以让人们在回顾中弄清“作者政治”的形式和批判意义。这个术语是由《电影手册》命名的,又在以后的几年中被这本杂志反复使用,以适应文学领域,甚至新小说派的发展:不是真正意义上的作者形象“死了”——作者还在作品上署名,发现它的构成,给它一种风格——而是“作者-功能”在作为第一人称的主体这一点上冲击了艺术实践,并通过这种冲击阻止发挥创造功能,因为在创造功能中对无人称的征服与经验的固化是不可分离的。

第二个事件,因为这真是一个事件,完成了福柯与电影界

^① 关于这些历史问题,见A.德·巴克,《电影手册:一本杂志的历史》第三卷,巴黎,《电影手册》,1991年,第78、211和219页。

的联姻。电影评论界,首先是《电影手册》的评论者们,这次还是他们邀请福柯本人并请他介入运动影像的艺术:这就是《电影手册》1974年夏季号进行的以“反追溯”为题的访谈。这次访谈的执行者是帕斯卡尔·波尼泽尔(Pascal Bonitzer)、塞尔日·达内和塞尔日·杜比亚纳(Serge Toubiana)。这次访谈恰逢《电影手册》史上一个特殊时刻,杂志正准备脱离它曾经经历过的“毛时代”。对这些编辑而言,这个时代太教条,也太舒服,因为这个时期的《电影手册》预感到了时事的动荡,却没有给予必要的重视,以掌握这一动荡的全面复杂性。在瓦莱里·吉斯卡尔·德斯坦竞选共和国总统的温和政治语境中,请福柯出山同样表明了人们服从一个比现时历史更加僵化的批评立场的意愿和相应地获得一个可以变革现实立场的话语,而不是建立一种既缺少某一动荡时期斗争知识姿态,又缺少电影对这些斗争难以预料的再现的要求。对杜比亚纳而言,“福柯在《电影手册》这次采访中的重要贡献在于他批评了马克思主义狭义的、机械的、绝对经济决定论的权力观”^①。此外,《手册》的编辑们还远溯一种“追溯方式”,将一个仍在颤动的过去——第二次世界大战,它的阴谋,它的合作——固化

^① 杜比亚纳,《米歇尔·福柯与电影》,载《米歇尔·福柯,文学与艺术》,巴黎,吉梅出版社,2004年,第192页。

在银幕上,他们希望与福柯见面,收集他对几乎同时公映的两部影片,即路易·马勒的《拉孔布·吕西安》(*Lacombe Lucien*)与利利亚娜·卡瓦尼的《午夜守门人》(*Portier de nuit*)的看法。它们是这种不让任何历史进入现在,包括它最阴暗章节的“追溯方式”的象征,与此同时,它又让人们听不到那些能够片刻逃脱无所不在权力圈套的人们的话语,哪怕是失败者的。

皮埃尔·里维埃的记忆: 一个电影爱好的“反证”

促使《电影手册》想见福柯的两个要求——拒绝俯瞰时事及其无数斗争的话语,摒弃删除历史没影点或不连续性的“方式”——部分源自这位哲学家 1973 年出版的一部著作。当时,他正在法兰西公学院考察精神病学与刑法的关系:一本由被告本人“编写的回忆录《我,皮埃尔·里维埃杀死了我的母亲、妹妹和弟弟》,被告是一个 20 多岁的农民,声称自己能读会写,并且在他羁押候审期间,提供了自己罪行的细节与解释”^①。这本书打动《电影手册》编辑们的是,对某种写作进行

^① 米歇尔·福柯,《我,皮埃尔·里维埃杀死了我的母亲、妹妹和弟弟》的“引言”,巴黎,伽利玛出版社,“弗里奥”丛书,2008 年第 14 页(福柯注)。

分析所产生的魅力。这种写作不以任何预设知识为依据,但却成为各种权力关系(司法、警察、医学等)的汇合地,并且不自觉地决定着某种已被建构知识的悬念。这是一种不属于任何学说的言语,而且因为这种无属性,在它宣布其所证明罪行的同时,没有人相信它,这是一种无法收集的声音的原型;这种声音,正如福柯所描述的,解构了“战术集合,人们试图用这些战术掩盖这种声音,把它写成和强加给它一个疯子或罪犯的话语身份”^①。

在 1974 年访谈之后的一期《电影手册》中,塞尔日·达内又一次提到“反追溯”电影的存在条件,并在它对“左派”电影产生的潜在影响的层次上,指出了发表里维埃话题的重要意义。首先被提到的是路易·马勒(Louis Malle)这部影片引发的问题:“在电影中(在这种影像与声音的特殊配置中),是否存在人们今天可以用来反驳拉孔布·吕西安的东西?否。但在另一个领域,一个与之截然不同的领域(历史?文学?),米歇尔·福柯关于里维埃的研究为这个“原始的”马里人的主题,禽兽历史的玩具提供了某种反证的可能性。这种“反证”与某种大众记忆(我们后面还要谈到)的建构是密不可分的,

^① 同上,第 18 页。福柯说,在里维埃案件上,“犯罪学家、心理学家和精神病学家(……)都保持了沉默”(《米歇尔·福柯的访谈》)。

而且它还在建立过去的非遗忘虚构方面提出了另一个问题,哪怕动用它的社会等级及其所谓的异化。达内继续质问,里维埃的参照在什么地方可以继续:“如何将拉孔布看作一个野蛮人(因为他缺乏人性)或是一个没文化的人(因为他缺乏科学知识)?当福柯谈论里维埃时,他首先看到的是,里维埃提出,如果说他缺少科学知识,但他不缺少话语,更不缺少记忆。被异化不等于说无时间性^①。”从这个意义上讲,对皮埃尔·里维埃的阅读间接地帮助我们走出由“追溯方式”体现的电影的深层遗忘症传统;《电影手册》的编辑们,当他们在与福柯的交谈中相信如果“皮埃尔·里维埃是一个会写字的人,一个杀人的人,一个具有超常记忆的人,那么,马勒,就会把他的主人公看作为一个经历了一切,历史、战争、与敌合作,而没有得到任何好处的人”时,他们也别无二话。这是一种丰富的对照,尽管上述轨迹毫无相似之处,而且呈现了里维埃这个案子许多明显的自相矛盾之处:记忆逐层揭开了这个故事曲折的一面,可能会导致人们对它保持沉默,但这种沉默来自一个不容怀疑的行为,而不是记忆坚定呈现的效果,因为一个人“讲了他没有讲过的话”,《手册》就是这样扼要概括的。我们在一个令

① 达内,《反追溯(下)与批评功能(完)》,见《电影手册》第253期,1974年10—11月,重载于《电影之家与世界,1:手册的时代1962—1981》,巴黎,波尔多出版社,“贸易”丛书,2001年,第338—339页(达内注)。

人窒息的循环对峙点上,发现了一个没有参照话语的轮廓,《电影手册》杂志在经受了这个视角的惊吓后,大声说出了一些惊人的判决。《我,皮埃尔·里维埃……》实际上构成了双重意义上的“反证”:反对变得过于僵化或正统的电影批评,反对“什么都没记住”的电影生产(达内语),并因此回避了历史变化(从过去到现在,或相反)。

其实,“反追溯”是由一个时事问题引发的,与当时的“政治环境”有关,也是“追溯方式”的一个表现:吉斯卡尔竞选总统本身与戴高乐主义的废除甚至消亡有关,对我们理解法国的抵抗运动也不无影响。福柯重新把这个话题放入当代斗争的实际关系中,并把它与上面提到的民众斗争记忆联系起来。一个与他相关的,与“权力的情色化”有相同语境的概念也贯穿于这位哲学家其他谈论电影的访谈中。比如在《萨德,性的教官》(1975)中,福柯批评了帕索里尼的《索多玛的120天》,在《末日四骑士与日常生活的可怜虫》(1980)中,福柯与贝尔纳·索贝尔(Bernard Sobel)讨论了西贝尔伯格的《希特勒,一部德国电影》,并执意提出了一个十分“严肃”的问题:“如何爱权力?”怎样理解“人们对权力的这种欲望”,这种让我们爱上既异化我们又让我们享受其感觉的东西?这里还出现第三种现象,有助于厘清米歇尔·福柯在某些批评和电影理论层面上的“经常”和“重要”出场。1980年代初,塞尔日·达内对他

提出过这种要求。这不仅仅要考虑福柯的研究对电影爱好者的影响,把它放入 1960 和 1970 年代的知识界动荡之中;也不仅仅要确定这种灵感源的起始,把《电影手册》的“反追溯”采访作为唯一的定位点,而是还要思考电影与哲学著作之间的相互影响,其范围是他出版过的所有著作,而且这些著作提出的问题大都分布在他的相关电影访谈和言论中。所以,我们的分析应该确定在福柯眼中电影在知识体系中的位置,确定第七艺术如何在以下的证明——“知识与艺术之间的巨大裂缝”正“在消失”(《皮埃尔·里维埃的归来》)^①——中“重新描述”这个知识体系。

某种电影效果的时刻

可能存在于电影生产与福柯著作之间的连接甚至短路是什么?福柯的著作在电影生产中是否找到其思想的延伸并证明它是某种真实的电影效果。因此,电影的经验是否可以哲学研究移位,披露未来著作的某个片段?权力情色化的主题已经被披露出来:它出现在 1974 年访谈中的条件无疑也存在于《性史》选择的整体视角中,《性史》的第一卷出

版于 1976 年,取名《求知的意愿》。《性史》其实是一系列“有关权力的历史关联与性话语的研究”^①:这些研究促使福柯在 1977 年同时撰写一篇关于《爱情论坛》,即《性调查》的文章,这是帕素里尼在 1960 年代初拍摄的一部影片。当时,“性的生态系统”随着意大利经济的发展、家庭风俗的转变和由此产生的法律改变,得到了人们的认可。《性史》的其他卷也在一次先于它们出版而进行的访谈中被透露出来。1981 年 12 月,福柯在与沃纳·施罗德的一次非正式交谈中,又一次提到了《玛利亚·玛丽布朗之死》。他曾在 1975 年的《电影家》杂志中为此写过一评论(《萨德,性的教官》)并提及这位导演的另一部影片《柳春》(*Willow Spring*)。在评论中,他特别表达了一种思想,这个思想与他正在写作的有关希腊人的研究《快感的享用》和《自我的呵护》(两本书都是 1984 年出版的)珠联璧合。在区分了“爱情”与“激情”之后——爱情是一种以占有和获取财产为目的的恋情,而激情则属于“可移转”情感和“无名契约”关系——,福柯承认他越来越关注“生活艺术”的表现,包括最普通的日常生活:“我不在那些把一生变成一部作品和用一生创造一部

① 我们特别强调福柯关于电影的访谈文章都收录在《言与文》中。

① 米歇尔·福柯,《性史》第一部《求知的意愿》,巴黎,伽利玛出版社,1976 年,第 119 页。

作品的人们之间进行区分。一生可以是一部完美而崇高的作品,而这,希腊人最清楚不过,可我们在文艺复兴之后,却把它完全遗忘了。”(《沃纳·施罗德访谈录》)

电影家与福柯著作之间的这条思路当然也可以用在《性史》发表以前的其他作品上。我们已经指出了皮埃尔·里维尔回忆录的出版如何引发《电影手册》要见这位哲学家的愿望;可能还有另外一本书引导这本杂志在1976年1月组织了与勒内·费雷(René Féret)的访谈,他是《保罗的故事》(*Histoire de Paul*)的导演,影片讲述精神病院以及医患之间存在的权力关系网。费雷这部影片的拍摄几乎与《规训与惩罚》同时代,而且,如果访谈涉及到了电影经验自身有关精神病院的空间、高墙、医患并存、精神病院等级所特有的效果,这并非偶然。福柯强调“精神病院内部特有的机制与效果序列”,我们甚至不能说“它像精神病院”,而应该说“它就是精神病院”(《关于〈保罗的故事〉》)。它呈现了电影如何表现医学权力加入到规训社会并“替代”了书写,同时,产生出另一种效果:“不仅在我们所知的层面”,还在我们行为方式、行与思的层面上,正如福柯对阿里奥的《我,皮埃尔·里维尔……》一片看法中所指出的,阿里奥的影片对费雷的影片是有价值的。在这一点上,出现了一个悖论,值得我们去分析:即使知识与艺术(指第七艺术)的分界在福柯看来已经变得不十分明显,但这两者

的相似不一定将电影引向知识的领域。换句话说,假如电影可以“重新描述”知识,而且看上去电影隶属于它,那电影也不会因此“取消”知识的资格。当然,电影处在话语之外,但它又不同于非话语,因为非话语涉及福柯著作中知识的另一面。如果说陈述与可见性构成知识的两极,那么运动影像的艺术,在福柯为电影写下的文章中,永远不会在与之相关的知识和可见物范围中被捕捉到,这就是福柯在《词与物》开篇讲述的委拉斯凯兹的绘画和在《这不是一只烟斗》中谈及的玛格丽特的绘画,以及在《黑色与彩色》的专题论文中谈论的马奈绘画的情况。我们在后面将指出活动影像(和声音)的使用在什么意义上可以通过某种历史“效果”应用于知识领域,这种历史效果偏离电影本身及其“让历史流动”的能力,它并不声称自己已成为“或多或少属于学院或大学的学术活动”(《皮埃尔·里维尔的归来》)。

“电影”与“知识”这两个词的结合是福柯所为,虽然这种结合还有待具体实现,因为可见性的秩序,如果还处于我们所知的层次上并与建构权力(如《关于〈保罗的故事〉》指出的)还有许多冲突点,那么这种秩序就会被安排为某种身体经验,所以,不能牵强地将它混同于知识的成分。在这方面,我们认为福柯与埃莱娜·西克苏(Hélène Cixous)的《关于玛格丽特·杜拉斯》的对话就是样本,它还涉及到这位女

作者的电影作品《如歌的中板》。在这次讨论中,福柯探讨了这部作品的文字与视觉两个方面并存的方式,比如书由“举止”或“目光”所限定,它们被放到一个不间断的解构过程中,而影片,反而呈现“发生”的多种态度,这里,只是一个简单的“举止”,那里,是一个“眼神”。不过,这种要“抹杀”物的文字与可以看到人物[走出]迷雾的发生电影的区别并不构成自身的差别,甚至不构成一种终极对立。证据就是演员迈克尔·龙达勒(Michael Lonsdale),《印度之歌》(*India Song*)中的副领事,他一个人在银幕上饰演了这两种趋势:一方面,“人们看不清他的形象,也看不清他的面孔。龙达勒有鼻子吗?龙达勒有下巴吗?他会微笑吗?所有这一切,我还真说不清楚”:“他厚实而宽阔,就像一片无形的迷雾”,一个模糊的影子,没有确定的轮廓,随时会消失;另一方面,这个身体又孕育着“各种嗡嗡声,人们不知声音来自哪里,是什么声音,还有他的动作,天马行空”,它是一连串明显的出现,却不属于任何可识别的存在。这使福柯得出以下结论:“龙达勒与杜拉斯的文字完美融为一体,或者就是文字与影像的混合体”(《关于玛格丽特·杜拉斯》)。

与电影接轨后,文学似乎在此脱离了它最钟情的知识领域,比如,在《癫狂史》中,人们把运作方式看作文学参照,作家的姓名表示他人或者某个时代的边界,同时,这些名字可以从

内部随意解释^①。福柯与埃莱娜·西克苏的口头交流不足以解释玛格丽特的文字在产生它的历史环境中的地位;可能这也不是这次友好交谈的目的,因为福柯这位档案员的实践也不是这样的。还有这个移动到演员身体表面上的书写问题,它可能告诉我们电影在福柯思考中的位置。总之,不是要在书写的搬移中,甚至在它变成电影对话的时候重新捕捉书写,因为声音的组成本身没有在书写中得到检验;而是要指出这位表演者的身体如何变成了玛格丽特·杜拉斯作品中正在形成的两种倾向并存的地点,即形式本身总是模糊地消失和出现。而这种“文字与影像的混合”带来一种身体经验,它与“总是在变的状态”,“不稳定瞬间”不无关系,正如福柯在1982年《沃纳·施罗德访谈录》中所说的,这是“激情”的基础;可以实现“无名契约的情感”。早在1975年,在谈到这位导演时,福柯从他的《玛利亚·玛丽布朗之死》中发现了“身体的减速,增生,对身体碎片最细微的部位,最小可能性的所谓自主热衷”(《萨德,性的教官》)。拆解身体的“有机性”(施罗德)或者揭示身体特征或功能凋萎的表征(杜拉斯);这就是福柯对第七

① M. 波特-博内维尔清楚指明了福柯第一本书中部分文学参照的作用,因为这些参照“可以证明在机构用途或理论争论的形式之外,还有某种经验和断裂的操纵存在,在此基础上,机构和理论都可以得到解释”,载《米歇尔·福柯——历史的不安》,巴黎,法国大学出版社,2004年,第76页。

艺术感兴趣的一个重要方面。

如果说在知识考古学中对档案的研究没有给电影一个与小说或绘画同等重要的位置,如果这些活动影像涉及但没有深入研究这种考古学与权力效果的结合,那么身体的问题则从某种程度上确认了,比如,前面提出的某些假设。福柯关于电影的文章中对这个问题的论述已经透露出某种思想的发展,在《求知的意愿》这本无出其右的著作出版后,这种思想得到认可。在《求知的意愿》中,不同的“性的机制”基本上都被放在了权力策略中。如果说《性史》这么浩大的工程都偏爱身体和快感,“而不是夺取权力”,因为它要“让我们服从于一个严格的性的君主制”,那么,关于某些影片的论述也殊途同归,它们不谈论这些各自不同的“夺权”,而是通过影像和声音,揭示性的某些强迫装置的某个实际出口(比如它们向我们承诺的“性解放”)^①。

福柯在1975年写的关于施罗德的文章中鼓励某种“非惩戒情色”就是证明,他提到了某个“易消失和分散状态下的身体,以及其偶遇情色和不可计数的快感”,这些话与1977年他为帕索里尼《爱情论坛》(*Comizi d'amore*)写的文章不无关系。*comizi*的意思,就是会议或者爱情“论坛”,远非忏悔。总之,

^① 关于福柯提出的“夺权”,见《求知的意愿》,前揭,第208页。

它以自己的方式通过对谈爱论性的“执着”参与性的装置,哪怕这个重要事实,在这里没有呈现出任何“性的兴奋”,任何“性狂欢”(《宽容的灰色早晨》)。人们曾说,在福柯与施罗德的“交谈”中,一个惩戒情色主义的未成形宣言已经表露出来,因为福柯对这位德国导演使用的方法表现出极大兴趣,这种方法可以避免任何人物关系中的心理定型,好像导演要通过自己的影片对《求知的意愿》结尾提到的性的装置做一次“反击”,而《性史》的后几卷在另一个语境下通过溯古的迂回,实现了对这些性装置的反击。福柯在同一次交谈中指出,“生活的艺术,就是要消灭心理学”,就是说,不顾一切地让自己生活在一种无法捕捉又新鲜无比的“激情”中,不去问它的出现和命运;换句话说,就是在“每个时刻”,在人与人之间获得“一种色彩,一种形式和一种张力,而不管它是什么”(《沃纳·施罗德访谈录》)。诚然,“人们可以看到身体、面孔、嘴唇、眼睛”,但在一种神秘状态中,人们对其根源的寻找却是徒劳的”^①。这里与杜拉斯的文章,与龙达勒的身体暗自结下关联,“他的声音,还有他的动作,天马行空,穿越银幕,直抵你们内心”:这

^① 在《萨德,性的教官》中,福柯就施罗德影片中的身体再现发表看法:“在《玛利亚·玛格丽特之死》中,两个女人拥抱的方式算什么?是沙丘,是沙漠商队,一朵盛开的贪婪之花”:这是因为我们“对所有这些欲望节目都是外行;这是由快感实现的全面的造型身体”。(作者注)

说明,一个拒绝识别的身体,就像一个逃脱任何来自心理束缚的人物。

福柯认为的电影苦行或电影特效性

电影身体的目的,除了可以在作品的分散片段之间建立关系并根据其张力点重塑作品外,还提出一个问题。当人们在一个哲学家的言与文中审视运动影像的位置时,这个问题是难以回避的:电影的特效性问题,亦即媒介的范例。福柯的文章与其表象不同,在这一点上提供了一些有益指导,而身体的介入主要是为了区分电影与戏剧,它可以让人们隐约看到一种电影“特性”的存在。当被问到《热情似火》(*Some Like It Hot*)和玛丽莲·梦露与托尼·科蒂斯在这部影片中的爱情关系时,福柯认为它基本上是戏剧的,意即一个“演员[表演]主人公的牺牲并用自己的身体[实现它]”,而施罗德影片的新颖之处,在于这种用摄影机实现的身体的发现-开发(《萨德,性的教官》)。电影能做的,是以比戏剧更加直接的方式对身体进行解构,即身体本身包含的“无名契约性”或“无法利用性”;这是在对比萨德之后形成的定论。对萨德而言,准确地说,身体要服从某个器官的冰冷等级,以便与用违背或改变器官做法获得的快感形成

对比。电影,换句话说,在各种艺术门类中,属于那种让人更好地看到——总之,比戏剧更清楚——这种“被分解身体给人带来巨大愉悦的艺术”。

在1975年进行的这次访谈中,福柯还提出了其他论点,把我们引向电影的某种特效性。这种特效性不来自于与其他艺术的比较研究,因为比较研究要确定一种艺术之于另一种艺术的优越性(比如,戏剧优越于电影,这在1920—1930年代是老生常谈)。它也不采用某种现代主义手法,因为在这种现代主义手法中,电影的潜在性是以其技术装置的强大虚拟性而建立的,这是克莱门特·格雷伯格(Clement Greenberg)的方法和他对美国绘画的评论。它是要观察福柯推崇的导演们的做法,这些导演成功地把电影变成了一门“贫困的艺术”,尽管电影这种媒介主要是用来粉饰现实或者服从“摄影机的补充技术”:如意义表现,这种做法出现在《萨德,性的教官》中,也恰好证明萨德作品被搬上银幕的可能性。福柯坚定地认为:“电影中的变态远胜于萨德的小说。”《瑞斯蒂娜》的作者设计的礼仪和其他规矩都得到“细致的安排”,而且一丝不苟地遵守“严格的仪式形式”;如何让这一整套严格的礼宾仪式与一种艺术相协调?因为其摄影机的任何运动和任何镜头的连接都是对现实再现的增加或消减。其实,在萨德的作品中,“只要少了点什么或多了点什么,一切就都毁了”。因此,电

影——作为影像的艺术,在影像中现实是由一个机器眼(摄影机)的运动获得添加或用散碎剪辑省略获得删减——与萨德的写作是不相容的。

福柯的这些话构成了他对利利亚娜·卡瓦尼的《午夜守门人》和帕索里尼的《索多玛的120天》所作评论的序篇部分。这两部片子在试图用萨德世界中的形象重新解读纳粹主义或法西斯主义时,都以不同的方式犯下了“一个绝对历史错误”(纳粹主义不产生于“20世纪色情狂的梦幻”,而是恰恰相反,“正是小资产阶级狭隘财产的不健康梦幻暗示了纳粹的梦幻”)。这些话语更全面地揭示了一种与规训社会紧密相连的色情主义,而萨德主义不过是它的范例。我们的目的不是要让人们欣赏萨德与运动影像之间的这种不相符的证明,而是要在这种不相符中抓住影像的这种反使用,它可以正面地阻止“摄影机的补充技术”,甚至还可以呈现某种本体论,至少是福柯作品对某种真正意义上的电影的要求。这种形式的反使用,我们知道,也存在于施罗德的电影作品中。片中,摄影机成功地表现身体解体和改变构成这些身体器官日常功能的方式;比如,身体在片中变成了“一道风景,一个沙漠商队,一场风暴,一座沙山等等”。然而,电影的特效性并不限于这种身体解构的理性经验,它还蜷缩在影像的简约中,我们称之为“一种贫困的艺术”。这

个词是福柯在讨论《关于玛格丽特·杜拉斯》时使用的,它首先指代其作品的文学部分,贫困在这里主要对应获取某种“无回忆的记忆”,即“一种关于记忆的记忆,而每个记忆又都消除任何记忆,这是无限期的”。福柯想知道在文字中发挥作用的东西如何能在影像上获得一种新的表达,为此,他指出这种无回忆记忆很像“一团迷雾”,这个词恰当定位银幕人物的身体(龙达勒就像“一团无形的迷雾”)。换句话说讲,杜拉斯在自己小说中试验的这种贫困艺术在身体局部——“一个举动,一个眼神”——的“出现”中,寻找自己在电影中的延伸,这暗示着一种摄影机的苦行,它的影像寻找文学银幕。正是在这个意义上,福柯描述了龙达勒的身体,指出了杜拉斯作品中“第三维度”的建构。在这里只能依靠第三维度,而不是其他两个维度,因为它总是超前的,永远在银幕与你们之间,而不是在银幕上,或在银幕下。杜拉斯的电影苦行彻底改变了“摄影机的补充技术”,其主旨是:影像中的身体脱离其载体(银幕中),并获得某种气态,这种气态用简单印象显示自己的存在(银幕上)。在这里,不妨说存在着考验——如果没有它,我们不能说这是福柯《快感的享用》意义上的苦行——和各种再现的分裂,我们将《印度之歌》或《毁灭,她说》的“第三维度”看作其中之一。

移动影像的简约、苦行就是电影的基本特征,是福柯赋予它的“特性”要求,无论它们是身体的嗡嗡声,还是身体所偏爱的对再现体系的超越。神奇的是,电影的这种特征还出现在这位哲学家谈论其他导演的文章中。比如,如果说福柯在《保罗的故事》中赞扬勒内·费雷的能力,他让进精神病院的实际效果变成可以感知的东西,同时,他也在医患层次上,用医学分析将“每个举动发挥到其最大张力”,好像这种分析原理是电影看清精神病院机构运作的条件。因此,当福柯解释勒内·阿里奥如何成功避免对皮埃尔·里维埃罪行进行历史重现的危险时——这种历史重现最关心过去的表面相似,将事件限定死,不让它与我们的现在发生关系——,他还指出导演场面调度的功绩:将电影的整套机制、影片整个拍摄过程压缩在如此狭窄的空间是困难的,所以说,这十分了不起,我想在电影史上也是独一无二的。《福柯访谈录》在这里,“电影拍摄”的压缩伴之以取消摄影机“补充技术”的使用,即布列松(Bresson)曾讲过的所有虚假或幻想的东西,或者达内写过的所有对事物或行为给予“过度粉饰”的东西。实际上,危险在于电影把过去变成一个装饰实体,在这里,档案变成收藏品并以此阻碍捕捉历史中的那些不连续性。阿里奥绕过了这个风险,让自己只关注里维埃的文字和他本人:“要让这部影片成为记忆的影片,而不是罪行的影片”,福柯这样写道;另一方

面,阿里奥还让邻村的农民讲述这个故事,尽管当时的罪行与这部影片已相距了150年,这是“相同的声音,相同的口音,相同的笨嘴拙舌和乡土气在讲述这件几乎被歪曲的事情”。阿里奥在电影上选择了“狭窄”,他的“分析”可以衡量里维埃事件的“永恒现在”,就是说它本身延续到了现在:村民们对这三重谋杀案叙述的层次;这个难以掌握的叙事层次,因为它已动摇了知识,甚至使之沉默,至今它还在改变知识,因为当代心理学家或犯罪学家“把这个麻烦重新归还给19世纪的同行们,他们甚至表示对此已无话可说”。

这些不同的影片例子证明:追求影像的简约可以澄清福柯与电影的关系,因为第七艺术的特效性在他的著作中可以依据这种“分析”的要求确定下来。作为“贫困艺术”的电影(不同于玛格丽特·杜拉斯文学中的具体情况),它的目的其实是要会合福柯著作的各个不同方面:如《我,皮埃尔·里维埃……》与知识考古学;《保罗的故事》与权力的策略;《玛丽亚·玛丽布朗之死》与作为艺术品的生活。这里,他拒绝历史重建过程中的拟态增加;那里,他谴责权力效果叙事中的善恶二元论;在别处,他主张身体再现的苦行,用对比保证身体机能局限性的出口。所有这些情况都是对电影提出的要求,因为它是应该规避东西的反面,如电影摄制带来的修饰,甚至美化;因此,应该更加重视考古学开发而非历史解释(《我,皮埃

尔·里维埃……》与《拉孔布·吕西安》相对比);更加重视力量关系的灰色谱系学而非权力关系令人怀疑的再现(《保罗的故事》与《午夜守门人》相对比);更加重视身体与快感的艰难增值,而非已经被无数次考验证明的恋爱情感(沃纳·施罗德与英格玛·伯格曼相对比)^①。人们知道,如果说在福柯的著作中存在某种电影的正面特效性的话,它并不存在于影像的本体论中,因为它关心的只是用已经变成“不可见物”的摄影机尊重真实的连续性(正如安德烈·巴赞所捍卫的);也不在于揭示影像的直接证据(如德勒兹著作中的运动);更不是把电影当作人们认为的原始事实(符号学家眼中的语言启示的叙事事实);而在于设计这样一种电影艺术,它摆脱电影各种技术工具的无限潜能和各种声称不走老路(甚至可以牺牲它们)的美化方法(“追溯或不追溯”):这种艺术的视觉和声音苦行的形式可以把我们带入十分复杂曲折的档案中,带入我们与权力关系的残酷性或身体变动的陌生感中。

^① 福柯有一次拿伯格曼与施罗德进行比较,他说:“我在看伯格曼的某部影片时,我看不下去,因为他也是一个非常迷恋女人和女人间情爱的导演,伯格曼让我烦,因为我认为他试图让人们看懂这些女人之间发生了什么。而在您的作品中(施罗德),很明显您不是在说发生了什么,甚至不让人们提出问题。您走出心理电影的方式让我觉得是成功的。”(《沃纳·施罗德访谈录》)

电影与访谈

剩下的是重新思考电影在福柯言与文中的处境。确定电影的特效性,把它看作为某种“分析”的要求,这样做可以重新提出影像对知识的“再描述”问题。首先,我们要指出一个明显可以识别的论据性现象,比如电影的特效性本身不是主题,尽管它在一篇文章中以不同方式出现,然而把这种定义的缺场看作为分析的不足,进而得出作为档案员的福柯对电影艺术有着某种反感的结论是不合情理的。一个基本理由无疑可以证明电影在福柯著作中相对低调的位置,尤其是当我们用它对比那些书写文学和绘画的文章时,这尤其与这位哲学家偏爱某种艺术实践的推断无关。在这最后一点上,任何把这种研究从自传方面的推测转移到在福柯的著作中寻找个人对艺术的等级分类,甚至找到他最爱的影片名单,我们认为都是不恰当的。这也是我们认为关注考古学方法本身可能性条件的基本原因,这样可以解释福柯为什么不完全投身于电影研究,探索构成它本身的东西,为什么他不对应地细致研究电影对历史调查的渗透,可能因为电影所处的时代还不够遥远,因为,这位档案员没有足够的距离来描述影像世界的效果与变化。正如福柯在《知识考古学》的一个著名段落中写道:“档

案分析包含(……)一个特惠区域:这个区域既接近我们,又区别于我们的现实性,时间边界包围着我们的现在,凌驾于它之上,并呈现其异质性;这是在我们之外限定我们的东西。”^①正是在这个意义上,福柯才可能探索精神病院、诊所或19世纪的监狱,使用法律、内部规章、解剖学论文等等,以及文学作品:在我们现在的“边缘”上,有如此多的陈述(和可见性),由于有了这条把我们与不再是我们进行分隔的边界的存在,这位档案员才能够做出恰当的描述。因此,我们明白了为什么福柯的考古学研究不针对20世纪,尽管昨天与今天的这段距离不妨碍不连续性的研究:“档案的描述[……]可以在刚刚让我们不再是我们的话语的基础上施展其可能性。”因为电影是20世纪的艺术,不具有绘画或文学的相同地位,正如马修·波特·博内维尔指出的,绘画与文学在福柯的著作中具有巨大的综合价值,因为它们都“汇集在它们所呈现的某个时代分散特性的经验中”;即一个不再属于我们或者我们正在离开的时代^②。

电影家在访谈、“对话”或报刊文章中频繁出现——并非要对电影的本质及其存在形式进行系统思考,尽管这里面有

① 《知识考古学》,巴黎,伽利玛出版社,1969年,第172页。

② 《米歇尔·福柯——历史的不安》,前揭,第76页。

许多颇为宝贵的启示——主要说明这样一个事实:电影发展并获其自身艺术自主性的时代并不是考古学审视的目标,而且福柯认为,它也不可能成为考古学的目标,因为电影史肯定不够久远,我们不具备充足的回溯时空,所以无法描述电影提供给我们观看和听闻的档案,把它们作为我们属于和我们每次面对的地域情境(正如帕索里尼在意大利进行的“性调查”所证明的),或者作为还默默存在于当下中的新近历史(比如,人们把罩在1945年二战后德国身上的“沉默的面纱”“揭开了”,西贝尔伯格做到了)。可以说,如果电影没有被福柯这样写进他的著作中,至少在这些访谈中,电影可以用作为一种媒介,对当代历史的许多方面进行诊断。换句话说,档案员的工作就是面对这些运动影像,运用一种生动言语的中介或者像采访那样的即兴形式,进行别样思考。德勒兹完整揭示了福柯著作和访谈中这些话语的双重功能:一方面,是细致深入的考古研究,确定过去的某个机构;另一方面,是对现实概括描写,从不把读者限定在这个或那个行动中。德勒兹断言,“在福柯大多数著作中,他都会确定一个具体档案[……],如17世纪的全科医院,18世纪的诊所,19世纪的监狱,古希腊的主观性[……]。但这只是其任务的一半,因为,出于严谨考虑和不混淆一切的意愿,出于对读者的信任,他没交代另一半任务。他只是在人们当时对他的几部重要著作进行采访时明确

地表达出来:今天的癫狂、监狱、性变成了什么样? [……]。[福柯]在[他的访谈中]描绘出这些现实问题的线路,它们需要另一种表达方式,有别于那些专著所遵循的线路。访谈就是诊断。”^①而这些关于电影的访谈无可争议地成就了多种诊断,因为它们详细描述了我们与法国抵抗运动、精神病院拘禁、恋爱行为等等的现实关系。

论电影对知识的重新描述

福柯为电影贡献的这些言语和文字的地位并不影响确定这位档案员质疑自己时代的某种姿态,尽管他未能进行全面的描述。现在,剩下的问题是考虑我们质疑的另一面:不再以福柯其他著作的观点对电影话语进行认识论上的肯定,而是这种话语将电影与某一时代的档案进行实际联接的可能性。我们在前面已经部分涉及到这个问题,借福柯之手指出了在电影生产与考古学描述之间建立联系的必要性,因而我们发现了“一些无法探究过去事件的知识”,如 1836 年里维埃事件。实际上,阿里奥的《我,皮埃尔·里维埃……》一片的力量

^① 吉尔·德勒兹,《什么是装置?》,载《精神病人的两种体制》(Deux Régimes de fous),巴黎,子夜出版社,2003 年,第 324—325 页(作者注)。

正是 1830 年代生活在这个事件发生的村庄中的农民和 1970 年代住在这个村子邻村的农民所实现的连续性,这些农民依然使用与当地极为相似的口音,复述着这宗三重谋杀谜案发生时代人们的讲述。从某种意义上讲,这部影片通过取得人们对一个多世纪前的永久印象,让人们意识到了福柯这本书所发起的挑战:强迫知识去厘清里维埃的罪行,关注不明之处,如果它得不到解决,“我们想在书中重提里维埃的问题,将那个时代及其以后人们有关里维埃的言论收集起来”,福柯在《皮埃尔·里维埃的归来》一文中如是说。这部影片的悖论,恰恰在于它让里维埃这宗无解谜案变得有了许多线索:“里维埃的迷案一定没有迷失,但它是个谜的事实不是子虚乌有,毫无作用”,只要知识——法医学、心理学、犯罪学等——不甘寂寞,就是说,准备好“重新提出里维埃问题”去质疑它。

因此,电影可以“重新描述”知识。它还可以制造知识,而不怕影片涉及一个遥远年代,好像这个过去时间中事件的久远是知识与电影范畴之间唯一一个触点。人们已经看到,这个触点还可以来自某种导演手段,因为它针对非常近似于考古学家的历史时刻,如同《反追溯》这篇访谈证明的那样,访谈中提到的影片(《拉孔布·吕西安》《午夜守门人》《悲哀与怜悯》等),所有这些影片都或近或远地围绕第二次世界大战。福柯认为这些不同影片给我们提出了一个共同问题,它们形

成了我们与这个动荡岁月关系的诊断,而无需“太强调”我们的现在,因为我们的思维和行为方式或许仍然没有脱离它们。福柯这样阐述这个问题:“现在,是否可能制作一部关于抵抗运动的正面影片?”(作者注)他强调指出,除了视觉(听觉)手段可能给它带来的帮助,电影的陈述已经提示出某种方法,有助于加强电影与考古学的联系。在同一次访谈中,《电影手册》提出了关于人们对反映二战时政治内容影片持久不满的问题(甚至贬损违背当时“追溯”潮流的斗争影片)。福柯这样回答:“我认为政治上重要的现象,不是某某影片,而是序列现象,即由所有这些影片构成的网络,不开玩笑地说,它们所占据的位置。”紧接着上面所说的关于抵抗运动的“正面”电影这一问题,我们要以质疑的方式,概括这一现象。这个现象,从外借方法的层面上看,至少给我们提出了两点:一方面,它让我们看到了在来自电影本身和电影史某个片断的问题上进行考古学操作的可能性。这个过程的关键概念,当然是“序列”的概念,人们可以在福柯作品的许多地方找到它的解释,尤其是在《知识考古学》的引言中,它被阐述为“全面历史”向“总体历史”的演进过程:全面历史关心确立“某种文明的整体形式”,某一社会的物质或精神原则,尽管会出现各种审视的种类(经济的、社会的、技术的、政治的,等等),它窥视一种属于这个社会改变整体的因果解释的历史性。总体历史反过来

把这些审视种类看作为“序列”,福柯使用序列这个词是为了研究各种实践之间的“差距”或“落差”系统。所以,“总体历史”更多地敏感于那些不连续性,那些违背事件描述中宏大线性发展的东西,因为这些事件更多地基于一个短暂的,在每个时代都会依据影响它们的断裂发生变化的主体,而不是敏感于一种意识,一种坚信它就是某一时期融合守护者的意识^{①②}。

如果一种历史的“全面”方法可以“抓住围绕某一中心的所有现象——原则,意义,精神,世界观”,那么“总体”的方法则反过来研究由“序列”,或者更准确地讲,序列中的序列构成的福柯所说的“扩散的空间”或者他命名的“范围”。如果我们重看1974年的访谈,这些“范围”就会围绕着电影而构成,旨在将一个纯历史问题,作为有关抵抗运动“正面”斗争的电影界定问题来研究。如果用福柯这一思想来看他关于“反追溯”的访谈,就会发现电影与考古学研究有着密切关联,就是说,电影以自己的方式而无需变成档案员眼中的一个随意的借口,参与制订某一序列和审查构成其组成部分的某一事件。一个序列就是一个或多个实践的毗邻,这些实践对历史的某

① 关于福柯著作中的序列与事件,参看马尼利耶关于《现实的解释》的文章。

② 关于这些问题,见《知识考古学》第15—17页。

个片段提出质疑,而它所反映的事件本身是不稳定的,总是难以捕捉;电影本身可以帮助了解某一序列,而无需宣称自己具有确定它所隐匿事件的取之不尽的特性。福柯眼中的事件是什么?《话语的秩序》明确地对其作出了定义,即历史远远不能“脱离事件[……]反过来还会不断扩展历史的范围,它会不断地从中发现新的层面,更表面的或更深层的;会不断地将其孤立于新的集合,它们可能是多数的、稠密的、不可改变的,甚至有时是稀少和决定性的新的集合”^①。因此,档案员的工作不能只满足于理解事件的特殊性和容忍它对某种统一因果性规律的服从。福柯驳斥西贝尔伯格的《希特勒,一部德国电影》时,就是这个意思。人们可以说,关于这场战争和它爆发的前几年,人们可以一劳永逸地认为,准确地讲“这就是希特勒应该做的!”因为在1930年—1945年之间,发生了成千上万的事情,而且还在发生,对此,希特勒不是只有“一件”事情可做(《末日四骑士与日常生活的可怜虫》)(作者注)。电影拍摄方式的多样性不能实现方法的普遍相对性,让它们在抹杀被诊断事件密度的同时而无动于衷。这种被福柯强调的多样性更适合历史实践的要求,它要在问题点周围建立某些序列,因为这些问题点改变了我们与过去的关系,还让现在对抗每

^① 《话语的秩序》,巴黎,伽利玛出版社,1971年,第57页。

一种记忆缺失倾向;这就叫“让历史流动”,或者说“增强我们的记忆区或遗忘区”,正如福柯在《皮埃尔·里维埃的归来》中所主张的那样。这无疑是电影的一项深层任务。

西贝尔伯格的所有影片都是这样,试图同时打破和呈现这种笼罩在战后德国的缄默。这就是福柯认为必须提出的问题:“它在德国人头脑中变成了什么?在他们的心中变成了什么?在他们的身体中变成了什么?”西贝尔伯格并不是德国电影导演中唯一一个提出这个问题的人;达内在一篇直击一个国家的不光彩历史与其操控的电影生产之关系的文章中同样指出了托马斯·哈南(Thomas Harlan)或法斯宾德(Rainer W. Fassbinder)的名字:这两个人都能奇特地对付电影人煞费苦心思考的东西,比如,对“历史某个肮脏时期”做某种“祭奠”,而无需进行回顾或凸显。为此,法国电影“经受着某种非常特殊的记忆赤字”,如《尤利纳斯》^①指出的那样。最好还是“思考”德国这个例子,上面提到的电影导演都以自己的方式实验这样一个思想:电影是一种“摇摆”在昨天和今天的艺术,

^① 达内,《“尤利纳斯”,祭奠的祭奠》(1991),载《在偷手袋再流行之前》,里昂,阿雷亚出版社,第154页。达内认为,这是一种继续思考的方式,这种思考直接开始于福柯对追溯方式的批评,并在福柯的《反追溯(续)》和批评功能(完)》中继续发展(第330—331页);关注一种“大众斗争记忆”的形成,达内在这里痛斥对过去的任何“遗忘”或“清算”,电影无权进行“赦免罪行”或“以德报怨”(如《午夜守门人》)。

他们通过这种电影实验证明“过去的事都过去了”，哪怕只有一小部分。因此，一系列电影被拍出来处理德国纳粹的遗产，并完全脱离德国电影史上这些导演所占位置的多样性（我们不妨说：因为这种多样性）。西贝尔伯格如何以自己的方式解决这个遗产问题？这个事件的哪些层次被呈现出来，让人们看到某个历史时刻在 1970—1980 年代的德国得以继续存在的方式？福柯认为《希特勒，一部德国电影》的力量在于它能够揭示纳粹日常生活的卑鄙下流；不是仅仅通过它所进行的大屠杀和其所开动的可怕的宣传机器来表现制度的恐怖（虽然影片也涉及到了一些），而是在最普通的东西，如穿着习惯、大众文化的特点、说话方式等等上来突出纳粹的无耻。显然，西贝尔伯格不满足于建立这种日常生活的盲点，他做了更多：他把它提到了一个高级表达层次，这个层面不允许存在观众的任何情感同化，同时保留这种日常恐怖在当时所实施的迷惑权力。福柯认为这部影片就是在这个基础上树立了一个“美丽魔鬼”形象，因为西贝尔伯格“从这段历史中揭示了某种美丽，又没有掩饰它的丑恶、无知和日常生活的卑鄙。他或许因此捕捉到纳粹主义最妖孽的部分，一种卑鄙的张力，一种平庸的炫耀，这些无疑也是纳粹主义施展魔法的权力”。福柯已经在“反追溯”的访谈中指出了马勒《拉孔布·吕西安》一片中“看点”的一个现象：影片在不同的地方表明专制的“最诱人”

部分并非基于由一个人掌控权力，所有人都向他俯首并通过这种身份认同，表现出某种享受；这个问题的诱人之处更恰当地表现了这个事实：“权力的一部分是由一部分群众代表的”，在（纳粹）这样的制度中，人们给出了最可恶的，但从某种意义上讲，也是最诱人的部分，即把权力分给众多的人。”甚至连《午夜守门人》也提出了一个相似问题，“热爱权力的问题”。（福柯注）

我们找到了在研究开始时提过的权力色情的动机，它在“当前环境下”的口号，正如福柯在 1974 年指出的，是“爱我吧，因为我是权力”。西贝尔伯格将这一动机改头换面，方法比马勒和卡瓦尼的更加细腻，因为后者的影片都离不开某种恐怖庸俗化的形式，而这位德国导演反而着力表现“恐怖是庸俗的，而且这种庸俗性本身包含恐怖的维度”。最好对比西贝尔伯格和法斯宾德的影片（如《玛丽娅·布罗恩的婚姻》），还可以对比福柯十分欣赏的沃纳·赫尔佐格（Werner Herzog）的影片，然后，回过头来，分析由他们各自影片在共同的历史遗产上构建的这个网络：将电影置入档案研究的方式，在另一个与运动影像不同的场域中遇到另一个异质序列：一个构成我们时代问题化的复杂交叉线索序列中的序列。哲学可以加入进来，如果它也遇到了权力色情的问题，就像吉尔·德勒兹和费利克斯·瓜塔利在 1972 年合写的著作《反俄狄浦斯》一

书那样。福柯为其 1977 年英文版专门写了一篇序言,正是在这一年,西贝尔伯格拍摄了《希特勒,一部德国电影》一片。在这篇序言中,福柯把《反俄狄浦斯》视为一部生活艺术的教科书,“一部日常生活指南”。或者更准确地说,是一本《非法西斯生活入门》。其实,这本著作包含的生活规律之一就是:“不要爱上权力”,无论什么样的权力;这种拯救者式的幽默贯穿全书,“当然这其中也有重要的东西,值得重视的东西:所有法西斯主义的形式,重要的形式或微不足道的形式,包围着我们,把我们碾碎,把我们日常生活变成苦涩的暴力”^①。电影与哲学以不同的方式面对相同的问题,在它们的差异中出现了多种不同序列的交叉;活动影像与概念元素呈现出某种热爱权力的总体历史的范围,这种热爱曾经滋养了过去的法西斯主义,并且继续包容着现在的法西斯主义。

从这个过程上看,福柯在这些电影论述中对考古学方法的坚持好像比初读时的第一印象更加明显,这一点是可信的。在这个意义上,用第七艺术重新描述知识就不仅仅限于动机的层面,它是实用的,虽然它们散布在访谈中,而我们已经试图证明“言与文”的身份在什么地方更适用于电影的审视,这

^① 米歇尔·福柯,《序言》,《言与文》第二卷,巴黎,伽利玛出版社,Quarto 丛书,2001 年,第 136 页。

些影片可能成为诊断我们现实性的地方,比那些纯粹意义上的学术著作显得更合乎情理。这不简单地意味着重新评估电影在知识领域中的作用,指出它在可见性层次上具有某种实际地位,而可见性是福柯考古学描述与陈述对象的另一个极点;换句话说,它不简单地只是将影片视为德勒兹在其哲学专著中命名的“视听档案”的真正组成部分^①,而是要思考这些相近于福柯历史调查的思维操作,对应地找到它们渗透到这些电影访谈或对话中的方式。在这里,它们提供了将其视为当代用法的可能性,无论是历史学家、哲学家还是电影爱好者(或者三者都是)。

最后,为了给每个人留下继续用电影进行这种探究的可能性,福柯用于电影领域的考古学有哪些操作?我们刚才在阿里奥的《我,皮埃尔·里维埃……》这部影片中已经看到了,我们在西贝尔伯格的《希特勒,一部德国电影》中也看到了,即建立序列现象,这些序列探究着某些历史事件,而且把我们对它们的从属度和我们的行动能力(前者指大众斗争的记忆,后者指权力的情色化)当作问题。当然,人们对历史中断裂的兴趣也由此而来,这使我们想起了福柯在《知识考古学》中对他称之为暂留的奇特形式的关注。这些奇特的连续性透过年

^① 吉尔·德勒兹,《福柯》,巴黎,午夜出版社,1986 年,第 83 页。

代,呈现某个“永恒现在”,包括呈现在最日常行为和反应中的现在,正如阿里奥在他关于里维埃的影片所表现的那样。日常生活,恰好是档案员实践的另一个关联概念,而它频繁出现在许多访谈中。我们知道,日常生活在这里不是通用意义的成分,也不属于模糊的常识,它属于这个由微小事件组成的庞杂的集合整体,需要人们从极端处“捕捉”事件的尘埃,正如福柯在《话语的秩序》^①中所写的,他称之为“历史的微尘”。阿里奥喜欢引用这个说法,福柯在参考安东尼奥尼时也给它起了一个符合电影性质的同义词:“我们不妨叫它爆发,一种爆炸现象,它可以发生在任何此类事情中,比如日常生活。”随后,他补充说:“这就是里维埃事件,这就是影片要表现的内容:一种日常生活,一次围绕田野、家具、家禽展开的争执”^②(《皮埃尔·里维埃的归来》);历史中不连续性的出现有时取决于这些微不足道的事件,电影,这种无限小的艺术(让·爱浦斯坦[Jean Epstein]和其他电影先驱在电影发明之际就已经懂得了它的这种性能),最适合呈现也最擅长此道,如果“追溯

① 《话语的秩序》,前揭,第57页。

② “爆发”一词的使用(1967)还可以用于区分福柯的历史实践与年鉴学派的遗产。在这个问题上,可参见他与雅克·拉维尔的访谈(这里不涉及福柯),名为“爆发,一种改变方向的操作”,载《电影史论》,德·巴克(A. de Bacque)与德拉什(C. Delage)编,巴黎,贡普莱克斯出版社,2008(1998)年,第99—110页。

方式”不损害它,将这些过去的匿名形象转变为历史人物(而不是英雄)的话。基于此,电影与考古学的描述有着共同关切;对那些指责勒内·费雷的《保罗的故事》只局限于描写精神病院内情而且仅限于此的人们,福柯扼要地回答:“你们知道,我认为描写已经很不容易了”,因为描写与对某种权力效果的理解是不相容的,就是说与我们所在的一般机构和这些机构策略的对抗关系中的力量感觉是不相容的。德勒兹经常称赞福柯写作的描述魅力与一种更高级的视野密不可分,这种视野让德勒兹在写作《时间-影像》时接受的一次采访中断言:“从某种意义上讲,他有点像窥视者。他所看到的是他根本无法容忍的。这是一位非凡的窥视者,即他观看人们,观看一切,观看可笑与可恶的方式。”^①福柯之后,电影便具有了与其他实践(话语的或非话语的)相同的描述能力,并最终确立了电影是时间的“反证”。

① 吉尔·德勒兹,《福柯与监狱》,见《两种疯子的制度》,前揭,第256页。

现在的解释:福柯用电影揭示 他眼中事件的形而上学

帕特里斯·马尼利耶

福柯从未写过电影方面的专著,甚至几乎没有提过。更有甚者,在我们掌握的福柯为数不多的电影访谈中,我们感觉到他有某种为难、保留,有时还承认自己不堪胜任。但恰恰是这种保留、这种羞涩在今天才是珍贵的,因为,这可以阻止福柯在直面电影时采取俯视之势,而哲学一般会像研究其他对象一样,说出电影的真理,将电影铺展在概念的神圣目光之下。福柯从未说过电影是可以描述的对象^①,这不是要在这

^① 这不意味着他没有说过电影的特效性,如前面扎班扬的文章所指出的。但这种特效性并不涉及某一需要描述对象的概念的正确描述,而是涉及电影的特殊目的,电影可以表现为一个特殊计划中的哲学思想,这才是福柯想做的事。

门艺术(或者在这项技术或如戈达尔所言的秘密)中,寻找某些本质上的可靠真理,但至少可以探究福柯与电影的某种可能“相遇”。这种相遇,确实有,尽管是萌发的、空缺的、次要的、近乎轶事的、断裂的和单向的,但它确实发生过,而且不乏有趣之处。

诚然,不是福柯亲自去影院找电影,而是电影通过一些评论家和导演所提出的问题找到了福柯。好像福柯与施罗德的会面是一次例外,这次是福柯主动要求的。但即使是这样,它们与福柯为绘画或文学写过的那些精彩文本毫无可比之处,后者都是福柯完整的著作。因此,电影更多地是将福柯的著作当作读物,而不是把福柯自己看过的电影当作读物。当然,更不是要在福柯的著作中找到有关自身的真理。电影更像是一个解决他所提出问题的工具,即与过去、与政治、与性、与身体的关系问题。然而,人们错了,人们不该从中看到这么多共同“主题”,因为福柯在写有关它们的文章时,一些电影已触及了它们。所以,电影不是这位哲学家的研究对象,同样,癫狂、性、身体、民众斗争的记忆也不是人们用来对比福柯的言论与费雷、帕索里尼、施罗德和阿里奥影片的对象。它们只是一些“问题”,涉及他们每个人,以及他们各自的领域。

能够标志一个问题的,是它总在对质疑这一行为本身所具有的合理性进行探究。哲学如果不是为了探究癫狂、

性所想要表达的意义及其必要性,它是不会谈到性、癫狂、身体或过去的。同样,如果不是为了重提自身手段、自身方法,以及自己注定要“表现”的存在,电影也不会去表现过去、癫狂或性。性不是一个问题,这是从它对我们的困扰、困惑总能超出我们的理解等等这个意义上来看的。它变成一个问题,只能是当我们不再肯定这里还存在一些值得探究的东西,只能是当性把自己当作问题提出来的时候。因此,问题只出现在某一对象的模糊状态之中,即它无法保证人们探究的东西保留着我们试图说明的对象与我们所使用的工具的差距,它会动摇人们借以接近和直捣这个被探究主题身份的假设条件。

正是在这样的条件下,才会真正出现“相遇”:思想的实践只能相遇^①在问题上。在这个意义上,确实存在福柯与电影的相遇。尤其是《电影手册》的评论家用相遇介绍福柯自己在历史中的足迹:作为一条“线索”,尝试在历史电影这种类型片(更广泛地讲政治或宣传类型片)中走同样的路。好像在福柯

^① 相遇的概念来自吉尔·德勒兹(比如他的讲座《什么是创造行为?》,载《疯子的两种制度》,巴黎,午夜出版社,2003年,第291页)。关于这个概念的演示,德勒兹在《差异与重复》以及他新近的一些文章中多有涉及。关于德勒兹哲学与电影的相遇,可以参阅扎班扬,《吉尔·德勒兹,电影中的看、说、想》,巴黎,新索邦大学出版社,2008年。

准备观察效果的领域中,有些东西与其他人想在银幕上制造的效果很相似。福柯对电影探索的这种模范性是如何、以怎样的方式、以何种目的体现出来的,电影希望给福柯的历史“研究”领域带来什么,对此我们需要详细说明。但是,我们在这里必须提出的问题是,这是一个车轱辘问题,既不是电影能把福柯怎样,也不是福柯“能够”把电影怎样,而是弄清福柯与电影的相遇以怎样的方式说明福柯给自己提出的那些问题。“福柯在革历史的命”,韦纳自豪地写道。这正好是福柯关于电影的访谈相继出炉^①的时候。我们的问题很简单:电影可以感觉到这场革命与它有关,同样的革命也可以或必须由电影来完成,这个事实对我们有什么启示?

因此,我们在这里不尝试覆盖福柯与电影相遇的整个面积,让人们联想到某种推演逻辑体系,从中确定福柯在有限的时间中,用电影谈及或留下的所有问题(癫狂,精神病院,性别身份,同帕索里尼谈到的性观念,同西贝尔伯格说到的纳粹主义的性质,与施罗德说到的身体等等)。我们只关注一个特殊的问题,我们认为它才是福柯本人研究的核

^① 保罗·韦纳,《福柯在革历史的命》,载《如何书写历史》,巴黎,瑟伊出版社,1979年。关于重读这场革命对文学史的影响,人们可参见吉尔(M. Gil)的文章,《福柯发明了文学史》,载《理论与文学史》,《文学,历史,理论》(Fabula LHT),第0期,2005年6月16日。

心部分,即事件的问题,过去的关系,历史构成的问题。但是这个问题,我们也只能带着新的保留、新的胆怯去谈论。因为,这个问题可能不是要说明电影可以从福柯的历史实践中学到什么,或者福柯的谱系学或考古学方法可以从电影中学到什么,以解决自己领域中出现的相同问题。原因其实很简单:我既不是历史学家,也不是电影人,更不是电影评论家。我的问题与之略有不同。我想知道福柯与电影的相遇怎么可能不改变历史或电影的实践,而却改变人们对这些实践提出的哲学问题的理解。因为,福柯强加给历史方法的这种移位可能提出了一些杰出的哲学问题。别样地书写历史是可能的,但必须是在基本直觉被彻底搅乱的时候。这些基本直觉涉及到时间、过去与现在的关系、事件、人类行为、主体进入一个自然与文化世界等的性质。如果福柯不能重建哲学,就无法革历史的命。

显然,福柯是第一个认识到这一点的,所以他从未停止解释他自己这种方法的哲学目的。比如,在1971年那篇关于《尼采,谱系学,历史》的精彩文章中,他写到“真正的历史”并不是研究遗忘之外的过去与现在之间的连续性,用我们在这条时间线其他节点上我们以前和曾经的样子解释我们现在的状况,而是反过来,追寻某种不连续性,追寻差距的激情,总之,追寻一切让我们不同于过去的我们,不同于所有偶然事件

的原因。这些事件以过去不可预见、今天不能白圆其说的^①方式,把我们从我们的想象命运中拉出来。接下来是时间的失联,这时候,时间不再是一个个体和集体人员共同沉浸、转换和成为他们自己的元素,而是一个空白空间。在这里,一些特殊和偶然的“事件”会出现令人不安的短路:“历史的真正意义承认我们生活在无数迷失的事件中,没有标记,没有原始数据。”(第149页)那么,什么是时间的这种不再连接过去、现在和未来的“截然不同的形式”? (第153页)什么是这个事件不再依次出现的散碎表面? 什么是我们自己的“存在”(福柯认为,在我们身上,是谱系学带来不连续性^②)? 这与哲学家们称之为“实体”的东西不是相差甚远吗? 这种实物性元素通过其自身的改变仍然存续着,就像苏格拉底本人坐着或站着的时候。我们要变成什么才能成为谱系学的对象? 这些都是我们希望涉及的问题,并假设我们对某些影片的关注可以帮助我们厘清,或许还能更好地解答它们。

人们非常清楚这些问题不仅仅是方法论问题。它不仅仅

① “谱系学不宣称追溯时光,以建立超越遗忘扩散的宏大连续性,它的任务不是表明过去还在,仍然活在现在,还在神秘地滋养着现在,它从一开始就给所有的人生经历灌输了一种规划好的形式。”(《尼采,谱系学,历史》,见《言与文》,巴黎,伽利玛出版社,1994年,第二卷,第141页)

② “历史将是‘有影响的’,因为它将把不连续带入我们自身之中。”(同上,第147页)

要知道如何正确地建构过去,确定什么是文献,如何解释痕迹,接受怎样的因果性(社会的,经济的,意识形态的,政治的……)等等。其实,它们都是“形而上学的”:它们涉及我们所说的存在的本身,它们表明谱系学问题可以重新质疑指引它发展的那些最基础的概念范围:何为事件?何为时间?何为过去?何为现在?谱系学无法更多地把我们所认为永恒的东西“变成历史”,正如福柯所言,“把人们认为人类不朽的东西重新放在变化之中”,而不是让历史这个词重新变成一个谜题:如果说福柯革历史的命,这是因为我们不再知道进入历史,或书写历史所指何意。这场革命的彻底性,只能在我们从形而上学维度上看待时才能理解。

或许人们惊讶怎么会找到这么一个令人敬佩、时髦甚至关键性的词语,来概括福柯批判性的、怀疑的、相对主义的和表明立场和行为的思想。人们很难想象这些穿长袍的形而上学家们会同监狱信息团体(Groupe Information prisons)一同上街游行。人们很难想象投机思想家会对福柯说对警察要毫不手软,因为警察生来就是行使身体暴力^①的。不过,形而上学会不会是尼采谱系学明确宣布的敌人?但这只是一个用词

^① [……]“我认为警察的职业就是使用身体暴力。因此与警察对峙的人无需再戴上服从秩序的虚伪面具。他们应该像警察一样行事。”(同上,第761页)

问题。如果人们称形而上学是一种思想的观念,一种对永恒问题的冥思,或者一种存在的观念,因为它用不变性和必要性界定存在,只有思想可以用自己的方法(人们所说的“纯理性”的方面)在事件的可变性和偶然性之外建立这些不变性和必要性,但实际上,这不是形而上学。那么,该如何确立这个质疑这些基本概念的事实呢?我们建议把形而上学简单地界定为一种实践,以便更好地描述我们面对的,我们最熟悉的,并且可能是我们理解世界机器最需要的东西时所产生的惊讶。形而上学不解决最高尚和最隐晦的问题(心灵、世界、上帝、永恒等等),它们解决最简单的问题:什么是事物?事件?原因?效果?时间?关系?行为?代理人?从这个角度上看,我们可以说福柯的实践一直伴随着某种形而上学。

因此,这里,我们感兴趣的是福柯历史研究的形而上学和这种方法在与电影中的某些操作进行比较时得到更好表现的方式。这不是要用普通历史与普通电影比较。阿里奥或者雷乃不再是电影,就像福柯不再是历史。它们是在一种既体现技术手段又体现艺术遗产的媒介中进行的创造、行为、特殊操作。因此,它们形成的不是一种本质,而是一种不稳定的情境,一个开放可能性的集合,人们可以占有它(或不占有),可以操纵它(这是最坏的情况)。总之,福柯称之为“实践”场^②。

^② 关于这个概念,尤见《知识考古学》,巴黎,伽利玛出版社,1969年。

我们不准备在我们提到的影片中寻找电影媒介本质的证明,而是寻找一些用法,一些移位,一些想法。这意味着不去看普通电影在普通历史方面对我们说了些什么,而是去看创造的独特性如何一个个地被呈现出来,准确地讲,因为它们的对比不是在相同材料、相同场域中完成的。这种对比可以剥离出某种在其身上实现的抽象操作,表现它们的特征但又只能在它们的对撞中呈现出来的纯举动,以及它们所表现的谱系学目的。思考就是从某种特殊性中提取其谱系维度,这种说法并不荒谬。从这个意义上看,我们正是在依次对福柯的历史批评实践与电影进行思考。

福柯,形而上学家的肖像

一种没有实体的历史:从“民众斗争的记忆”

到事件的形而上学

《电影手册》的访谈——我们希望由此出发——看上去与我们要谈论的形而上学思考没有太大关系。相反地,它似乎带有一个明显的意图,即法国在1970年代对德国占领和抵抗运动时期的电影再现。《电影手册》的批评家们通过他们称之为的“追溯的方式”,特别是通过路易·马勒的影片《拉孔布·吕西安》,找到一种重新书写的做法。他们认为这是对那个时

期的一种迂回表现,打着复活被戴高乐政权精心抑制的有关抵抗运动英雄形象记忆的旗号,实际上否定人们有关这段历史的所有主动性和智慧,并且传递这样一个信息:这里从未有过斗争,我们都是懦夫,都是历史的玩偶,或者两者都是。他们还从中找到了对今天观众产生的强制性效果,不仅抹杀了他们的一部分历史,还否认了他们成为抵抗运动主体的可能性。所以,对达内、杜比亚纳和波尼泽尔而言,这当然不是要捍卫戴高乐的史诗,虽然这个时期的意识形态功能(以独特的国家民族主义之名为戴高乐的个人权力及政治活动辩护)和历史歪曲(维希政权不属于法国国家历史的神话)都是显而易见的。问题是:人们能否保留斗争记忆这样的东西,而不落入戴高乐式的英雄主义化?另一种抵抗运动历史是否可能存在?这种历史服从于将它自然归属于某种政治、民族、国家、一致性甚至强制性权力建立的解释,并把它重新放置在一种历史中。这种历史在《电影手册》编者们的头脑中,与1960年代世界革命斗争和1970年代法国造反运动有着传承关系。然而,在这里,人们也会感觉到某种犹豫:达内、杜比亚纳和波尼泽尔并不试图将抵抗运动的记忆放在另一个“事业”中,而只是想将这些对历史的目的论重读悬置起来。不是用抵抗运动受“某种法国观念”指导的说法去反对另一种说法,即抵抗运动实际上是为某一剥削社会而战并在解放时希望破灭;而

是要在从事抵抗运动人们的视角上让人们什么是民众斗争记忆更感兴趣,在它们的意义尚未被那些帮助现政权说话^①,不管是为什么政权辩解的宏大叙事没收之前。因为,这是事实,历史,即便是最残暴的部分,尤其是抵抗运动的历史,是由那些没有因此获得任何额外权力的人们(虽然不是全部,却是大多数)创造的,尽管他们属于胜利的一方。历史是由那些“被统治者”、“被管理者”、“被剥削者”创造的。因此,这意味着同时反击两种说法:一是大众是冷漠的或是同谋,一是大众是为了某个既定事业而战。

福柯同意这些采访者的观点,坚信历史是意识形态的事情,即记忆,是一个斗争领域,而电影是这种斗争展开的地方,与其他地方(历史学家的历史、文学、新闻,等等)在效果的力量上大有不同:“今天,存在着比‘书写’更有效的方式,如电视与电影。而且我认为这是一种存在着的,但却无法被表达的重新编码民众记忆的方式。所以,人们呈现的,不是他们是什么,而是他们应该回忆他们曾经是什么。”因此,记忆是一种在印迹上重写印迹的过程,但它被立即分为两种完全不平等的

^① 关于围绕 68 年 5 月运动的电影与哲学的相遇,这个以创造历史的人们的视角书写历史主题的重要性在扎班扬的文章中有专门阐述。文章得益于《爆炸的效果:哲学、电影与历史无意识》,载马尼利耶主编,《60 年代的哲学时刻》,巴黎,法国大学出版社,2011 年。

印迹机制,即统治的印迹和被统治的印迹,官方历史与民众记忆。然而,问题是要立即弄清这两种印迹之间的差别完全是一个角度的问题(前者只是比后者更清晰),还是根本是性质的问题(记忆的功能不同于历史)。相应地,如果人们的目的只是用真实的、真正的历史去替代一种虚伪的伪造历史,而不是强加给那些曾经历过这段历史的人们一种过去的错误解释,或者这样说,简单地承认这种无法“表达”的过去的解释,这只是因为它表达的是那些没有政治、经济和文化权力的人们的观点,或者反过来,这涉及另一种处在不同层面上的另一种与过去的关系。总之,人们要知道电影在这里是否只是这种斗争中一个多少有效的媒介,还是它具有一种特异性,可以获得书写所无法企及的特殊效果。

福柯认为,“民众记忆”不简单地只是另一种声音,不像其他声音那样能被人听到。它的声音不高,被官方意识形态的扩音器覆盖着,但它是另一种言说的方式。在这两种记忆之间,存在着某种形式差别,不单是量也是质的差别。“怎样制造一个正面英雄,一种英雄新类型?”对于这个问题,福柯回答说:“这不是英雄,这是斗争的问题。如果没有英雄化的传统过程,人们能否拍一部斗争影片?人们又回到了一个老问题上来:历史如何能够掌握自己的话语,收集过去的事情,如果它不使用史诗的方法,就是说,讲述一个英雄的

故事？人们就是这样书写法国大革命史的。‘追溯’电影也使用相同手段。对此，人们总是可以反唇相讥：‘不，瞧，这里没有英雄。所有人都是懦夫等等。’”那么，不是英雄（或懦夫）的历史又是什么样的历史？与史诗模式决裂的历史是什么样的历史？这只能是一种不讲述自身构成的历史。它不会说：“看，我们斗争了，所以才变成了现在这样。”它不在过去痕迹中寻找自己留下的宝贵源头，福柯非常切中要害地说，它甚至不想“收集”过去。因此，这是一种奇怪的历史，它不试图延续超越其真实消亡的东西。它确实讲到了斗争，但它不将其归之于某个主体，好像历史只是一个行为，就是说一个可记忆行为的序列，在这里可以呈现一个代理人的所为。史诗历史，总是要把战役、斗争赋予一个参与冲突的主体，如国家、人民、阶级，这种历史的构成来自于过去与现在的这种“连续性”。而福柯认为的标志民众记忆的东西，是对历史单位的脱离和一种分子化，即斗争，而非某事或某人的历史。与其面对一个贯穿不同偶然事件的宏大整体，我们不如选择那些可以避开属于某一历史主体和某一鲜活总体的路线。“民众”不是历史生活的另一个实体（有别于“精英”）；相反地，它是让历史躲避任何总体或实体的东西。从这个意义上讲，民众是没有历史的。民众斗争的印迹让国家和阶级的历史成为多细胞体，它们从历史中剥去

了其平静的时期分配（“先有这个，后有这个”）。这与一个叫戴高乐的人所写的正好相反。他写道，我们属于这个伟大的整体，法兰西，我们会继续属于它。民众斗争不属于任何人：它们紧随一条路线的集合，这个集合不断编织成网，但不会进入历史，过去不会，今后也不会。它们会打断历史，而不会拥有历史：历史，就是实体总体化声称要克服断裂、将它们改变成其中一个偶然事故、其生活某一时刻的手段。

因此，民众历史的特性就是其无任何归属，这一点阿尔都塞看得最透，民众历史是一个没有主体的过程^①。所以，它不可能具有某一英雄的史诗形式。民众，不是法国人，也不是工人或农民：如果他们的是的话，就会有另一种历史，比如，获得自己实质、自己权力的工人阶级（或者其走向失败的历史）。但这样一来，它就又成为一个官方史。民众，是一些叛变者：它们在历史中，但却像一种病毒。他们进入我们的历史，但我们的历史不管我们是什么人（统治者或被统治者），却不是他们的历史。少数人记忆的特征，准确地讲，就是它既不是一个已

^① 关于这一点，人们可以重读埃蒂安娜·巴里巴尔的精美文章，专门讲马克思的历史理论，载《读资本论》一书。该文在许多方面都涉及到福柯和德勒兹提出的这些问题，因为它旨在指出，历史不是某个事物的历史（哪怕是人类的），而是不同“元素”之间组合的永远开放的再现：“关于历史唯物主义的基本概念”（见阿尔都塞，《读资本论》，巴黎，法国大学出版社1996年再版）。

经构成的,也不是一个正在构成的某个事物的历史。任何少数人的历史实际上都是从终结的角度讲述的,就像一个已形成的历史,或者只投射出某个成形实物的轮廓^①。民众记忆是对已形成事物的讽刺。正是这些过程逃脱了所有身份证明。

假如民众记忆是由它不能为自己说话这个事实限定的,这绝不是因为它的声音不够高亢;而仅仅是因为它自己不存在。任何为自己说话的人已经是在替别人说话,民众记忆不像是从另一种视角看待某个冲突关系的集合,法官通常听不到这一部分声音;民众记忆是变化的维度,它不要求视角,不要求认同,因为它根本不承认预先设定好的观点冲突的法庭表演,因为它对那个该来一定会来的无限空间的存在没有偏见。在这里,人们可以讨论发生在我们身上的事情。它不接受“我们”这个词,不是因为它异常粗暴,而

^① 见萨特在《词语》中写的关于“追溯的幻觉”的段落。追溯的幻觉笼罩着伟人的历史。尤其是这一段最为精彩:“在阿拉市绘画展上,有一幅画,画的是一个冷漠、献媚的年轻律师抱着自己的头颅,他就是已故的罗伯斯庇尔。这颗头颅滴着血,但没有弄脏地毯;来宾没有一个人注意到它,而我们却能看到它;要让他人头落地,需等5年,现在它在这儿,头已被砍下,但悬在空中的下巴还在讲着恭维话。”(见《词语与其他自传文章》[*Les Mots et autres écrits autobiographiques*],巴黎,伽利玛出版社,2010年,第109页)。大量历史影片也揭示了这种幻觉。

是因为它不需要:它不存在于“我们”这个网中,而是存在于“我们”之外。它与其他变化组成一些跨界的、非时序或空间的交流:法国20世纪的民众斗争不是法国史的一部分;相反地,它是专门用来威胁人们众望所归的任何主体现成身份的武器……

显然,这不是说民众斗争属于某种永恒状态,在这里,任何东西可以直接与任何东西交流,就像人类历史的同外延基础,可以随时出现、窒息,但从不会消亡。这样一个基础也是一个实体。它不意味着什么都没有改变,任何历史都只是原始形式的历史,人们可以用它来熄灭我们无休止的鼯鼠之战,我们不停地、无目的地争斗,好像光明在没有人类动荡年份的混杂基础上离我们越来越远。正相反,它意味着存在着一些事件,它们不纯粹地属于历史,它们是没有所谓实体的变化,不在年代时间中发生的变化,因为它们不是事物从一个状态向另一个状态的过渡。但人们看到这里存在一个严格意义上的形而上学问题:如何思考这种变化,不把它看作为一种有身份事物的构成或发展(一个民族,一个个体,甚至整个人类)——总之,如何思考没有实体的事件?但这个问题,还不仅只涉及福柯遇到的民众斗争的记忆。现在我们来看看它所有的表现。

作为批判知识的历史：

事件的第一个概念

福柯关注那些表面“不起眼”(含这个词的所有意义)的客体,比如精神病人、病患、囚犯、性错乱者等等,而这种关注是为了将我们的历史记忆扩展到被官方历史压抑的一些客体上,以便改正现在官方历史对一部分人延续暴力的方法,通过遗忘来重提值得关注的人(精英)和无意义的人(民众)之间的差别。这种理解不十分正确。这样做意味着要将官方历史的可理解性模式移植到其边缘地带。这样,人们可以指出小人物的存在实际上有多少意义,人们将人类为了再生自身等级的形式^①而抛弃的东西又重新放入人类或我们文化的广泛历程中。但这样一来,人们可能不再质疑这种知识的形式本身,即我们赋予过去意义的操作。不过,福柯一直主张应该在癫狂中,在监狱中,在“被奴役的知识”中,不去寻找一个已经充满自信的自身合法性和自身实践形式的新客体,而是反过来寻找反对这种历史的批判工具,分析这里存在的移位、扭曲、排斥、驱除现象,以便于我们把自己当作某种知识的主体。在

^① 人们知道,这一切都是年鉴学派、费尔南·布罗代尔、马克·布洛赫、皮埃尔·肖努(Pierre Chaunu)以及无名历史学家们的研究原则。

《癫狂史》的引言中,福柯写道,癫狂不可能成为历史的客体,但却完全是历史的挑战^①。同样,当他接受《电影手册》采访时,他在一篇精彩文章中证实了他的一个丛书计划,题目是“卑贱者的生活”。这不是要在这些被公共和集体存在压制的人们活着的时候,给他们一个记忆,一份光荣(la fama)。他们存在,这个简单事实,就说明了他们的价值,就像任何事物都有被言说的权利一样。这仅仅因为它的出现是不易的,还因为它们被记录下来方式上看,这些生命已经进入了语言,但自身却没有被确定为客体。实际上,我们听到的那些关于它们的话语都是那些讲出来是为了再让它们沉默,将它们关进精神病院的话语,让它们从其他话语的交易中消失,以便让普通生活可以在其集体器官的沉默中继续存在。这些印迹不是证明,而是删除:“被自己陈述删除的已经说出的事情(第

^① 西方人对自己时间和空间的感知呈现出了某种拒绝结构,在此基础上,人们指出话语不是语言,举止不是做法,形象不应在历史中占有一席之地。[……]在西方史整个过程中,癫狂的必要性与这种决策行为有关联,它从底层声音和自身连续的单调生活中剥离出一种意义语言,这种语言在时间中传播和消亡。总之,它与历史的可能性有关。这种癫狂体验的结构贯穿整个历史,但栖身于历史的边缘上,只有在这里,它才是确定的,可以成为这种研究的对象。诚然,福柯在此书的再版中删去了这篇引言,但这说明他放弃书写一部批评史的计划,只是因为这种表达在他看来太接近现象学的质疑,把癫狂看作为一种非时间对象。不过,准确地说,这意味着他在思考一个非历史的变化,而不是一个总是缺少话语的永恒性。

245 页)。但即便如此,过去的某些东西仍会通过语言留存下来,但不是作为客体,而是作为一种必须限制的力量,即为了让它们消失所需要的语言。因此,福柯才认为这些生命并不像这些话语所说的那样,它们是纯粹的效果,一种没有经过语言客观化的能量,因为它是必须被限制的东西,以便让意义和无意义的分配能持续下去:“例证,但有别于智者从他们的阅读中收集下来的例证,这些例证不是那些需要吸取教训的例证,而只是一些效果,因为它的力量会很快消失。”人们又一次看到这并不意味着要扩大传奇的棱镜,超越传奇直至今天还让我们关注的客体,而是反过来寻找过去的非传奇关系。福柯眼中的过去关系,在任何地方都不是被用来对抗遗忘的,而是用来对抗历史本身,意味着以一种非历史的方式接近变化。

但是从福柯的全部著作看,人们可以证实过去在福柯眼中从来不是某一已构知识的客体,而是批判现在的工具。历史对他而言从来不是一种正面的学说,而是康德称之为“批判”的新形式^①。康德意义上的批判目标是要揭示构成我们,尤其是把我们构成为知识主体的种种假设。简单地讲,

^① 下面整个段落都是福柯著名文章的自由评论,这是他真正的哲学遗嘱,《什么是批判》,载《言与文》,前揭,第4卷,n°339,第562页及以下。

福柯不是在任何知识之外,在对条件的先验思考中,寻找这些假设,因为有了它们,我们可以合理合法地声索某些客观知识,而是用一种可以通过它与自身客体的差别,就是说,通过不是或(不再是)其自身客体的方法集合重新界定主题的知识。历史就是这样一种知识^①:它的任务既不是建立过去,也不是解释现在,而是反过来,用差距、移位的集合重新界定我们自己(包括作为历史主体的我们),我们因为它们才不再是我们自己。所以,疯癫的历史不是某一事物的历史,它的存在不是要怀疑(某类人的非理性行为),也不是人们看待这些行为看法的历史,而是真正需要移位、操作、实际改变的东西的历史——不妨暂且这样称呼它?——有了它们,疯癫才能准确地呈现为问题,从而构成某种历史的客体本身。所以,我们向另一种东西,向过去寻找衡量我们自己身份的尺子,我们只是我们过去的另一个变体,我们必须用构成我们的这个差别的集合重新界定我们自己。批判与其说帮助我们去建立某些客观世界的真实性,不如说它是用

^① 它不是唯一的:人类学也同样是一种批判知识(我认为因此应该读列维-斯特劳斯的著作);法学也可以做到这一点(比如亚库布[M. Lacub]新近出版的著作所指出的);批判社会学也是可能的(特别是拉图尔[Latour]的著作,而不是布尔迪厄的著作)。我们在下面文字中试图阐述电影也可以行使批评的功能。总之,批评是一个普遍知识的形式,并不限于某一特殊学科,即使不是每个学科都可以行使批判之责。

来揭示这种权利的偶然性。

这种历史的批判观点,我认为,解释了福柯眼中过去所具有的十分特殊的地位。谱系学与过去的关系不像与一个被证实的客观事实的关系,而更像与一个变体的关系。在这个变体的基础上,现在可以呈现其自身的偶然性,就是说,永远开放的可能性,即能成为他者的可能性。人类学家以相同的方式在遥远的文化中寻找的不是那些要认知的客体,而是人类学家自己的循环解释,这样做能将人类学本身更加客观化^①。总之,对谱系学家而言,过去是他的另一种可能性,一个内在的差别,可以用他拆解自己的身份,或用这种差别重新准确地界定自己。《快乐的享用》引言中的口号“依靠自己”自始至终对福柯所有著述都适用。还应该在列维-斯特劳斯人类学的意义上来加以理解,他把人类学定义为一种“不自在的技术”。现在与过去的关系不是在时间连续发展中一个存在对另一个存在的承续,而是与一个变体的关系,这个变体能用它自己与其他变体的差别集合来确定自己。

显然,这包含着一个十分深刻的相对主义观念,然而,这里必须避免一个误解。福柯之所以在人们重新提出存在

^① 关于人类学的解释与人类学要求得到的列维-斯特劳斯的这份遗产,见维维罗·德·卡斯astro(E Viveiros de Castro)的著作《残酷的形而上学》(*Métaphysiques Cannibales*),巴黎,法国大学出版社,2010年。

类型,或者不妨说是客观性机制问题的时候,能够将历史方法扩展到新的人们认为是无时间性的客体中,因为机制是变化的机制。这不意味着一些我们认为永恒的东西(如我们有性欲,存在精神病人,应该惩罚,我们是主体,人类的存在,甚至一切都是历史的等等),实际上都是历史的,而是要指出这些只是被重新提出来的过去存在的问题。事实上,只是提出“历史地相对化”所有的永恒真实性,将我们的信念重新引入这些真实性标有地点的出现条件之中是不够的,因为,我们还要放入一个更加强大的不变体,一个更加全面的坐标,这就是历史本身的概念。这个所谓历史的相对主义只是新的教条主义。与其在牢固的道德或科学真实性上判断人类生活,不如在唯一真实性上,即历史的真实性上,衡量这一切,因为人们从未质疑过它。比如人们说:“牛顿的物理学不是将人类对已经发现的自然真实性的意识记录在影片上,而仅仅是一种人类的创造,服从于甚至是还原到物理学诞生的语境,因为物理学是其时代的女儿,大自然是一个历史的概念。”但在这个过程中,人们置入了一个终极参照的新计划:动荡和痛苦的人性计划,它在时间中展开,沿着一条细长的单维度脉络延伸,以小时、天、年、世纪为计算单位,可能被分散为割裂的群体,人们称之为社会。这个社会的集合构成我们称之为历史的客体,根据马

克·布洛赫的定义^①,历史就是“时间中的人类科学”。

这正是谱系学被拒绝的原因,准确地讲,因为从方法上、决定上、假设上看,它都没有建立客观真实性,而是对所有绝对的东西进行考验,让所有不变的东西发生变化。福柯在他关于尼采的文章中清楚地解释了这一点:这是历史学家的历史,因为他把自己道德的客体放入时间的全面参照中。“重新引入”(可以假设)一种超历史的观点^②。“真正的历史意义”,准确地讲,旨在不在变化之外留下任何东西:它“避免形而上学,以便成为谱系学的特殊工具,如果它是在任何绝对事物中被找到的话”(第146—147页)。谱系学不是在一个固定的位置上将事物相对化(按年代时间),而是在它们彼此的变形中寻找它们(包括历法的参照)。为此,谱系学不需要把它们沉入一个全面定位中,因为人们是从内部,用它们各自的差别来确定每一个定位的身份,而不是通过在某一时间点上世界整体情况的状态,让不变的东西发生变化,让绝对变成相对,即便是我们在它们身上定位我们自己(人性、理性、健康、身体等等),展示我们认为不可超越的必然性的偶然性,就是说指出人们需要移位、推力、侧移、扭曲和重新解释,让我们在使用定

^① 马克·布洛赫,《历史的赞歌》,阿尔芒·柯林出版社,1977年第52页。

^② 《尼采,谱系学,历史》,前揭,第146页。

位时具有某种折中性,或者更确切地说,只能通过这些移位确定它们。但这种批判态度旨在摒弃我们的变化概念,即把它看成是一个事物在时间中从一个状态到另一个状态的过程。在这里,历史将其重要的时间参照物植入进来,有日期和年份,并且只有在把每个事件都变成一个可转换现在的整体状态的变化时,才这样做。谱系学无法“在自身之外留下什么,它具有生命或自然的可靠稳定性”。它有别于历史学家们的历史,它不依靠任何稳定:比如在人身上,包括肉体,没有什么是非常固定的,可以用来理解其他人和相互认识(第147页)。因此,它应该同时摒弃实体的观点(或者本体论的连续性)和相继的观点:一个事件不是将一个事物在时间的抽象或空白定位上从一个状态(由一定数量的属性或某种成分构成所确立)引入另一种状态(不同的属性或者不同的组配)的过渡。

我们现在回到这一点上,事件不再可能被界定为某个事物(某个实体)的改变,因为任何事物(任何物体)都应被界定为事件。因此,人们看到批评实践,如福柯用于历史的批评实践,如何必然地脱离十分骇人听闻的哲学问题。因为有些事件没有结果,只是在自己中间存在(如爱丽斯的《没有猫的微笑》,德勒兹曾把它作为事件的模型);有些时间不是按前后顺序的,是非时序时间,在这里,现在不是在一条按计算单位衡量的线上一个接一个排列,而是像镜像那样彼此关联,像由镜

子做的水晶一样,一个面上有许多面,有些一致性也只是由它们与其他一致性的差别(变体)构成。福柯在法兰西公学院的第一节课上就扼要地讲到这一点:“这种分析引发一些哲学问题或十分可怕的理论问题是……,该给这个事件概念以什么地位?”^①对于这个问题,福柯给出了一些答案要素,明确暗示了几年前吉尔·德勒兹在他的《感觉的逻辑》中阐释的哲学,福柯自己也对此做过评论。他说,事件要求一种“无形的唯物主义”:“它既不是某个身体的行为,也不是它的性质”,但“它构成物质成分的关系、并存、扩散、重合、积累、选择”。

在《知识考古学》中,人们可以看到福柯为了同时从事件和“理论”两个方面挖掘这种事件的本体论所^②进行的系统尝试。这种本体论不是从永恒真理的天上掉下来的,而是福柯在他的朋友德勒兹的陪伴下偷来的,就像新一代普罗米修斯从诸神手中偷火种一样。它不过是要衡量历史的批判实践给事件的普通或传统概念带来的变化,福柯在他的前几本著作中都使用了这种手法。总之,它是对类别移位效果的一种诊

^① 米歇尔·福柯,《话语的秩序》,巴黎,伽利玛出版社,1971年,第59页。

^② 福柯写道,考古学的第一个动作就是要“重构陈述的事件特殊性”,让“它浮出自己的历史断裂层”,解释它构成的这个切口,这个不可避免的——经常是细微的——出现。(《知识考古学》,前揭,第40页)

断,用它自己的历史方法诊断它所操纵的概念理解的问题:“福柯认为的事件是什么?”这个问题离不开下一个问题:“福柯如何使用它们以便在历史证据,就是说,从资料中剥离出事件?”

为了断然缩减这个可能需要长篇阐释的概念,人们不妨先把事件界定为一个异质序列上的同质差距的非推演系统。要重构一个事件,首先要建立序列^①。一个序列是一个术语的集合,它们彼此相连,人们因此可以建立一些有序的转变关系,就是说一个集合的出现是另一个使用某些转化操作的集合的重复。因此,偏执狂的概念不是孤立的,它与前面的偏执序列一起构成一个序列,就像智商与蠢商一起构成一个序列^②。这些术语不是同义词,不属于同一概念,但人们能“识别”它,因为它的一致性,即它被分割于其他概念的方式基本上是稳定的。因此,福柯写道:“人们可以追溯一些现代概念的发展历程,从埃斯基罗尔(Esquirol)、汉诺斯(Heinroth)或者比耐(Pinel)[……],假如我们要更远地追溯这种时间的线索,会一下子失去线索,各种线索会交织在一起,而杜·罗朗

^① “这里指出的基本概念[……]是事件与序列的概念,以及它们之间的概念游戏;即规律性,偶然性,不连续性,依属性,转换。”(《话语的秩序》,前揭,第58—69页)

^② 见《知识考古学》,前揭,第55页。

(Du Laurens)或者甚至冯·斯维丹(Van Swieten)对克雷佩林(Krapelin)或布勒雷(Bleuler)的病理学折射的贡献也不过是巧合^①。“折射”一词明确指出这些术语是由它们与其他毗邻术语之间的关系限定的,比如,人们可以在一个椭圆形中投影一个圆,因为各点之间的毗邻和距离关系是稳定的,即使各点的同一性未被保留下来(有些与其他已混同起来,等等)。因此,人们可以建立一个概念序列,只要这些概念之间的毗邻和距离关系没有太被打乱,人们就无法相信他们面对一个相同的分割。

但是,这些序列中个体及其连续性,我们不太关心,我们关心的,首先是它们呈现出的缝隙、不连续性、裂缝。伊拉斯谟(Erasme)和比耐学说中的“疯癫”,只是同音异义:它们不属于同一序列,人们无法用一个概念空间投影另一个概念空间。确实,人们需要这些同音异义术语来建立这些序列的缝隙,这是因为人们认为他们在面对被重新研究和再定义的相同术语,认为它实际上在包围它的其他术语毗邻中占据另一个截然不同的地位(因为它不是同一术语,哪怕它有不同的含义)。福柯的方法就是针对我们这些模糊不清的元素:关禁人出现在“监狱诞生”之前。那么,人们还相信它与我们今天所谓的“监狱”有

^① 见《知识考古学》,前揭,第55页。

关吗?还会认为监狱史只是这一事物或这一技术(甚至更宽泛地讲,惩罚非时间性采取的强制形式)所经历的转变的叙述吗?即便人们使用序列的方法,人们也会看到不只一件事物在时间中发生转变,还有某个非连续性的整体在发生转变。这个整体构成我们今天所谓的“监狱”,我们用这个术语投射过去是有含糊不清的风险的,当我们在其条件的总体中重新构建它时,它却让惩罚这个概念本身变得无关紧要起来。用序列的方法修正这些模糊性恰恰是考古学的目的。

但更有意思的是这种类型不同缝隙之间的巧合:正如人们不能再延伸偏执-偏执狂的序列,人们同样也不能再遵循智障-智商、慢性脑炎-全瘫、无妄想疯癫-神经官能病的序列。人们还可以在比耐把疯人关进精神病院的做法与这种新疾病分类学之间建立对应关系。这些序列会出现可变缝隙,而这就是事件。人们可以用多种序列中的这些不连续性之间的对应关系——只能这样——确立事件,所以人们不是在这个可变缝隙中寻找某种深层原因。事件不是某个术语的转换,而是一个序列整体的协变。这个整体本身的一致性要服从所有这些变项,所以监狱的现在是由与过去的差别系统体现的。因此,严格地讲,每个事件应是其他事件的变项。事件的这个观点只是要求把它看作一个结构变性。这意味着事件不是在一个特定点、一个特殊术语上出现的东西,而是一种术语间的

关系变性。然而,这个系统是“非终端性的”^①,因为人们不试图推演它们之间的不同差距,将它们归属于某一思想的一致性(就像黑格尔做的那样,试图推出主观自由概念的整个罗马法,因为这个概念本身被界定为自由思想内含的矛盾发展),而是反过来试图用它们的协变来界定这个系统。正是从这个意义上讲,福柯认为系统没有自身的任何“内在性”。

最后,福柯指出,在这个缝隙的边缘,又出现了一些新术语、新序列,它们绝不是来自缝隙的另一边。这不再仅仅意味着术语间的毗邻关系的移位,而是意味着一直在这个已知的毗邻中缺场的术语的出现。所以,“犯罪”这个术语进入到这个概念空间,开始与“疯癫”为邻,被冠以“杀人偏执”的名字^②。于是,人们看到的不是一个封闭的组合,而是一个可以产生新事物空间的转变,这不是因为一些术语被另一些术语替代了,而是因为术语的土壤本身发生了变化。诚然,“疯癫”和“犯罪”都是模糊的术语,但这是因为事件在这里是由序列的差距和同音异义的褶皱界定的。

因此,要产生一个事件,需要:1)在可折射空间中可出术

^① 见《知识考古学》,前揭,第56页。

^② “疯癫在前几个时代是被严格地区分于犯罪行为的,是可谅解的,犯罪行为本身变成了——特别在少有的‘杀人狂偏执’出现以来——一种多少与精神病相像的偏差形式。”(同上,第57页)

语间毗邻关系确定的术语序列;2)这些序列中的不连续性;3)这些不连续性间的对应关系,4)毗邻中出现的新术语。福柯在《词与物》中言及的“人之死”就是这个意义上的事件。它就是这样一个事实,一些陈述间的一些关系被解构了,这种不连续性只能由人们在三个序列的缝隙间发现的对应关系来体现,即经济序列、生理序列和语言序列——在这个差距的系统中,人们可以看到“人”这个词只是一个模糊术语,一个已经失去了他在前一个系统中所具有的考古学功能。人之死如同上帝之死,因为它属于尼采所说的这些沉默事件。它不是发生在某个人身上的事情;反过来,正是这个“事物”,即人,变成了这些语言小细胞之间序列关系移位的表面效果。

权力的存在:

事件的第二个概念

我们刚才介绍的事件观念(作为结构变性)有可能要求我们不能用我们认为应该用的方法来审视这种变化,即把它当作一个状态(术语间关系的某个外形)向另一个状态的过渡。我们并不拥有事物和属性,而是拥有术语和术语间关系。但在这两种情况下,我们都拥有静态真实性的连续。然而这样说可能是不准确的。首先,应该指出在这种变化之下没有任何东西存在,除非是模糊不清的东西。所以,这与我们

从一个世界的整体外形(已存物整体性的静止分割)到另一个整体外形(如拉普拉斯的魔鬼故事)的过渡,或者在一部影片中从一个画面过渡到另一个画面^①,毫无相似之处。准确地讲,这里没有胶片,更没有整体宇宙。但人们说得不错,任何系统都不是元素的重组(哪怕是模糊的),而是一个新空间的出现。所以,人们可以认为存在着变化,但不是某个事物的变化。尤其是,福柯谈及的“系统”不是真实的单位:它只存在于转换的集合中,是这个转换集合让它们彼此发生关系。不是要把事件确定为一个系统到另一个系统的过渡,而是要用扭曲的集合确定每个系统,因为这个系统通过这些扭曲才能脱离另一个系统。根据《词与物》的观点,我们的当代性只有“人之死”这一种身份,就像古代只能从文艺复兴时期和人文科学的“现”代的认识域中识别自己的身份。因此,人们不能把历史定义为时代的连续,而是每个“时代”都是其他时代的一种转变,好像它们构成一个潜在的星体,用差别、用它们回归自身的方法来界定历史。因此,福柯式的存在是由裂缝构成的,

^① 指出这一点很有意思,影片的这种画面,比如柏格森用它来体现某个变化概念,把它当作状态的连续,与马克·布洛赫使用的画面是一样的,他以此来表现历史应该追溯的时间(马克·布洛赫,《法国农村史的典型特征》,巴黎,美文出版社,1931年,第14页,A·德·巴克引自《历史与摄影机》,巴黎,伽利玛出版社,2008年,第36页)。

并非有什么东西被撕碎。不应在这些转变中寻找原因,这完全因为只能用应该使用的操作集合来确定每个系统,这样它才能脱离于其他系统。

德勒兹坚持认为福柯将相关概念引入“权力”概念中的做法与他想回敬人们对他的非理性主义批判的指责毫无关系(因为他拒绝解释变化),相反地,这更坚定了福柯对客体事件化的做法。现在,事实上,每个集合已不再只是由这个集合与其他集合的差别系统来体现了,它还由这个集合脱离和不断脱离它周围其他潜在组合的实际操作的集合来体现。实际上,人们知道,对福柯来说,构成权力特征的,是权力的不稳定性:人们不掌握权力,而是使用权力。权力是一种力量对付另一种力量的关系,一种力量使用这种关系“让”另一种力量为它“做事”,但这种力量关系从来不是一成不变的。但德勒兹强调指出,如果权力需要被使用,这主要是因为任何力量都有与其他力量发生关系的可能性。福柯称之为“图解”的东西,正好与在自身的不稳定性中抓住权力的尝试相一致,就是说与被抓住的力量随时准备被其他力量抓住的瞬间相一致,因为任何力量都是由一个力量从另一个力量那里偷来的。因此,力量的关系实质上是三个术语的关系:使用的力量、作用于这个力量的力量以及这个力量的反力量。应该具体地用这种反捕获方式描述某个图解,它要占有一个力量,就要从它想

要的力量那里把它夺过来。但它无法一次完成,它要不停地去夺,因为权力仍在被使用着……因此,权力是我们直接并且经常与我们的生命中其他可能的形态、其他力量的组合沟通的元素。这要求我们用系统的纯可变性(*mutabilité pure*),它的变项存在来确定每个系统,把它当作与其他变项,如时间的直接关系。因此,过去从不会成为过去,它就是这个相连图解的潜在集合,这样或那样的系统都要根据它被确定或被确定为一个纯转变。现在,与其说我们是在一个时间线上的状态连续,不如说我们是箭,是努力,是策略。它们穿越时间,用自己替代他人的方式界定每一个“事件”。这是一场在可变的永恒中进行的战斗……这种永恒不总是与它自身相一致,而是在内部被确定为变化。

因此,在福柯实施的批判历史实践和这种实践引导的事件的形而上学概念中同时存在某种改变,这样说不无道理。一个纯粹的变化在今天看来不是结构的转变(单位的新分配),而是力量的决裂。然而,这个定义与实践的差别并不如它看上去的那样巨大。它还是要把变化确立为事物间关系的外形重塑,而不是事物某种状态的转换。简单地讲,“关系”(也就是事物)的性质发生了巨大改变。对于写《知识考古学》的福柯而言,他无论怎么说都还是“结构主义者”,关系就是毗邻的关系,就是说并存的关系:这些术语是由各自关系确立

的,但一个术语不能影响另一个术语。反过来说,对写《求知的意愿》的福柯而言,关系是行动。不应该由意向代理人特定的预设存在来界定行动(因为历史需要英雄的历史),而要把行动看作是等级融入的关系。一种力量是由它变成另一种力量的实践部分、“让它”做某事的方式界定的。因此,在田园关系中,草地就是产生羊的某物,但牧羊人才是让它这样做的人,也可以说,我的电脑在屏幕上呈现这些字母,但我才是书写者:这是因为羊施予草地的力量被融入到牧羊人施予草地和羊正在“吃草”的力量之中,如果没有牧羊人,草原上会出现别的东西,但不会是一只羊。诚然,所有这些术语都是由它们各自关系所限定的(没有牧羊人也没有草),但这些术语之间存在相似性:此的行动融入到彼的行动之中。尼采正是用这种等级融入关系(不同于空间融入关系)来界定支配的意愿。然而,这种等级融入,我再说一遍,必须由它用来对抗非等级融合,即开放的可能性的技术集合来确定,被融入的术语要具有与其他术语发生等级融入关系的可能性——人们也可以称之为反抗——,而且具有与其他力量发生关系的倾向。因此,任何成分全部是由其融入关系界定的,但它至少可以被看作为任意成分,就是说,一种与其他成分缔结等级关系的纯能力,并由这些关系界定自己。肯定地讲,这是事件另一种更加绝对的观念,事件在这里不再只是一个异质序列上同质链接

的非推演系统,还是一个任意成分等级融入的颠覆集合。

无论德勒兹的这种解释正确与否,人们看到,在所有情况下,对于“发生了什么?”这个问题,人们不能用福柯的方式来回答,尝试建立一些事实和这些前后相继的事实之间的转换。反过来说,人们也可以回答,在我们已经成为纯粹过去的事实中寻找某个偶然的闪光点,历史的万花筒在这里可以发生神奇的变化,而我们在这个历史万花筒中无法识别我们特殊的状态:我们被混同于我们所处的时间缺口,这里充满各色面具,有时亲切,有时令人不安,它们根本不像我们,但又具备我们面孔所有的一切……

事件形而上学的电影效果

完成了福柯事件本体论的重建后,为什么还要回到电影上来?我们难道没有很好回答我们提出的问题吗?怎么可能指望人们在几部影片中找到更好表述这个可以脱离历史或者与之相关的范畴,诸如继承、事故、实体、转换等变化的概念?我们首先要指出这个问题是开放的,福柯可以在他提供的答案中变通,德勒兹也可以试图为自己重构朋友的这个答案,再提出一个相承的答案。这两种事实证明我们在这里面对的不是一个终极学说,而是一个开放问题,一个研究计划,一个旨

在从具体批判实践中提炼一个非历史变化的、非物质事件的、非时序变动的概念。确实,电影也遇到了此类问题,没有任何理由不尝试以同样的方法表述电影发明的形而上学效果。既然人们可以将福柯的事件本体论与他的历史实践——批判——相分割,人们同样可以希望在电影为了从自己的历史解释中提取自己过去而进行的操作中找到一些有助于对我们形而上学范畴的转换进行诊断的东西。我们的形而上学范畴既是基础的,也是强大的,丝毫不逊于我们为了理解福柯关于事件本体论的效果所需要的东西。福柯是一个哲学家,诚然,这个事实有助于我们更好地解释这个问题,因为他自己已经将自己的行为形成了概念,但福柯是由于他的历史实践和对过去的利用才遇到这个问题的。反正,电影不失为一个贴近过去并从中提取一些纯变化的方法。

电影在其历史的许多点上都遇到过某个与过去的非记忆关系问题,这毋庸置疑。电影史被历史的各种用法分割了。最早,它几乎直接服务于过去的重写,也是在早期,它被下面的做法分割了:想想爱森斯坦(Eisenstein)与格里菲斯(Griffith)的争论就够了^①。后来,人们知道电影首先是需要事件

^① 尤见爱森斯坦的文章《一种关于电影形式的辩证方法》,载《电影形式》,纽约,阿尔法出版社,1977年。

的艺术,即准确捕捉时间外变化的艺术。这是维尔托夫(Vertov)的伟大计划:利用摄影机表现世界,主要是我们世界的真实性——而这种真实性,在维尔托夫和福柯看来,就是纯运动:“我们使用电影眼,它可以从运动的浑沌中呈现运动自身的结果。”^①这意味着从转换的时序过程中呈现纯事件,即实际发生的事情——比如作为事件的这一天:“可视印象的一天过去了。如何在有效的整体上,在一种视觉研究上重新创造这一天的印象?”(第31页)维尔托夫毫不迟疑地用这种调查研究去对比政治警察、苏联国家政治保卫局的调查方法:“从生活复杂情况的深层抽离这样或那样的问题,这样或那样的事件,将它们说清楚。”(第99页)福柯也可以用自己的语言说出这句话——只需补充这样一句话,应该被说清楚的,准确地讲,就是苏联国家政治保卫局的好奇心,即他们关心的“问题”。人们知道,维尔托夫认为,电影是通过剪辑才具有了这种从世界进程中剥离纯粹变化的能力。只记录下事物发生的原始状态是不够的,因为运动的真实性不存在于物质转换的连续中,而是存在于运动的重组中。它给出了一个非常简单的图示:他可以用摄影机对事件进行内在分析,当然不是作为一个身体对另一个身体的完整行为,而是作为运动的连贯性,

^① 维尔托夫,《文章、报纸、计划》,巴黎,UGE出版社,1972年,第28页。

来对比人们在剧院座椅上看到的一次拳击赛或一个舞蹈节目的完整影像:“连续动作的系统要求舞者或拳击手按照上场人物展现次序来拍摄,这些人物依次出现,要让观众的眼睛必须看到他们的连接细节。摄影机‘引导’观众的眼睛,从手到脚,从腿到眼,以最有利的次序,用精心研究的剪辑组织细节。”(第29页)因此,维尔托夫与福柯不同,他无需用事件可能成为的样子的外在差别来确定事件:他在情境中寻找可以帮助我们从中剥离纯事件、“问题”、“事情”的东西,即真正发生的一切。这是因为他已经面对运动了。但维尔托夫发现这些运动并非预先为剪辑设定好的,而是由他称之为“间隙”的东西提供,就是说,这些将一个运动引向另一个运动的分剪,每一个都构成一个“镜头”。因此,运动不是来到某个镜头中的东西,而是从一个镜头到另一个镜头的东西。在这个过程中,每个镜头都相互界定:这就是著名的库里肖夫效应的真正意义,即运动的本质是相互沟通,从一个运动到另一个运动。所以,电影可以成为真正颠覆形而上学的操作者,因为,不是先有事物,然后才有作为这些事物行为或激情的事件,而是先有事件,这些事件确定这些事物和事故,把它们当作从未出现在其中的事件的载体。不是一列进入车站的火车,而是呈现火车某个部分的事件到站了。

德勒兹在其两部关于电影的重要著作中非常看中此类观

点并试图从他的论点中得出所有哲学结论。根据他的论点,电影就是从事物的状态中提取纯变化的艺术。而我们的问题没有这么宏大,首先它意味着弄清电影如何做到解构历史,以转换我们与过去的关系,把历史同通常的电影鉴别方法联系起来,把记忆变成现在的事件化,而非对正面事实进行重新大粘贴的工具。总之,它具有福柯意义上的批判功能。其次,它意味着检查我们是否可以提取具体操作,通过它们制造事件或变化的概念。因此,我们只能抓住那些与过去有关和有关过去批判关系的影片,即那些在电影中做到了福柯对历史所做的事情的影片。我们只举两个例子,以期能够展示这种方法及其效果的大量细节。

我,自己的观众,皮埃尔·里维埃: 事件的第三个概念

我们立即想到的影片就是勒内·阿里奥的《我,皮埃尔·里维埃,杀死了我的母亲、妹妹和弟弟》(1976)。事实上,这部影片直接出自与达内、波尼泽尔和杜比亚纳的那一次访谈,我们可以以此为出发点。《电影手册》的编辑们用来对比《拉孔布·吕西安》这部影片的,不是另一部电影,而是一部由福柯主编的著作。这是与过去和民众斗争记忆的另一种关系模式,一种言说这些斗争而不涉及进行这些斗

争的人的方式^①。阿里奥的电影,此前还有《卡米扎尔人》和《王后倒霉的一天》,也贯穿着这种非意识形态但属于政治电影的问题,旨在“将民众历史归还民众”的电影。这里说的历史不是宏大事件的历史,而是构成日常生活之网的微小故事:“将民众历史归还民众”,我用自己的电影只做了这一件事,而我的人物们的危机时刻、争论、革命、残酷斗争,也都渗透在日常生活之中。他们的这些“历史时刻”也属于历史(第42页)。所以阿里奥决定测试《电影手册》的这个设想,即在书与电影之间进行一次并非无用的“对比”,将福柯著作的“改编”变成某种经验的汇编,以便在这个过去的非历史关系领域中逐一衡量电影与哲学这次相遇的效果。看上去,这可能更像是一种文字做法,而不是直接在书的基础上拍摄电影。这是因为阿里奥明白在这本著作汇编和福柯的一贯做法中(关注已说出东西的独特扩散,而不是试图演示、阐释甚至统一它),存在一个比布莱希特间离效果更普遍的方法,即一种思考普遍“意识形态斗争”的新方式,它

^① 杜比亚纳在一次访谈中向我们确认,是他把福柯的这本书交给了阿里奥。人们可以在阿里奥死后发表的笔记中直接看到他对这本书热情阅读的痕迹:“1974年2月12日,读福柯团队的《我,皮埃尔·里维埃,杀死了我的母亲……》。这就是所谓暴力的历史,反映了历史的真实情况,应该说:看社会新闻”(《笔记》,巴黎,公共领域出版社,1991年,第39页)。

不再局限于某一个特殊媒介。这种方法可以同时主动说出经验的某种真实性,即让经验服从于某个预先为它定制的意识形态脚本,而又不使自己置身于反对统治效果的处境中,因为这种统治效果建构言说行为(说出沉默的真相),即让没有权力说话,也不在“其位说话”^①的人“发声”。所以说,阿里奥不试图“改编”历史,就是说,将我们拥有的事件(一个年轻农民杀死他的母亲及兄妹)的文字痕迹转换成其影像重现,哪怕是以皮埃尔·里维埃的“视角”。这样做失去了原著的意义,原著准确地说是要坚定地把有关这个事件的话语冲突搬上银幕,好像这个事件只能通过一种不可能性而被重新了解,即事件让语言只集中于事件这一个主题上,让语言服从最后的描述(“这是一个残忍行为”,“这是一个疯狂的行为”,“这是一个反抗行为”,等等)。就连里维埃本人的回忆也只有用这种方式才具有意义,即他把某种力量关系与其他与之相关的话语放在一起。阿里奥非常明白,事件本身就存在于这种冲突性中,这种“斗争”中。

可是书籍只能在已说物的扩散中重新捕捉这种突然性,而电影却可以做其他补充,比如,言词与身体的冲突。因此,

^① 关于阿里奥发现的福柯做法的普遍方式,参见阿里奥长期对他称之为艺术中的“福柯效果”的思考(《笔记》,第46—48页)。他用福柯的运动方法对比布莱希特的间离效果。

阿里奥早就决定一方面严格尊重档案(影片中所说的任何一句话都来自书籍),而另一方面,他选择一些非职业演员,用农民当演员,虽然他们不是皮埃尔·里维埃生活(或杀人)的那个村庄的村民,但距此村仅几里之遥。这样做,不是让他的影片多几分“现实主义”,更加逼真地重构事件,而是反过来表现这个档案如何通过一些具体操作,通过逼供、暴力、谈判穿越身体,词语穿过肉体,从而让人在人们用于语言的魔幻可能性中,听到喊叫、呼叫、细微的反抗和有时令人赞叹的诡诈。意义的效果由此产生,话语最终简单呈现某种已被淹没在是非之中的真实。这是一场细胞的战斗,行为在这里抗拒话语,而话语让身体,这个影片仅剩下的真正主体屈服:不是动词的史诗铸就肉体,不是档案的永不休止的战斗被刻写在身体之内。外。

福柯当然非常了解阿里奥影片的这方面:“我不认为这部影片宣称它是真实的。影片没有说,这就是皮埃尔·里维埃。在阿里奥的这部影片中,最有历史感的部分,就是它不想重构里维埃事件,它要做的,就是在资料、回忆以及这个叫皮埃尔·里维埃的人口中说出话的基础上,通过他的家人、邻居、法官,尽可能地让这些话语、这些问题、这些举动重新回到现在人们的口中、身体和行为中,哪怕这些人不是职业演员,只是当地的农民,只是与1836年事件中的那些人同构的村民。

其次,在最靠近问题的地方重提这个问题。事实上,这个问题非常贴近这个“穷人生活”项目提出的问题:不仅仅通过陈述间的关系位移,还要把它当作通过词语支出表达的力量,用这些词语来抹杀事件,并让人感觉到情境的可变性及其作为各种力量关系构成的不稳定性,而且人们从中更能深刻地识别关于玛格丽特^①那篇妙文所谈及的问题。或许正是在这里,福柯使用了最准确的工具,严谨地描述了电影的操作。他详细分析了玛格丽特用以开发字词与影像之间可移动关系整体的不同方法,因为古典模仿的理想归纳法已经解体,古典模仿讲求某个透视场景与某个历史画面的配合。这正是福柯用“战斗”一词来描述这些关系的理由:“因此,应该承认在形象与文字之间存在完整的交叉序列;或者说,它们彼此之间存在着进攻,向对方目标射出的箭,进行的破坏和毁灭,扼杀与伤害,就是说一场战斗。”^②如玛格丽特所言,在以其他方式打碎词与物之间互证的稳定关系时,在把银幕当作语言与影像之

① 这篇文章第一次是在1968年出版,又被重新编入《言与文》的第一卷;第二次是由法达·莫尔卡内出版社1973年出版。我们使用的是第二个版本。

② 见《这不是一只烟斗》,蒙波利埃,法达·莫尔卡内出版社,1973年,第30页。我依据梵西盖拉(L. Vinciguerra)的精彩评论:“如何准确地颠倒宫娥”,载马尼耶耶主编的《60年代的哲学时刻》,我对照此文,做了一次完整的阅读。

战的“不予起诉”时,阿里奥的电影阻止语言居于它所言之物之上,以便从远处把它构成为一个对象,并使之发挥问题的作用,这个问题是专门提给那些对它进行调查的人们,总之,把它当作现在的批判。比如“重提”“谁是皮埃尔·里维埃?”这个问题就是给现在提出的问题:提出这个问题的你们是谁?

电影或许因其有这种视听维度(档案与身体)才能用新的方法和特殊效果涉及福柯的问题。当然,这个维度对福柯而言并不陌生。德勒兹让人们完全认识到福柯著作中知识的概念是一个视听概念,即它总是要弄清两个获得其自身自律的维度是如何被重新联在一起的。一个是话语制度,要分析它们本身,而无需把它们建基于它们所反射的东西之上(青少年犯罪就是一个要用它与其他概念的关系从侧面界定的概念);一个是可见性的制度,也要分析它们本身(临床医学的创立打开了一个新视野,还有敞视监狱的发明)。不过,这一切只能在福柯言及玛格丽特时所说的这个特殊空间才会生效,在这个“不予起诉”的地方,可说物与可见物之间的关系都不是稳定的。于是,只有一种“真实的历史”是可能的,因为这里没有为真实性和言语与经验相遇而预先设计好的形式,只存在需要根据情况重构的复杂谈判。德勒兹正是在这个具体点上捕捉到电影对理解福柯事件概念的决定性作用:“档案,视听是可更替的。因此,这些看与说更替的最完整例证存在于电影

之中就毫不稀奇了。在斯特罗布 (Straub)、西贝尔伯格 (Syberberg)、玛格丽特·杜拉斯的影片中,声音的出现一方面像没有发生的‘故事’,而可见物的出现又像是一个不再有故事的空白地点”(第 71—72 页)。这无疑是“现代”电影的一个特征,德勒兹在《时间-影像》中研究了这种电影并系统地使用这些声音和影像之间的更替:如布列松、雷乃、戈达尔的影片,还有罗西里尼 (Rossellini) 的《路易十四的崛起》^①等等。

但是,阿里奥不同于戈达尔、斯特罗布、杜拉斯以及其他许多人,他没有采用什么特殊的方法,他只是非常细致和准确地挖掘那些可以在声音与影像之间形成的不同关系,正如德勒兹在书中注释所指出的那样^②。所以,他能够避免某段历史的重构,在这个历史最独特的不稳定性元素,在它的非历史冲突性基础上重构它。这一切从最完整的更替开始,就像影片的演职表是由一个穿越栅栏的镜头开始的。在这个镜头中,人们可以听到法庭的嘈杂声——这是被财产和工作分割

的土地一方与国家话语一方之间的最大距离——,直到它对对白的最经典插入,在这些对话中,言语出自人们可以看到的身体。在这两者之间,存在着所有可以通过声音捕捉的影像和通过影像捕捉的声音的形式,人们可以通过它们进行一个完整的清理,这些形式经过了画外音(脱离身体的言语)和画内音(出自身体的言语)关系的非常精准的处理,进入到不同的段落中。

由于缺少足够的篇幅来阐述阿里奥影片这种开拓性做法的系统特征,我们只能举几个例子。一个最戏剧化的例子可能是皮埃尔·里维埃在预审法官办公室接受第一次审讯的镜头,它表现了一张如法律般严峻和沉默的面孔,这时有一个声音宣布:“我们,预审法官,埃克苏拜尔·勒坎等。”人们会想这可能是一个画外音,将这个场景连接到过去,而我们正在现在远远地经历它(这就是前一个段落的情景,皮埃尔·里维埃被捕)。但人们很快通过那个摇向正在朗读文本和我们倾听的书记官面孔的镜头,明白他是正在记录我们前面看到的那个预审法官的话。这是一张用现在时说“我”,而又无需张开的嘴——谁能提供法律如此准确的影像?这个影像太强烈,所以它直接牵带出与被告本人的对话,而这个对话也是一次调查者与被调查者之间的真正斗争,里维埃决定在这次对话中开口亲自为自己进行辩护。

① 见《时间-影像》(子夜出版社,1985年)第 314—341 页,以及对福柯的清晰参照,第 323 页。人们还可以在上面提到的扎班扬的著作最后一部分找到这些文本的详细研究,《吉尔·德勒兹,电影中的看、说、想》,前揭。

② “阿里奥不满足一个画外音,他使用多种方式来呈现已见物和陈述之间、视觉影像与声音影像之间的差距甚至分离(从第一组镜头,人们就可以看到荒村中的一棵树,但人们听到的却是法庭上的声音和陈辞。)”(《时间-影像》,前揭,第 72 页)

之前,影片已经植入影像与对白之间的可能脱节。它先由一个尸体的无声长镜头开始,摄影机逐个拍摄这些尸体,但不给我们一个完整画面。因此,人们最先看到是纯粹的、不能再说话的身体,然后是画外,一个声音,一声叫喊(人们后来才知道这是老太太的喊声):“啊,上帝,造孽啊!我的上帝,造孽啊!”接着是一个年轻姑娘的画面,她出现在门口:在这里,身体与对白在一个简单的事实前融合了:“他们都死了。”一声叫喊,可以说是语言反应的零度;而后面的事实,是评论的零度^①。反过来,最先的发现是由画外音表现的:医生与书记官都默默地站在尸体中间。阿里奥细心表现他对物的处理,以便展开相关的话语:医学和司法代表(即让物说话的人)跨越尸体的方式;书记官在桌上分开日常生活物品,以便开始工作的方式;他的麻烦是脚下的尸体——在这些物的重力下,让它们说话的物质器具必须获得一个位置:羽毛笔和纸首先是工具,是其他物品之中的物品,就像盘碗和小锅,裁缝和木鞋,书写的手和女尸的脚一样……这时对白开始了:一个人在写,人们从画外音中听出来他正在写。所以说,书写的动作引导了第一次向画外的转移,但却保留了文字与影像的某种共时性。

^① 值得指出的是,这一切都不是阿里奥随意安排的:所有这些对白都是证人们的证词。

对白对影像的脱离出现在检查官的第一次诉讼中,他当时在现场勘查,同时进行初审。这个场景由对话开场,公证人互相介绍和打招呼,这些对话却构成了一个罕见的(非常短的)语言段落,这是阿里奥加上去的,随后是检察官讯问里维埃父亲的场景。但父亲回答的声音很快被外来的画外音所覆盖,与第一个声音形成对比,口音——这个口音不就是语言中身体的痕迹吗?人们于是看到了脱离肉体的真实,通过借助人们言说时的承受方式获得了一些事实:遗物-声音,即历史的声音,说出事情发生的声音,被证明的声音所替代,被以后谈论它或书写它的人所替代。更令人印象深刻的是皮埃尔·里维埃的身体和精神描述的场景,皮埃尔第一次使用我们在他与预审法官对峙时分析过的方法。这个场景表现家庭成员面对棺材的画面,他们的沉默就是对死亡和“不幸”的唯一恰当回应。但人们可以通过朗读的语气听出检察官对这个嫌疑人进行的身体和精神描述,他依据的是一些所谓客观的信息,不是因为它追求一次近乎生物统计学的描述,就是因为它要归纳那些沉默者的证词,并得出这个人是一个从童年起就被认定为残忍魔鬼的结论。这时,摄影机的运动让人们看到了正在让书记官听写的检察官,身边是穿孝服的家庭成员,好像官方真实的声音不仅仅从表面上掩盖了证人的声音,而且占据了他们的沉默,他们

遭受“不幸”和“正义”的双重打击。这与里维埃写回忆录时的发言正好相反：那是一张纸的镜头，他写下第一行字，然后，里维埃站起来，面对摄影机，他只用侧脸对当局说话，说出他写下的文字：“我，皮埃尔·里维埃杀死了我的母亲、妹妹和弟弟……”因此，这不再是文字覆盖声音，而是声音取代了文字，是一次手与口的完美替代：一张第一次用身体说出“我”的口，但却不幸地说出了“我杀了人”。

还有很多镜头可以分析，它们指出阿里奥如何严格地开发声音与身体、对白与影像的这些不同联接。我们只限于指出这些复杂的手法基于某种混合整体，某种物-言，某个影像-声音的存在，即书写。影片结尾的演职员表准确地颠倒了片头的字幕顺序，在这里或那里，被栅栏分割的同一镜头上，表现了一个男人和一个女人。他们每个人手里拿着一张纸，可能是他们各自权利的凭证，然而观众既无法看清，也无法读到。这页书写纸同时是人类冲突的操作，也是可见物和可说物交换的地点。文字带入某个沉默话语的悖论，说与沉默的双重可能性。在这一点上，能与之匹敌的，只有一种层面，即眼神的层面。因为，说与沉默也是目光能做到的事情。老太太的眼神于是出现在两个十分神奇的镜头中：镜头1，它把人们带到一处风景，这几乎是斯特罗布式的全景镜头，这时，有人在读某个杂志的文章，这是谣传的声音；镜头2，老太太在

回答检查官提出“夫人，他对您怎么样？”这个问题时，她只是垂下眼睛，若有所思，好像她正在看这个不幸，好像这个不幸是无法言说、无法演示的，是只可意会的东西。这正是阿里奥试图做的事情：《我，皮埃尔·里维埃……》，是一部表现不幸的好电影。

于是，人们看到阿里奥通过开发某种纯电影的资源，视觉和听觉资源，把过去变成了一个人们希望展现给现在的形式本身的问题，而不是可重构的事实。电影或许是我们历史上第一批视觉艺术之一，只要人们不把它理解为一个同时产生声音和影像的事实（这样的话，戏剧或歌剧，甚至舞蹈都可以做到），而是相反，它打破了构成我们普通真实性的透视观念（这是一只烟斗），只从中提取声音和视觉元素，并在它们中间建立一个偶然性和重新粘贴的游戏，可以说这使我们落入了真实性的机器之中。在这里，词与物不再只是被动地给出，而是能量、捕捉、动作。什么样的画面指向什么样的解释它的语句集合，相反地，什么样的语句反映什么样的表现它的影像集合，而又不使语句和影像成为寻找其补充性的保障。但人们也从中看到，电影实际上能做到这一切，还多亏了它自身所具有的这种资源，即移动取景的资源，就是说用这种能力把声音的来源与镜头中的影像区分开。预审法官第一次审讯皮埃尔·里维埃的精妙镜头就是这样完成的，它可以打破我们坚

信不移的捕捉事件能力(完整的语句和个人的机能)的最明显单位,从而落入了一种分子的骚动中。在这里,影像的碎片和语言的截断以不稳定方式组装起来:一张沉默的面孔,一份严肃的自我介绍,一只写字的手,一张朗读的嘴,一些带血的物品,一个斜视的眼神等等。或者还有一些横七竖八的木履,一个翻倒的织布机,一个被割断的喉咙,一声叫喊。或者还有两个争吵的妇人,一扇关闭的窗户,一只摸刨子的老男人的手,一个儿童的眼神……

福柯更感兴趣的是阿里奥影片的第二种现象:身体与语言更替的效果让我们看到身体不再是某个完全服从于一种话语裁判权行为构成的代理人(即某个传说,既有历史叙事的意义,也有我们从影像上应该看到的東西的意义),而是一些原始载体,它的界限永远是可以谈判的,是一些模糊的细小动作,无形运动的进入和组成的表面,它们不再包含在身体中,包含在粗糙外表中,而是脱离了它们,把它们当作联络体贯穿起来,在它们彼此间流动。它们不再是某个已经构成机体的行为,而是无主体行为,这个行为的构成最终会形成一个身体,它们在这里看上去只是与之相接,好像被别针别上去,被挂上去似的:“我们的历史无意识是由成百万、成百亿这样的小事件构成的,它们一点一点地,像雨滴一样,洗刷着我们的身体,我们的思维方式”,福柯这样谈

论阿里奥^①。他准确地指出阿里奥对日常生活的兴趣不是对历史重现的关切,而是对某种永恒性的关切,这种永恒性完全由运动、过程、过渡、这些小动作构成,与其说它们在雕刻身体,不如说它们在让身体完美,看上去像拥有自己的生活一样。“正是这些最脆弱的东西,即由这些微小事件构成的日常生活构成了现在的永恒性”,“它们原本不值得被讲述,甚至已经被排斥在任何记忆之外”,但它们“仍存在于20世纪城市居民的身体中”^②。在突发剧情和暴力爆发的背后,是这些每日发生的小事在连续发声,是这种权力组织的、表现在大地和人类身体上的无穷小的分化,与其说它们是“紧张,愤怒,暗藏物”的非常行为,不如说它们是“厚重,重复,未言物”。这正是通过诺曼底农民的身体看档案的另一层意思。正是他们的口音,他们的歪头动作,他们若有所思的眼神,搬家具或走路的方式,总之,他们的身体技能,才使电影具有摆脱身体,呈现其自身自主性,其超历史的诺曼底风格的特殊能力。

在电影中,人们看到的不是一个正在走路的妇人,而是一个妇人的步伐,脱离了承载她和呈现她的形态的身体的步伐。

^① 《皮埃尔·里维埃的归来》,《言与文》,前揭,第三卷,第118页。

^② 同上,第116页。

在这个“阶段”(如同人们界定固体、液体或气体时说的阶段一样),她可以从一个身体,有点类似于我们从某人的语调中可以识别出一个朋友、一个亲人、一个老师一样,通过别的身體过渡到另一个身体上。或许,有必要指出马塞尔·莫斯也发现了同样的问题,把它写进了他著名的关于《身体的技术》的文章中。这个概念可能在社会学著作中得到一大笔财富,莫斯说这都要归功于电影:“我在医院里得到一种启示。我在纽约病倒了。我在想我在什么地方曾经看到一些像我的护士们一样走路的小姐们。我有足够的时间来想这个问题。我最终发现是在电影中。回到法国后,尤其在巴黎,我发现许多人这样走路,这些年轻姑娘是法国人,她们都这样走路。实际上,美国人的走路方式通过电影开始出现在我们当中。这是我能够推广的一种看法。”^①因此,电影给我们展现的不是肌肉收缩的手,而是出现在其他力量中的肌肉紧缩,不是凝视事物的眼睛,而是占据某个面孔的眼神,不是割喉的刀片,而是穿越时间的割喉行为……

福柯总是对电影的这种能力非常敏感,或者说,这是电影让他感兴趣的唯一东西,即这种展示身体,将它脱离于其日常

^① 马塞尔·莫斯,《身体的技术》,载《社会学与人类学》,巴黎,法国大学出版社,“战车”丛书,第368页。

意义,其能指功能并将其在机体的宏大叙事融合之外分子化的能力。他在杜拉斯的影片中发现了这种能力。所以,他在说到龙达勒时,谈到“他的动作天马行空,穿过银幕,直抵你们内心”,更宽泛地讲,他说杜拉斯的影片,就是“这层迷雾”,这片“云雾”,这片“浮动”。在这里,没有物,只有“出现”:不是任何实体的出现,而是一个举动的出现,一只眼睛的出现,这是一个走出迷雾的人物,好像杜拉斯的电影具有从身体上抽离任何厚度的力量,只让我们在其叙事的分布中看到它们,好像影片中的这些身体只是由任何代理人的分离行动与无载体举止之间的不稳定平衡、脆弱结合构成的;这不是在说话的嘴,而是“没有身体的声音”(西克苏),不是观察自己和他人世界的人物,而是“被切割的眼神”(还是西克苏),不是在三维空间中移动的演员,而是“不知何来的嗡嗡声”。

这里怎么能看不出这些无实体品质,德勒兹曾在《感觉的逻辑》中做过理论阐述,他的模特就是刘易斯·卡罗尔的“没有猫的微笑”?但是假如电影让我们接触到这条吃水线,即人们真的落入假自然的大单位(人体、道德和法律人格的载体),才能经历这种拥挤,这种挤动,这种连续爆裂声,这里不乏举止的幼体,运动的起始,事件的临近,事物的掠过而非接触,这是一个始动和悬置的、随时都在形成的世界,人们就会更好地明白电影是一门将事件抽离出它们所在实体的艺术。我们曾

错误地将它们归属于这个实体,因为我们只把它们当作事物的改变。电影可能具有将我们置于这个无深度宇宙,这个“无形云雾”之中的能力,福柯用它对比培根的空间或布朗肖的空间,并称之为“第三维度”。在这里,人们不能不想到“这个”存在话语的巨大匿名的私语,而不是他在《规训与惩罚》结尾时所说的“战斗的轰鸣”。当《知识考古学》解构了作者、书籍或学说的单位,它就成为了对象。事实上,人们知道福柯正是在《规训与惩罚》中试图分析身体,不把它当作是给定的单位和道德与法律“人格”的自然载体,而是作为总是脆弱的连接表面,它只能在举止、眼神、声音和行为的某个过程规律的条件 下才能形成一个单位。

福柯欣赏施罗德的影片,就是因为这种分解身体和将其某些“部分”从机体单位中解放出来的能力。所以在关于萨德的采访中:“这只不过是身体的减速,增生,对身体碎片最细微的部分,最小可能性的所谓自主热衷。这是身体的无政府化,人体的层级、定位、命名、器质可以说正在被解构。[……]这意味着身体与摄影机的相逢既是经过计算的,也是偶然的。它要发现些什么,找到某个角度、某个体积、某条曲线,依据某个痕迹、某条线索,或者很可能是一道皱纹。然后,身体一下子被拆解,成为一道风景,一个沙漠商队,一场风暴,一座沙丘等等。”福柯强调这样一个事实:这不意味着在某个事物上分

割某些部分,从人体上切割某个器官(如果这样,施罗德的影片就不是“萨德式”的),而是相反,意味着将举止和运动从它们的载体上解放出来,让它们自己产生价值,将它们归还给它们自身的纯质力量:不是人们切出的厚度,而是我们得到这种感觉存在本身狂喜的表面。所以,体现在银幕上的不全是身体的画面,还有这些身体本身所有的分子状态、纯运动、质的张力,它们与其说以媒介形式构成,不如说以局部方式相融合。这是为什么福柯可以从中看到他称之为“激情”的载体的缘故,即“总是活动着的,但不向某一给定点发展的状态”。这些被分离的纯质运动才是纯粹张力。它们是临近,建议,永远开放的承诺,即“变化”:是一张变成沙漠商队、昆虫上颚、草的蜿蜒曲折的嘴……

在这里,很难想不到爱浦斯坦关于“上镜头”(photogénie)的妙论^①。

显微镜下的面孔变成了一个轮状物,展现出它丰富的地理资源。[……]

皮肤的戏剧。

^① 我们可以引用巴拉兹(Balazs)的观点,他认为电影“呈现事物的面孔,自然的模仿、面部表演的戏剧和大众的举止”(《电影的精神》,巴黎,帕约出版社,1977,第235页)。

任何抖动都逃不出我的眼睛[……]

一张张开的嘴发出惊艳警报。

在一切肌肉与肌肉对决的戏剧前，

一切话剧都是悲惨的^①。

对爱浦斯坦而言，人们从电影中看到的，是纯粹的质的精华，普鲁斯特，从严格意义上讲，把它当作艺术本身的对象：“电影普及和决定。它不是某个夜晚，而是夜晚，包含你在内的夜晚[……]。不是一张嘴，而是嘴，接吻的幼体，接触吻的本质。”^②电影具有这种抽离一些非概念化而又可感的普遍性的奇妙能力，即不是一个微笑，而是微笑的本质，但它又不是一种抽象，一种意念或一个词，而是一种感觉。

爱浦斯坦还认为，电影在抽离身体这些质的本质时，只能是在不把它变成事物所处的状态（是红色的，是方形的等等）的时候，才能把它们制作成为无限期的运动、临近、悬念、建议，总之，纯粹的变化：“在银幕上，举止的基本性质就是不结束”（第66页）；“开始呈现笑容的面孔比笑本身更美，要不间断。我喜欢欲言又止的嘴，左右摇摆，欲进先退的举止，还有刀前的跳

跃，变化，犹豫，压紧的弹簧，序曲，尤其是开幕时的钢琴曲。上镜头与未来和命令结合在一起。它不接受状态”（第94页）。这是有悬念的、迟疑的诗意，与维尔托夫的诗意形成对照，但他们的效果相同：变化不是由无限加速完成的，而是由对超出自身重量和自己无限运动的抽取，即由环境完成的：“不存在故事。从来不存在故事，只有情境，无头无尾，无始，无中，无结尾，无地点和无反面；人们可以在各个方向观看它们，右可以变左，没有过去或未来的界限，它们是现在”（第87页）。

最后，这些总是在变化的质对爱浦斯坦和福柯而言，都是情感的张力，它们将情愫从心理学抽离出来，阻止人们将它复归于故事中某个特定人物的情感状态，试图将其本身溶解在自身最强的张力中：“在电影中，多愁善感是不可能的。不可能是因为第一组特写镜头或摄影机的准确表现。用一张由40盏霓虹灯照射的面孔的皮肤如何表现精神恋爱之花”（第68页）。因为电影是一个临近的艺术，电影有能力赋予它表现的东西以剧情：对象在这里不简单地只是一个被看见的事物，它被置入进预感、紧张、断裂之中：“真正的悲剧是有悬念的，它对所有面孔构成威胁，它藏在窗帘和门帘之后。每一滴墨水可以在钢笔尖下变成盛开的花，它可以融化在一杯水中，整个房间每时每刻都充满着剧情。雪茄的燃烧可以被视为烟灰缸对喉咙的威胁。它是背叛的尘埃”（第86页）。电影让身

^① 爱浦斯坦，《论电影》，巴黎，塞热出版社，第66页。

^② 同上。

体“剧情化”，或者准确地说，它从身体上抽取它们自身的戏剧张力，它们的“紫外线部分”。情愫不再只是一个主体用来解释自己与客体关系的工具，而是客体本身的维度，重获其自身可振动的条件。因此，我们获得的不是一个有机身体与某个人物主观性结合的虚假自然状态，而是细微运动与情感张力之间的复杂相遇。

所以，人们在爱浦斯坦的作品中可以发现最终呈现身体被分解成为碎片的三种属性，即福柯所说的这种“无形之雾”的材料：它们是无实体的质，无状态的起始，无心理主体的情愫。它们是质的、始动的、张力的材料，它们是身体世界，也是电影捕捉的身体……爱浦斯坦的这些言论并不是唯一的，福柯只是从电影第一批理论家那里摘引了一些句子。当然，朗西埃有理由指出这些先驱的伟大乌托邦旨在让人们相信所有这一切，电影自身都能呈现。历史也充分证明它原来不是这样的，它只是在具体操作的条件下才变成这样：把摄影机摆在一个物品前，让它从中抽取每个情境纯事件性所依存的分子基础是不够的，没有什么可以比电影更能回归心理学、叙事和史诗故事^①。它只是表明电影最终是从它自身抽取了这些质的变化。当我们试

^① 见朗西埃《电影童话》的序言，巴黎，子夜出版社，2001年，第17页及以下。

图以电影操作为基础建构一个事件概念时，我们只想说它制造了如同效果和艺术效果这样的事件化行为。剪辑，必须这样称谓它，阿里奥在《我，皮埃尔·里维埃……》一片中使用的方法就是这样一种操作。

阿里奥可能没有施罗德、杜拉斯、斯特罗布和西贝尔伯格那样的彻底。但他精彩地展示了电影的视听资源与活动取景这两个维度如何能够相映成辉，把电影变成一个从我们与过去的关系中提取变化的工具。然而，还应在结束前指出，这种剪辑本身建立在两种迥异的属性基础上，但它们又都附属于定位：声音的定位，用以连接一个点和一个区域（如同所有波段）；影像的定位，以便成为从一个其他影像集合中提取出来的部分，因为这些影像不能形成一个封闭的总体（正如巴赞所说，银幕不构成一个取景框，而是一种隐藏；这里总有取景框以外的东西）。因此这种组配中的每个元素都具有扩展的属性，不是因为它像声音一样，从不存在于唯一一个与它必须相关联的点上，就是因为它像影像一样，总是开放的，随时可以被提取到一些建构中。

所以，作为结论，我们必须从阿里奥的电影实践中提取一个事件的概念，正如我们从福柯的历史实践中提取它一样，我们必须说一个事件并不是一个记录在世界状态静默连续中的事实，而是一个相互的微捕捉集合的不稳定结果，这些微捕捉

是由各种质的、始动的、张力和外延的元素实现的,它们自身都属于两个异质但又互为条件的出现。诚然,这个定义是抽象的,但它却是直接从阿里奥电影实践中得出来的,是可以自圆其说的。说它是一个不稳定结果,人们可以马上理解,它让人们想起力量的关系。说它是捕捉,这只意味着影像决定被说出的东西,就像言语决定影像一样。说这些操作是分子的,我们对此已解释了很多,因为它们表明它们来自人体或语句单位。说这些元素是外延的,因为它很像声音的扩散和影像的构成。我们已经展示了这些元素的发生并同时说明它们属于不同的序列(嘴不等于话语,死人的脚不是写出来的语句等等),它们都与各自的条件有关,或者说,只要缺少一个,人们就无法从其他元素之间得到另一个元素的发生(如果没有话语,我们就不知道如何整体处理检查官紧闭的嘴、书记官的手、桌上的武器和皮埃尔·里维埃游离的眼神)。虽然这一切都建构在电影之上,甚至建构在一部影片之上,我们还是应该给它一个更大的概念延展,希望它有助于厘清,甚至引导其他的批评实践,哪怕是历史实践本身。这也是形而上学有用的原因……

《夜与雾》,一部反记忆影片: 事件的第四个概念

为了证明过去的某种非记忆关系,即旨在从历史中抽取

纯变化和让现在本身事件化的问题,不局限于福柯自己调查过的语境,我们列举的第二个“案例”可能对我们有特殊启示意义。这个案例是历史文献片的经典之作——阿兰·雷乃的《夜与雾》。

实际上,与我们所能想到的东西相反,雷乃和卡罗尔的发明主要是受制作一种“纪念”影片的想法引导。雷乃曾经在一次关于这部影片^①的精彩采访中多次提到过他想躲避两种危险。第一种是胜利记忆的危险,这种记忆重提过去的罪行,以便更好地宣传对敌的胜利,与死者建立某种感激的关系,就像建立死者的纪念碑一样。

我认为最重要的,就是我不想拍一部“死者纪念碑”式的电影。这是我最害怕的,拍一部“盖棺定论”式的影片,一部“决不重演”的影片[△],“因为这是可恶的德国人,现在是希特勒被打败了,一切结束了,不复存在了,我们要尽一切努力不让历史重演。”我感觉到我不是要拍这样

① 人们可以在2003年“艺术视频”出版的DVD的附件中找到这次采访,下面的摘录对应附件页码。这篇采访第一次发表在拉斯甘(R. Raskin)的《夜与雾》中(阿鲁斯大学出版社,1987年)。人们在这个分册中,还可以找到卡罗尔的文章以及其他一些珍贵文献。关于影片的故事,我参照了林德伯格(S. Lindeperg)的《夜与雾:一部没有故事的影片》,巴黎,奥迪勒·雅各布出版社,2007年。关于它的精彩分析,我参照了德·巴克的《历史-摄影机》,前揭。

一部影片。于是,我努力试图让影片向它所代表的问题点上发展,即此类事情在那个时代曾经存在过,而且在更远的过去,还存在过其他形式。

但雷乃也反对忧郁的记忆,这种记忆拒绝用过去歌颂现在,因为它与牺牲者有着某种近乎神圣的关系——神圣,在这里准确的意思是,要求不把牺牲者当作任何工具化的对象。这种对过去的态度可能是我们今天的普遍态度,它不允许人们用死者服务于任何目的,哪怕是为了将中止了罪行的现在合法化。我们与这些牺牲者的唯一适合关系,准确地讲,就是保证不赋予他们的死以任何意义,并在正面历史^①中保证他们不被“改变”。这种对过去绝对忧郁的态度在本雅明的著作中得到了最高度和最鲜明的哲学表述。但一个相对通俗的说法在今天也十分普遍。它主要想表明我们欠死者一份纯记忆的情,对这样一种罪行的正确态度只能是无限的哀思,对在荒谬中失去的如此多的生命只能是无以慰藉的哀叹,哪怕这是没能真正构成历史的东西,比如,沉默。

不过,雷乃没有对他称之为“尊重”的态度有非难之词,而

^① 关于我在阅读埃蒂安·巴利巴尔(Étienne Balibar)的《黑格尔》时所遇到的这个词的意义,我只能参照巴利巴尔的《暴力与文明》(*Violence et Civilité*)一书,巴黎,加里耶出版社,2010年。

且这还成为人们禁止他的影片参加戛纳电影节的借口(人们不能让这些影像与其他影像竞争),或者担心这些影像可能被商业化:“尊重是必须的……”这充分说明他不是要用忧郁纪念去替代胜利纪念,而是在拍一部反记忆的影片。

曾有过这样的质疑想法。我要做的就是这些。我要拍一部影片,告诉人们不是“不要忘记”——我对此不感兴趣——而是“尽力明白它为什么会发生。尤其不要指望它发生是为了让你们记住它”。实际上,我常说“警钟长鸣”。最可怕的是历史重演。[……]这确实是一个巨大的质疑点,“谁该为此负责?”

因此,这部影片不是以不可原谅的方式,而是以幽灵般的可能性的方式呈现这个没有过去的过去。在这里,过去不是一个处在时间连续线上的、一个不同于我们所在时间点上的现时现在,而是一种总是同时出现在我们自身现实性中的可能性。这正是雷乃和卡罗尔想要表达的东西,即他们所说的他们想要赋予自己的影片以质疑特征。这不是要让人们“不要忘记”,重温过去,而是要对现在提出问题:“它可能会重演,它可能正在重蹈覆辙……”这种对现在的拷问首先在他们的思想上具有某种政治含义:对雷乃和卡罗尔而言,这意味着它

涉及到殖民语境下的集中营的阴影^①。因此,这种质疑一方面涉及某一给定的历史情境,一个语境,一个现时现在;但它也有形而上学的一面(揭示人类某种可能性的集中营,所有人与这一罪行的整体共谋,对我们自身,对产生这种罪行的世界的怀疑),这种形而上学与一种幽灵般的存在,一种永远会出现的可能性有关。

但是,有两种理解这个过去幽灵般“现在”的方法。第一种涉及本性的理论:如果这种罪行不是远离我们的一个简单过去,而是距离我们很近的某种东西,这可能因为它涉及一种本性,人类在负面人道主义话语中的本性(雷乃一直在思考这个问题,甚至想到了化学领域中的某些东西),或者是权力的本性(比如汉娜·阿伦特质疑服从的经验,而这也是雷乃在《我的美国叔叔》一片中关于米尔卡姆的经验)。研究这种可能性的不足之处,是它无法回答下面这个问题:诚然,这一切都是可能的,诚然,我们也可可能成为这样,但它为什么不总出现呢?这时,这个问题已转移到语境上来(事关“收集到的”或未被收集到的“条件”),而实际上,它因此也远离我们的事

^① 雷乃:“尤其是法国正处在与阿尔及利亚的战争中[……]——当然,这不是集中营——但驾车者们已经失去了在那里停车的权利”,等等(第22—23页)。卡罗尔:“我们不要忘记我们自己的国家并非没有种族主义恶行”(《法国文学》一文的结尾,第9页)。

件,又一次用它指涉时间中标记好的现时情境。假如我们被放在相同的情境中,我们能够重新做这一切,但我们也能够故意不这样做。因此,真正的问题变成了这不是人类本性的问题(或权力的本性),而是实际涉及罪行的语境问题。但这时,过去又变成了一个处于时间线上其他点中的现实情境。

第二个答案看上去比较深刻,它旨在将这种“过去的永恒性”不归属于总是现时的本性,而是反过来归属于我们人类的某种绝对偶然性,某种不可能性,即我们要确保现在的身份,划分我们状态的界限,不让我们被界定为刽子手这种人的变项。在这里,当人们说“我们可能成为纳粹”时,我们不再想说,“在我们本性构成中我们有变成纳粹的必要机制”,而是想说,“我们只能用人类的其他形式,包括纳粹,来界定我们自己”。我与其他人交流时不是在用最小的专用名词而是在用转变的集合来对待他们。这个转变的集合把我置于我与他们的特殊性之中。他们是我自己的一种可能性,而无需一方面脱离抽象的本质,一方面又脱离某种语境的特殊性,这仅仅因为我们能够与他们互换位置,共同组成人类这个奇特的晶体。我们是同样人中的不同面,这个人种只能由这些面之间光的折射定律来界定。因此,我们在这里可以看到过去就像我们的不同起点,或许应该这样认为,在第一种解释中,过去只是可能的,而在第二种解释中,过去真正变成潜在的。这不再是

以本性的名义,而是以本性缺场的名义让我们感觉与人类和生活的其他形式是不可分的,更可怕的是,又是共谋关系。

总之,这部“历史片”的目的不是告诉我们关于过去的事,而是要我们作为现在的观众,用我们自己的眼睛了解自己:看这部影片的我们,与这些影像可能有某种关系的我们是谁?因此,它的效果,严格地说,是一种质疑现在的效果,而不是探究过去的效果。在这里,过去是用来质问现在本身的,质疑那些对现在身份坚定不移的信念。这不是从我们自身的视角去接近过去,而是相反,我们要置身于过去并对我们自己的身份感到不安。这种颠覆不是要把过去变成应该被观察的东西,而是反过来把它变成我们学习看待现在的基础视角。这一切在影片的最后几个镜头中十分清楚,集中营倒塌的废墟就像一个“神奇的观测台”。人们非常清楚地知道,为什么从它建立“过去关系”的方式上来看,这是严格意义上的福柯电影。

自此,各种问题纷至沓来。雷乃如何做到把福柯引入“历史书本”的那些问题引入到“历史片”中?还有:过去的非记忆关系与反历史变化这两种问题阐述领域间的对比在什么地方向我们说明了事件的形而上学性质,一旦人们把事件从其时空数据中提取出来?

雷乃如何做到让过去摆脱历史与记忆?首先,在这里,他把张力置于文字与影像之间。文字在表明不可能把这个过去

转移到我们现在的同时,又否认文字呈现档案影像,而我们正试图赋予档案影像让我们回到事件的时代、让我们面对事件的功能。档案影像不再能充当时间裂缝之外的桥梁,影片不让我们从文字上再现这个过去(意即把过去重新变成现在),不让我们将这个事件置入我们的历史,把它放在一个准确的位置上,让我们在想象中找到它,以年或十年来衡量它的距离。在这里,言语与影像分开的有效性再一次得到了证明——无法言说人们之所见——能够切断过去与现在的连续性,并呈现一个纯过去。

其次,是档案影像与文献影像的并置问题,一些是黑白的,一些是彩色的,我们知道这是雷乃当时强加给他的制片人的一个最特殊和最昂贵的决定之一。但它们的区别不在于它是这两种事物状态,即经由时间过程结合或分开的过去与现在的关系的可靠保证。相反地,它们彼此传染,交换自己的功能,相互影响。后者给予前者以沉默废墟的身份,让人们无法让它们发声,也不能揭示它们的可悲秘密,前者又不断地用罪行的灰色重复这些今天被可能性的青草吞食的遗迹。颜色遭到逆向使用:与其说它增加影像的写实主义,不如说它凸显了影像传达其所言之物的无能:“从这片砖瓦的房子,这种受到威胁的睡眠,我们只能让你们看到表皮、色彩”……好像颜色把我们同事物分开,如同时间把我们与过去分开一样。时间

的差距于是寄存于现在影像之中,甚至从内部将其分割。

最后,是移动镜头和全景镜头的问题。从影片的第一个镜头起,它们就呈现普通生活空间(亦即我们现在的空间)与无法想象的空间(亦即不再能够完全经过的空间)之间的时空毗邻性:“哪怕是一个寂静的风景”……这种现在与过去令人不安的毗邻,它们潜在的可怕的共在性,通过镜头单位被确定下来,如同过去围绕和威胁着现在的方法。这种方法与画外保留影像新融合的方法相同,后者彻底动摇影像的身份。现在看上去不再与过去有关,不再是两种彼此相继的影像,而是像人们所见之物的两种描述(如一片草原,乌鸦飞来飞去,有丰富的果实和燃烧的荒草),它们被粗暴地通过错接镜头出现在彼此中(“比如集中营的遗址”)。如果说雷乃自己感觉到有必要拍摄这些已经变成废墟的集中营,而不是只满足于档案影像,这不是因为他要给现在呈现一些过去罪行痕迹的视觉证明,而是因为他要从中找到档案影像所不具有的视角自由,因为档案影像只会隔离场景和区分空间(人们集合犯人的广场、孤儿院、医院、集中营长官与家人和客人的家庭生活空间)。

这三种方法交织在一起,以便为经历了这些事件的人们同时呈现这个“无法捕捉”事件的最远和最近距离,阻止我们从当时某个已确定身份的视角去看待它:它呈现出过去和现在的分配,在它们之间置入那个应称之为变化的东西,就是说

从此过渡到彼的永远开放的可能性。

这三种方法的共同特点或许首先是:现在(le présent)总是被它认为与之不同的东西分隔,并将其抛弃于自己身外(过去,别处)。我们将自己分离,我们无法完全等同于我们看到的東西,我们无法相信我们看到或知道的东西,我们与不可思议的事发生了直接关系。但是,这个由其自身内在分离构成的现在,如果不是一个影像,它还能是什么?《夜与雾》挖掘电影这个最明显但也是最艰难的资源,挖掘其质疑影像如此独特的本体论身份的能力,我们通过它可以聚合在一起,就像我们与它分开一样。它不断地告诉我们:“你们看不到事物,只是看到影像,并且影像可以掩盖它们所呈现的东西。”它带来不安,不是因为电影无能,不是因为电影是由影像构成的,用来沟通它所呈现东西的极限,而是相反,因为我们无法捕捉我们遇到的事情,因为我们偏执地相信我们的世界不是由影像构成的。可是,这些我们可以参观、可以走进去的真实废墟又是什么?“一个远去的影像。”对于集中营的犯人来说,这些我们今天演绎和拍成影片的“沉寂画面”意味着什么?一个影像,又一个影像:“所以,真实的世界,平静风景的世界,往昔的世界可以从远处,无需太遥远的地方呈现出来。对于集中营的犯人来说,这是一个影像。他只属于这个完美的、封闭的、由观察哨监视的世界[……]”但我们的世界,我们现在的、今

人放心的世界,也是完美的、被限制的;它被摄影机框住了。摄影机的第一个运动就让沉寂风景变成了集中营的遗址,开启了走向一个更加广泛的潜在运动,影片结束在这上面,让人们想到一个别处,一个邻地,这里有过集中营,将来也可能有集中营。《夜与雾》不断地说:“不要把这些影像看作应该看到的东西,而是应该把它们看作为一个观测站,你们从这里可以看到你们周围的东西。”这些奇怪的影像只有一个功能:引诱我们把视线移动到现在,我们“从未想过看我们周围的东西,从未听到人们的无尽呐喊”。

这个别处,影片没有表现。我们知道它就是雷乃心中的阿尔及利亚,对于别人,它是苏联的集中营。但没有理由不表现出来,因为事实是永远存在着一个外在。外在不是这样或那样的现时情境,而是任何情境下的不完整本身,它总是被置入到更大的集合中。因此,这个外在不是外部,即用来在其内部区分此时此地,并通过这种区分将其自身构建成影像的东西。影像不是两个术语的关系(一个事物及其外形或相似度),而是取景框与其画外之间的双边关系。更准确地说,一个影像是由事物被其周边情况分割的事实界定的,这是因为它是一个活动定格,因为它不断地能够让画外进入画内,并将其全部改变为感觉、感知,而电影能够让我们对自己身份的平静感到不安,证明它来自于我们的定格,就是说,来自我们在

可想象物与不可想象物之间建立某种分配,以排除我们视域场一部分可见物的方式。

因此,雷乃在发挥电影的分割和彼此构成可见物与不可见物界限能力的同时,也能够把过去不当作一个记忆对象来使用,而是将其视为一种对现在的批判。更准确地讲,他让电影的两种独有操作产生重叠和彼此共鸣:一是通过剪辑可以使它把属于不同时间和不同空间(废墟的文献,过去的档案,还有集中营不同的地点,不同的时期等等)的影像放在同一时段中操作;一是通过镜头的单位使它可以呈现我们认为不相容东西的实际毗邻性(集中营与村庄,还有歌德在布痕瓦尔德的树等)的操作,即禁止剪辑。在时间中,同一事物的影像被赋予了连续性和共时性,我们用文字都无法将它们连接起来(区分它们的是色彩);在空间中,彼此排斥的事物(普通的与不可忍受的)呈现为实际上的同化。雷乃的整个艺术,总的说来,就是在这种现实的共存上打破这种人为的时间。因此,这一切就像电影通过把遥远的时间拉近和将它们重叠在一个人为的但脱离某个现实空间的单位上,让过去在现在中流逝,不是为了让它融合于现在,成为我们历史的一部分,而是为了让它脱离现在,但留下一个缝隙,作为与外在空间的联系。在空间的散碎单位上(这里/那里)打破时间的冷淡连续性(以前/以后),这就是雷乃独有的电影操作,人们完全可以从他的其他影片中得到验证。

这是因为以前就在旁边,这里存在我们过去的所是和 we 可能的所是之间的多条渠道,我们甚至在一个纯出现的表面上^①,直接地(甚至是潜在地)与其他事物发生关联。于是,时间不再是一个包容的宽泛范围,让情境分散在不同的身份中,时间变成了存在于任何事物内部的缝隙,在分离自己的同时,又与其他事物发生即刻的潜在关系,时间不再是属于我们历史的过去,而是成为变化的一个永远被人为地孤立、永远脆弱、永远不确定的部分。

因此,我们可以认为当某一集合的外部(周围)也来从内部分割它并阻止它与其本身汇合时,就会出现变化。我们在《夜与雾》中看到的,就是我们不再完全能与我们的现在混合,让我们完全等同于它:影片打碎了我们与现在世界的关系——即呈现我们面前的东西——让我们感觉到我们不是存在物,而是存在物的不完整。但这种不完整是本质的,不是偶然的。这不是因为我们扩大视野就能使我们自己已有的画面完整,而是因为根本不存在完整的画面。《夜与雾》所建立的毗邻关系不是因为它处于某一整体空间的两个部分之间,而是因为它处于两个不相容空间、两个封闭系统之间,它们彼此都需要完美。一边是熟悉,普通家庭;另一边是新鲜,不可思

议,不可忍受:前者无法融于后者之中,所以它们才变成彼此的影像。歌德在布痕瓦尔德的橡树、动物园、珍稀植物的暖房,这些镜头非常冷漠,它们从集中营内部呈现这些“往昔时间”的痕迹,作为它们自身的偏离,模拟。同样,“孤儿院”、“残废军人院”和“监狱”这些词听上去与我们理解的意义是同义词。集中营,“一个真实的城市”,只是看上去真实,卡罗尔这样写道……。《夜与雾》呈现给我们的,是两种不可能的,即彼此不相容空间的重叠,因为它们构建了一些封闭和循环的可能性系统。但它们只是相邻……它们不构成一个现时的、可证明的整体,人们可以完整拥抱和描述的整体。这种重叠效果主要是阻止每个现时状态自闭,分割于自己的心中、本质中,阻止它沦为本性的碎片,一种不完整,一种偶然性。我们现在的偶然性完全可以变成过去,只要转变视角,但这也是过去的偶然性,它可以不再是过去。因为认为现在与过去毗邻,就是在强调福柯本人在他的关于批评的精彩文章中所提到的“自由”;在《夜与雾》中,就存在着某种乐观主义。

如果说福柯通过在异质序列的差距之间建立同质性来确诊变化,那么雷乃就是通过操作非定格序列来确定变化。这种非定格做法不是将一个影像置入另一个影像,而是将两个不相容的世界拼接在一起。因此,变化表现为它由两个不可能之半构成的整体,多亏了这个整体,外在才能不断进入我们

^① “出现的表面”,这种表述借自《知识考古学》,前揭,第56页。

与自己之间的某一角落。正是这种空间开口分离了现在并让时间在现在中沸腾。我们自己被我们情境的完美和开放特质分离了。我们不再有合成的总体影像,而只有一个局部重组的序列,让本体的总体自身变得更加变化无穷。如果我们必须从雷乃这部电影的实践中提取一个事件概念的话,我们或许可以说一个事件就是一个在其内部被一个非定格和局部重组序列分割为两个不可能之半的集合,这两个半将其构成一个永远开放的集合的一部分。人们可以称影像为这两个半,它们永远无法组成一个自身封闭的总体,但它能将其分裂。

然而,人们也清楚地看到,同玛格丽特和阿里奥一样,关于电影建构事件的形而上学思考又被重新拉回到空间问题上来。人们只能在不把空间视为一个完全给定、明确、自保、借助几何从本质上框住、让我们获得一个能够保证我们本体论的不可渗透性地位的条件下,才能捕捉住我们生存的事件性。人们只能在把空间视为一个永远准备开放,一个脆弱或者从某种意义上讲是人工的建构,一个对外在有时过于残忍的保护时,才能捕捉住它。总之,我们不是在空间中;我们就是这个空间——出现的表面。所以,如果说电影对从现在提取它本身即是的事件,它的纯变化,有一种特殊的能力,这或许是因为它具有建构自己空间的能力,而不是将过去变成抽象时序时间的附属。它可以挖掘我们与过去的关系,以便从中找

到重建这个特殊的、有特点的,亦即我们今天的空间。

我们可以在其他领域继续我们的探究,给予其足够的重视,认真审视它们包含的形而上学意图。这样的研究可以有效地用于像罗梅尔的《英国女人与公爵》,或塔伦蒂诺的《无耻的混蛋》或格斯·范·桑特的《大象》,或者还有克劳德·朗兹曼的影片,西贝尔伯格的影片(它是所有影片中“玄机”最多的^①),皮特瓦特金斯、斯特罗布和于耶·维斯康蒂或塔尔科夫斯基的影片,罗西里尼的《路易十四的崛起》,尤其是让·吕克·戈达尔的影片。当然,这是所有影片中最智慧的。还可以举出许多影片。重要的是提出电影对数字技术的引入如何改变人们建构过去的关系,事件的概念如何因此发生了深刻变化。但我们可以希望这篇已经很长的文章至少已经提出了一个计划的大线条,其他或者相似的项目都可以使用。我们还可以希望这篇文章已经充分指出了某种方式的丰富性,这种当然是典型福柯式的方式,拒绝脱离事件提取的具体实践去建构事件的形而上学,它主张在这些实践的对比之上获得它,哪怕是口头的或非口头的。总之,我们希望这篇文字足以说服我们同福柯一起去看电影。

① “玄机”是福柯新近出版的关于马奈的讲座中使用的词汇(《马奈的绘画》,瑟伊出版社,2004年,第35页)。梵西盖拉在关于玛格丽特的文章中也使用过,福柯在谈到玛格丽特时,说他有一种冷漠的严酷。

图书在版编目(CIP)数据

福柯看电影 / (法) 马尼利耶, (法) 扎班扬著; 谢强译.
-- 上海: 华东师范大学出版社, 2016
(“轻与重”文丛)

ISBN 978-7-5675-5712-3

I. ①福… II. ①马…②扎…③谢… III. ①电影评论 IV. ①J905

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 224875 号



Foucault va au cinéma © Editions Bayard, 2011

By Derek Zaborian, Patrice Maniglier

Published by arrangement with Editions Bayard S. A.

Simplified Chinese Translation Copyright © 2017 by East China Normal University Press Ltd.

All Rights Reserved.

上海市版权局著作权合同登记 图字:09-2014-069 号

轻与重文丛

福柯看电影

主 编 姜丹丹 何乏笔

著 者 (法) 帕特里斯·马尼利耶 道尔·扎班扬

译 者 谢 强

责任编辑 高建红

封面设计 姚 荣

出版发行 华东师范大学出版社

社 址 上海市中山北路 3663 号 邮编 200062

网 址 www.ecnupress.com.cn

电 话 021-60821666 行政传真 021-62572105

客服电话 021-62865537

门市(邮购)电话 021-62869887

地 址 上海市中山北路 3663 号华东师范大学校内先锋路口

网 店 <http://hdsdcbz.tmall.com>

印 刷 者 上海中华商务联合印刷有限公司

开 本 787×1092 1/32

印 张 6

字 数 90 千字

版 次 2017 年 1 月第 1 版

印 次 2017 年 1 月第 1 次

书 号 ISBN 978-7-5675-5712-3/J · 287

定 价 38.00 元

出 版 人 王 焰

(如发现本版图书有印订质量问题, 请寄回本社客服中心调换或电话 021-62865537 联系)