

德勒茲哲學中零度影像之建構

楊凱麟*

摘要

影像一直是纏崇德勒茲哲學的重要概念。從《尼采與哲學》(1962)開始，經《差異與重複》(1968) 與《意義的邏輯》(1969)，影像或思想影像具現了德勒茲嚴厲批判的教條思想，也是一切再現體制或同一性思想的代表。然而，在當前這個各式影像大行其道的時代裡，作為一種以差異為基調的哲學如何正面與肯定地構思影像，對德勒茲而言似乎已是一個避無可避的重要問題。

於是在《運動 - 影像》(1983) 與《時間 - 影像》(1985) 中，德勒茲從事了一個形上學的翻轉，構思與創造了影像的肯定概念，本文便企圖探討德勒茲哲學中的這個遽烈的轉向，呈現影像如何由一個絕對否定的再現概念被重新構思為充滿流變力量的獨特場域。換言之，影像的問題性如何由負面到零度，再到正面的關鍵過程。當然，德勒茲關於影像概念的構思深受柏格森《物質與記憶》的啟發，而整個嶄新影像概念所引以為據的，則是長達百年的電影史。

本文集中地分析了影像概念的這個零度如何成為可能，以作為未來進一步探究德勒茲影像論的基礎。

關鍵詞：德勒茲、柏格森、影像、陳套、零度、物質平面

[收稿] 2003/1/15 ; [接受刊登] 2003/4/14

* 南華大學哲學系助理教授

德勒茲哲學中零度影像之建構

楊凱麟

一、導 論

影像必須索回其自身威力，這是德勒茲哲學最基本的論題之一。¹然而，縱貫德勒茲作品，這句套語 (formule) 卻可呼應二種迥然之意：首先，影像從不是既成的，其既非範本之複製，也非再現之對象，而是不斷 (重新) 創造出來；其次，影像由其「自身」所定義，它既不相似 (resemblance) 也非擬仿 (imitation)，而是一種在己差異 (différence en soi)。一方面，這是對再現體制 (régime de la représentation) 的批判，對「教條思想影像」(image dogmatique de la pensée) 的舉發；另一方面，則是一套全新影像哲學的建構。因此，德勒茲的影像論述彷彿是一組相互對位卻不對稱的旋律：其中之一是影像系譜學 (généalogie de l'image)，追溯影像如何被削弱、貶抑與固著於思想之中，並致使思考本身也成為某種教條影像的再現，臣服於由「常識」(sens commun) 與「情理」(bon sens) 所構成的的僵固 *doxa* 體系下；這便是我們可以在《尼采與哲學》、《差異與重複》或《意義的邏輯》中一再重複看到的論述主題。另一則是影像的差異哲學，影像概念在此被重新建構，被劃入迥異於再現體制的平面，並由此展現虛擬 (virtuel) 的威力，其代表著作首推《時間 - 影像》。對德勒茲而言，

¹ 「影像實際上必須改變威力，必須進抵一種更高的威力。」 G. Deleuze, *Image-mouvement* p. 54, Paris : Minuit, 1983。

柏拉圖無疑扮演了關於教條影像（或影像教條）最主要的概念性人物（personnage conceptuel）；而柏格森則是揭諸全新影像世紀的另一概念性人物，並進而在影像概念上「顛覆柏拉圖主義」。²一切就仿如德勒茲思想中存在某個柏格森對抗某個柏拉圖，其分別展示了二種思索影像的可能性，二組迥然不同的問題架構。欲深入探究德勒茲哲學的內在理路，似乎不可避免地得先以影像作為基本對象，嘗試將思想從(大寫)同一（Identité）置換為(大寫)差異，將教條影像的(大寫)再現置換為差異影像的(大寫)重複。³這是一個遍歷影像自身的過程，影像自身或在己影像的呈現，不論其是否可被主體知覺，也不論其隸屬意識或潛意識，形構了德勒茲哲學中至為重要的虛擬性；而晚期德勒茲念茲在茲的影像更高威力，無疑地便是其虛擬威力！從早期對教條影像的批評（《差異與重複》）到晚期對影像自身的建構（《時間 - 影像》），德勒茲的影像論述展現一種問題架構層次的激進辯證：影像從再現體制核心與教條思想基底翻身為不可思想者（impensé）與迫使思想者；從「陳套」（cliché）到絕對創新，從純粹實際（actuel）到絕對虛擬。⁴究

² 柏拉圖與思想的教條影像，請參考 G. Deleuze, *Différence et répétition*, pp.184-186, Paris : PUF, 1968；「顛覆柏拉圖主義」，參閱« Simulacre et philosophie antique », 第一部份 'Platon et le simulacre' 收錄於 G. Deleuze, *Logique du sens*, Paris : Minuit, 1969；或也可參考 *Différence et répétition*, pp. 91-93。而表面上柏格森的直觀方法以「切分」（division）經驗複合物為主軸似乎神似柏拉圖的二元性，展現了「柏拉圖式精神」（G. Deleuze, *Le bergsonisme*, p.11, Paris : PUF, 1966），然而底下我們將看到事實並非如此。

³ 德勒茲的文本中常以第一個字母大寫來強調某一特定詞彙的抽象用法，藉以區別於其擁有的一般性意義。由於漢語並沒有這種表達方式，故凡本文中必需特別強調抽象意義的詞彙將以縮小的(大寫)作為前置詞，以示等同於法文首字母大寫的獨特表達。

⁴ cliché 原指印刷業的印板或攝影底片，但也轉義以指稱在任何表達平面上（繪畫、攝影、電影、文學、戲劇...）了無新意的陳腔濫調。然而，「陳腔濫調」這個中文成語強烈指涉語言層面之物，並不能適切表達法文所寓涵的影像意義。即使是對其他西方語言而言，cliché 無疑地也是一個極難譯的詞彙，英文大抵保留原字不譯。我們目前仍想不出任何中文字詞可以適切表達 cliché 所有意指而不減損漢語的流暢與法語的概念

竟影像如何索回其自身威力？什麼威力？影像又意味什麼？這些問題無疑正構成了思索虛擬問題的入口，也執掌了開啟德勒茲哲學之鑰。對德勒茲而言，虛擬的可見性 (visibilité) 與可述性 (énonçabilité) 彷彿在影像論述上找到其交會之點；影像使虛擬成為可見與可述，成為其決定作用。換言之，透過影像，虛擬得以被實際化，而且我們將進一步看到，時間最終被轉化成一種可見形式，成為「時間 - 影像」。本文底下將深入論述的，是德勒茲整個影像辯證中，概念如何由其否定性回歸零度，並使這個影像零度成為一切影像威力的滋生場域。

二、白色的「陳套」(le cliché blanc)

《差異與重複》以一種否定形式引進「思想影像」的概念，因為其預設關於(大寫)相同與(大寫)相似的八大再現公設，「深沈地背叛何謂思考，異化差異與重複的兩股威力」，而「誕生於思想的思想，產生於其生殖性 (généralité)，且非由先天性給予亦非由記憶術 (réminiscence) 所假設的思考行動是無影像思想」。⁵如果思考意味創造，則影

強度。本文中將暫時以本論文審稿者建議的「陳套」(加引號)逐譯這個詞，也希望日後能覓得更適切的詞彙。cliché 對德勒茲而言，這個詞作為一種被否定的影像概念大量出現在《感覺的邏輯》、《運動 - 影像》與《時間 - 影像》三本著作之中。其與德勒茲所批判的「再現體制」有密切關係。就某種程度而言，cliché 似乎具化了德勒茲早期在《尼采與哲學》或《差異與重複》中所一再舉發的思想的教條影像。

⁵ G. Deleuze, *Différence et répétition*, pp. 216-217。德勒茲在此歸納思想影像的八大公設：「一、原則，或 *Cogitatio natura universalis* 公設（思考者的良善意志，與思想的良好本性）；二、理想，或常識公設（常識作為 *concordia facultatum*，而情理作為保證此合諧的分配）；三、範型，或認知公設（認知邀集所有能力施行於假設相同的對象上，且從中所生的錯誤可能性產生於分配上，亦即當某種能力將其對象之一混淆於另一能力的另一對象時）；四、元素，或再現公設（當差異被隸屬於(大寫)相同與(大寫)相似，或(大寫)類比與(大寫)對立的補充面向時）；五、否定，或錯誤公設（在此，錯誤既表達所

像否定思考，因為它離不開再現體制，即使定義此體制的思想本身，也不過提供一幅關於再現的教條影像。換言之，否定形式的思想影像（亦即教條影像）其實並不給予思想，而是阻止人們真正思考。⁶它不是為了被觀看或被同意而產生，而是為了命令、控制與使人屈服：「根據這幅影像，思想與真實具有親緣性，且形式地擁有真實與物質地欲求真實 (le vrai)。而正是在這幅影像上，人人都知道且被認為知道何謂思考。」⁷在此，影像必然是再現物，而思想則是真實的影像。在再現真實的前提下，教條影像不僅預先存在思想之中，而且成為一切思考的預設。它不僅存在，而且必須存在，思考因而屈從於教條影像下成為其再現。確切地說，德勒茲所舉發的對象其實較不是影像，而是形構與預設一切再現體制的概念整體，其具現了一具欲求真實的機器；而所謂真實，則奠基於尋常性 (banalité) 及常識之上，創新與差異在此被貶抑成最低價值。

德勒茲對教條影像的批判其實同時以一種激進姿態回應一個最根本的哲學問題：何謂思考？如果教條思想影像被標上問號，首先，思想與真實的親緣性便不再具優位性，更確切地說，思考不再具可預設性，因為不存在任何（可見或不可見）影像與其符應；思想則成為一種純粹差異，一切參照體系與座標的存在都不再被允許。其次，即

有可能抵達到思想裡面的壞，而且如同是外部機制的產物；六、邏輯功能，或命題公設 (意指 (désignation) 被拿來作為真理之場域，意義則僅是命題的雙重消解，或其不確定的重現)；七、模組，或解答 (solutions) 公設 (問題被物質化地移印於命題，或被形式化地以其被解答的可能性來定義)；八、終結或結果公設，知識公設 (學習對知識與文化對方法的隸屬關係)。」全面的演繹請參考此章的內文。

⁶ 「一幅稱為哲學的思想影像被歷史性的建構而成，其完美地阻止人們思考。」 G. Deleuze, *Dialogues*, p. 20, Paris : Flammarion, 1977。

⁷ G. Deleuze, *Différence et répétition*, p.172。

使思想影像的缺失可能致使我們迷陷於混沌之中，思考從此卻不再需要填充一幅「人人都知道且被認為知道何謂思考」的教條影像；它或許失卻了與真實的親緣性，但卻取得「無知」(ignorance) 所展現的超驗威力，亦即德勒茲所謂的「偽造的威力」(puissance du faux)。⁸於是在「無影像思想」中，思考吊詭地取得與不可思考者 (impensable) 最貼近的關係。換言之，如果教條影像是 (奠基於常識的) 真實對思想的命令，則在無影像思想中，一切教條都灰飛煙滅不再可能，一種不斷創新的思想取而代之。

然而，如果思想影像一開始必須限制於否定形式中，難道不正因為我們自限於一種否定的影像概念中？德勒茲想質問的是：如果影像不僅是再現也不必然隸屬某一範型呢？他所舉發的思想教條影像似乎較是一切教條 (原則、公設、基礎、預設、真實...) 而非影像。對德勒茲而言，思考作為逼顯絕對差異與純粹重複的威力，其敵人其實較不是影像，而是由常識與情理所構成的教條或輿論 (opinion)。究極而言，教條影像並不是任何單純的影像，而是影像尚未產生前纏崇空白畫布的「陳套」；它是事物的狀態 (statut de l'objet)，是不具任何虛擬威力的實際性 (actualité)，一種「總是 - 已經」(toujours-déjà) 的永恆預設。⁹在教條影像的宰制下，「陳套」成為構成唯一現實的材料，而此現實無非就是 (大寫) 日常性 (Quotidienneté) 與 (大寫) 尋常性 (Banalité)。在此不存在任何真正的開始 (commencement) 或起源，因為在影像出現前一切便都已銘刻於畫布 (共同地域 (lieu commun))，

⁸ 關於偽造的威力，主要可參閱 G. Deleuze, *L' image-temps*, ch.6, Paris : Minuit, 1985。

⁹ Jean-Jacques Lecercle 提議一種關於「陳套」的「實証存有學」(ontologie positiviste)，企圖以實証方法逼近「陳套」的否定性。可參閱其 « Du cliché comme réplique », 收錄於 *Le cliché*, éd. Gilles Mathis, Presses Universitaires du Mirail, 1998。

而思考則屈從於「既成觀念」(idées reçues)，並被歸約成一種宗教性信仰或道德性判斷。「陳套」存在，但卻是一種還未誕生便已死亡的存在，是不折不扣的活死者(mort vivant)，其存在於一切事件之前，成為事件的缺失 - 一幅空白但卻已纏崇教條的畫布；「陳套」並非擬像(simulacre)，反而是擬像的相反，因為擬像背叛教條(美、觀念)，「似乎相似但卻不真相似」，其指向差異與事件；¹⁰然而「陳套」卻同一於教條，隸屬於再現。其中之一內在於時間，是少數、流變且不可預測的；另一則外在於時間，是多數、駐留(sédentaire)與馴服的。就某種意義而言，德勒茲對教條影像的舉發似乎繫於一種思想運動的位移，即：如何以擬像取代「陳套」？換言之，如何從教條影像中出走，進入無再現的影像自身？如何從影像的否定形式轉換到肯定形式？如何終結再現並展現差異與重複的威力？這非關黑格爾式的否定辯證，因為不存在正反命題的統合，而是一種問題架構間的遊移與流變。

「陳套」總是已經存在，而教條影像則是一種白色「陳套」，它不需等待被說出、被畫出或被想出，而是反之，話語、繪畫或思想只不過是生產其上的結果。因此德勒茲指出：「畫家並不是在一張未使用的畫布上作畫，作家也非在一張白紙上書寫，而是在早已覆滿無數既存、既定「陳套」的紙或布上工作，以致其首先必得抹消、潔淨、擠壓甚至扯碎，使得來自混沌(其帶給我們視野)的氣流得以穿過。」¹¹換言之，教條影像必須被驅逐以回到一種「零度影像」，一種純粹、非教條的影像自身；即使這個行動本身可能導致失陷於全然的

¹⁰ 柏拉圖，《蘇菲》，§236。

¹¹ G. Deleuze, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, p. 192, Paris : Minuit, 1991。

混沌。然而，德勒茲的虛擬哲學並不僅是一種介於教條（輿論、常識、真實...）與混沌之間的選擇而已，而是必需去尋覓、甚至建構作為在己差異的影像；它不再現觀念，而是重複差異。零度這個詞彙（如果我們謹慎地不使用「概念」來指稱的話）在此至少有兩重意義，但無論如何其絕無否定的成份：首先，零度影像被德勒茲用來命名「知覺 - 影像」，而「動作 - 影像」則由此而生；整個過程涉及的是一種暫時的定位（repère temporel），使得某個「不確定中心」（centre d'indétermination）得以產生運動或動作（德勒茲承襲了柏格森，將運動亦等同於影像）。在這層意義上，零度性（zéroïté）所標誌的其實較非起始，而是與其他影像間的特定或創造性關係。¹²其次，零度指稱的是德勒茲思想中條件的最小值，即強度 = 0。其既非強度的缺失亦非對立；其並未擁有任何確定值，而是作為一種材料，其上覆蓋著所有強度連續的持續性（un continuum de toutes les continuités intensives）。德勒茲著名的概念「無器官身體」便由標誌著這個強度 = 0，從此點開始只存在正值強度。這是何以零度影像可視為一種絕對的正值/實證性（positivité）。這是一個「差異者經由差異自身關連到差異者的系統。」¹³零度影像概念並不想重繪一幅影像，也沒有要回歸到影像

¹² 根據皮爾斯（C. S. Peirce）的理論，德勒茲區辨了三種影像：第一度（priméité）的情感 - 影像（image-affection）、第二度（secondéité）的動作 - 影像（image-action）與第三度（tiercéité）的關係 - 影像（image-relation）；而他又添上第四種影像：零度的知覺 - 影像（image-perception）。請參閱 G. Deleuze, *L'image-temps*, p. 47。另，儘管羅蘭·巴特早在 1953 年便已構思一種零度的概念，（*Le degré zéro de l'écriture*, in *Roland Barthes oeuvres complètes*, t.I, Paris : Seuil, 1993），但德勒茲在他的著作中幾乎不曾提及巴特，更遑論此書。而且嚴格地說，本文所援引的零度概念來自德勒茲對皮爾斯閱讀的啟發，就理論與問題性的層面而言，與巴特所發展的零度書寫並無直接的親緣關係。故不該將這兩種截然不同的零度概念混淆。雖然就思辨的角度而言，從事兩者間的比較與對照或許是可行的，但這已逾出本文的問題性。

¹³ G. Deleuze, *Différence et répétition*, p. 355。

的起源，而是想摧毀一切影像的影像，徹底自教條影像中逃逸，從再現的問題架構出走。不論其是被再現者 (représentée) 或擬仿者 (imitante)，影像中不存在任何影像。「影像必須從「陳套」的整體中跳脫出來……然而要透過怎樣的與怎樣的結果？一幅非「陳套」的影像到底為何？「陳套」結束於哪而影像又啟始於哪？而如果這些問題沒有立即的答案，正因為先前的特徵整體中並未建構尋覓中的心靈影像。」¹⁴作為一種超驗概念，思想影像佔據《差異與重複》中的一章顯然並不是偶然的，因為德勒茲彷彿是草擬一份清單、一紙宣戰聲明般羅列了一切教條影像的原型（八大公設），從此影像必須在差異哲學中被徹底獵殺，因為其作為一種否定形式（範型的複製或原本的擬仿）駐留於再現體制之中，據此使得差異總是被拒斥與否定。然而，德勒茲卻從不曾忘記影像的肯定形式，或至少他也曾以肯定觀點分析柏拉圖哲學中所貶抑的擬像，因為其展現一種差異化的創造性。而且顯然的，在一年後出版的《意義的邏輯》中，思想影像已不再與專一的抽象定冠詞連用，德勒茲半正面地分析了三種思想影像：柏拉圖哲學的上昇影像、前蘇格拉底哲學的下降影像與斯多葛哲學的表面影像。¹⁵至此，影像概念似乎已脫離其教條的否定形象，其不再是等待「陳套」填滿與實現的材料，而成為思想的布置 (agencement de la pensée)。然而，影像的諸般問題其實卻仍未被關閉，而且反之，才剛開啟。因為儘管德勒茲歷史性地勘察了三種性質不同的思想影像，這仍然只是停留於影像的考古學而已，關於影像自身的思考則仍有待展開。換言之，一個真正關於影像的理論仍有待創造。如果影像不是再

¹⁴ G. Deleuze, *L' image-temps*, p. 289。

¹⁵ 參閱 G. Deleuze, *Logique du sens* 18^e série, des 3 images de philosophes。

現，也不等同教條，而是在己差異，那麼對於建構一種影像差異理論的懸宕，似乎也正是對當年《差異與重複》中所提出的差異哲學的懸宕。於是我們看到德勒茲在《時間 - 影像》一開始（《差異與重複》完成後的第十六年）的狂喜：「這便是使我們先前研究終結的問題：從諸「陳套」中抽離出一幅真真正正的影像。」¹⁶一切的論點都展示了，舉發「陳套」與批判教條思想並不是差異哲學的核心，因為真正賭注在於建構一幅真真正正的影像；對教條影像的徹底批評並未關閉影像問題，而是反之，影像從此開敞了，但德勒茲哲學中的這個形上學式開敞卻必需歷經一段漫長的等待歲月才真正綻放。無疑地正是在這個意義上，巴迪梧 (A. Badiou) 準確地指出德勒茲哲學並不是一種「批判哲學」(至少就康德的意思而言)，因為建構才是其真正目的。¹⁷然而，什麼才是一幅真真正正的影像？如果「陳套」被舉發，那是因為它是一種「影像的文明化」，一種失去本身威力的衰弱影像，而思想則經此再現了「國家 - 形式」(forme-Etat)，徹底符應與屈從了輿論（常識與情理）關於這點，或許沒有人比尼采瞭解的更透澈。¹⁸如果「陳套」在十九世紀曾引發書寫的危機，並激發福婁拜對語言的一系列思考以對抗文字的平庸與日常化；它在影像上所造成的危機，則在廿世紀誕生了電影的義大利新寫實主義。而也正是從電影史的這個分水嶺上，德勒茲建構了他的虛擬影像理論：一種非關再現、無教條，也非感覺 - 動力 (sensori-motrice) 的在己影像。

¹⁶ G. Deleuze, *L' image-temps*, p. 32.

¹⁷ A. Badiou, *Deleuze. La clameur de l' Etre*, p.33, Paris : Hachette, 1997.

¹⁸ 「尼采的 教育者叔本華 或許正是對思想影像及其與國家關係所從事過的最偉大批判」，參閱 G. Deleuze, *Mille plateaux*, « Problème II : Y at-il moyen de soustraire la pensée au modèle d' Etat », pp. 464-470, Paris : Minuit, 1980。「影像的文明化」，參見 G. Deleuze, *L' image-temps*, p. 33.

三、零度影像或光線平面 (le plan lumineux)

斯賓諾莎曾說：「當身體解放其力量時，我們甚至無法知道身體能作什麼？」¹⁹如果這句話預示了身體擺脫一切超越性束縛後，所可能展示的不可知威力；同樣地，對於在己影像，德勒茲則說：「一幅真真正正的影像無法被知道能導向何方。」²⁰從教條影像到影像自身，從預設與預知到「甚至無法知道影像能作什麼」，我們從柏拉圖走入了柏格森。重點已不再只是「顛覆柏拉圖主義」，也不再只是去強化擬像對原本的破壞力，而是建構一個全新的思想平面、肯定影像的差異性。一切必須回到零度：「陳套」的零度、輿論的零度與常識的零度；但回到零度不是為了摧毀，而是為了建構。

就某種意義而言，柏格森哲學中的影像概念極為逼近這種零度：《物質與記憶》的第一句話顯然並不是偶然的（「我們將暫時假裝我們絲毫不知物質理論與精神理論……於是，我之前就只有影像。」²¹）。德勒茲的影像概念受到柏格森的啟發，他的二冊電影論述幾乎可視為對《物質與記憶》最才華洋溢的評論（在目錄上我們讀到「對柏格森的第一評論」、「對柏格森的第二評論」……），儘管柏格森批判電影影像的立場是眾所皆知的。然而，重點卻不在柏格森是否與電影敵對，而是影像透過德勒茲對柏格森的重新解讀，透過一種柏格森式的直觀方法，完成前所未有的切分 (division)：影像是一種混雜物 (mixte)，必須以直觀進一步切分。於是這二冊電影論述首先便是一種關於影像

¹⁹ 斯賓諾莎，《倫理學》，III，命題 2。

²⁰ G. Deleuze, *L' image-temps*, p. 33.

²¹ H. Bergson, *Matière et mémoire*, p.11, Paris : PUF, 1993.

的分類學 (taxinomie)。因此，《運動 - 影像》一開章便以底下這句話破題，似乎便直指問題本心：「這份研究不是一種電影史，這是分類學，是影像與符號的分類論文。」於是，影像這個詞在這二本書中不再具抽象的一般性，不再適合被視為一種混雜物，也不再與「想像」(imaginaire) 混淆，而必須被進一步特化與切分，成為知覺 - 影像、動作 - 影像、記憶 - 影像、回憶 - 影像、夢幻 - 影像...。²² 影像要素回其威力，要樹立真正屬於自身的理論，首先便得脫離混雜狀態；因為根據柏格森，所有錯誤的問題意識皆源自對純粹與混雜的混淆，而直觀作為一種（而且是唯一一種）形上學方法便是將混雜物切分成兩種不同驅勢 (tendances)，這是決定性質差異的方法，也是搜尋現實節理 (articulations du réel) 的作用。然而，直觀切分難道不是另一種柏拉圖主義的復辟嗎？答案當然是否定的。因為切分的目的並不是為了營造二元論，而是要決定兩種不同性質的多樣性及其關係。這也是何以我們在德勒茲作品中可以尋獲（不下於柏格森的）眾多二元性的原因，比如：國家機器與戰爭機器、幽默與嘲諷、整體與分子、本質與流變、多數與少數...。因此，如果影像是一種混雜物，且在電影二書中一再被切分，我們認為這些切分最終都必然指向德勒茲所認為的二種基本影像驅勢中：運動 - 影像與時間 - 影像。前者是實際的，後者則是虛擬的。德勒茲的影像理論便建構在這個切分上，或更確切地說，其實是建構在對時間 - 影像的創造上。儘管運動 - 影像以時間 - 影像為前提，但卻必須先被正確地切分出來，使其區辨於混雜影像，

²² 在《柏格森主義》中，德勒茲便已明白指出：「人們置身於一種未妥善分析的混雜物中，這個混雜物便是作為心理現實的影像。」(Le bergsonisme p. 53) 而同樣的，對德勒茲而言，沙特式的想像也是一個必須再被切分的混雜物：「想像是一個極複雜的觀念，因為它是兩套配對的交會...」見 G. Deleuze, *Pourparlers*, p. 93, Paris : Minuit, 1990。

而這正是柏格森在《物質與記憶》第一章所完成的工作。就這個觀點而言，一方面直觀法無疑是一種從事物狀態（混雜影像）提昇到經驗條件（純粹影像）的作用，其因而絕不可與分析法混為一談，因為其既非歸納也非演繹，而是必須「一下就置身於時延的具體流湧之中」²³；另一方面，在《物質與記憶》中，我們可以很清楚確定柏格森所指稱的經驗是一種現實經驗（*expérience réelle*，「於是，我之前就只有影像」），而不是康德式的可能經驗（*expérience possible*）。如果混雜影像必須透過直觀切分，電影則正是承載此影像的現實經驗。於是，柏格森與電影便成為德勒茲思想平面上必須被重新串連的二組元素，而影像則成為哲學所必須面對且滋生概念的多樣性。這其間涉及的是一種直觀方法與現實條件（而非可能條件），反映了德勒茲影像論中深沈的柏格森主義。²⁴

在正常狀態下，我們所知覺的其實都已是「陳套」。德勒茲援引柏格森指出：

我們並非知覺事物或整個影像，我們總是知覺的比其更少，我們僅知覺我們感興趣想知覺者，或不如說我們僅知覺在知覺時能對我們有利者（基於我們的經濟利益、我們的意識形態信仰、我們的心理需索）。因而正常而言，我們僅知覺「陳套」。²⁵

²³ 關於柏格森對直觀法與分析法的比較，參閱« Introduction à la métaphysique », 收錄於 *La pensée et le mouvant*, Paris : PUF, 1938, 特別是 p. 181。而「一切都將大異其趣，如果能透過直觀的努力一下就置身於時延的話...」(p. 210)。

²⁴ 關於此點，可參考 A. Badiou 的分析，*Deleuze. La clameur de l'Être*, p. 55。

²⁵ G. Deleuze, *L' image-temps*, p. 32。

在「陳套」中，所被知覺的總是少於對象本身，因為在被知覺之前，影像便已經被框取、減約、過濾與固定。影像總是依循某些特定的法則而被知覺，以致於保羅·維希留 (Paul Virilio) 曾說：「影像首先便是切割 (découpage).....沒有框架 (cadrage) 就沒有影像。」²⁶因而在《物質與記憶》中，柏格森所想嘗試提出的第一個問題便是：什麼是在已存在的影像 (image qui existe en soi)？換言之，什麼是未經我們知覺處理的零度影像或非「陳套」的影像？首先，影像得脫離意識主體的心理現實，因為「一幅影像可以存在而不被感知」；「客體在已存在，且另一方面，客體自身就如我們所知覺是如畫的：這是一幅影像，但卻是一幅在已存在的影像。」²⁷「物質的運動作為影像至為清楚，且毫無必須在運動中去尋找有別於所見之物。」²⁷在這幾段重要的引文中，柏格森賦予影像的第一個多重同一：影像 = 運動 = 事物 (chose)。²⁸一幅不被減約與框取的影像就是事物本身，而物質平面 (plan de la matière) 就是由這些在已影像所組成的動態整體。就某種意義而言，在柏格森這個嚴格的多重同一中，我們回歸到知覺的零度，或(大寫)純粹知覺；在此，一切都是(知覺或未被知覺的)影像、都是(作用與反作用)運動；事實上，只有光線(未被知覺的諸影像)與力量(諸影像間的關係)存在於這塊物質平面上；而主體與客體的區辨還未開

²⁶ Paul Virilio 對影像經驗提出了一些有趣的看法，可參考他的 «L'imaginaire, pour moi c'est le fragmentaire...», in *Hors cadre*, n° 4, Paris : 1986, p. 148。

²⁷ H. Bergson, *Matière et mémoire*, pp. 32、2 與 18。

²⁸ 關於柏格森的第一個多重同一，德勒茲曾在課堂上詳細分析，參見 1982 年筆記：運動 - 影像 (Deleuze. 1982-indéterminé. L'image-mouvement, in <http://www.webdeleuze.com/html/TXT/CINEMA1.html>)。德勒茲在此提出了一個影像的系列等同：影像 = 運動 = 物質 = 光線。而在 *L'image-mouvement* 中亦曾重新回到這個主題，見 p. 86 之後。而在 *Pourparlers* 中，德勒茲斬釘截鐵地表示：「在影像、事物與運動間毫無任何差異。」(p. 62)

始，一切超越性都被此平面的絕對內在性 (immanence) 所消弭。這是一個仍然由混沌所主宰的宇宙，在此，影像沒有本質，因為它是動態、不斷更新與無限的，換言之，它就是流變本身。我們可以在《運動 - 影像》中讀到德勒茲精采地總結柏格森所描繪的這個由零度影像所建構的宇宙，其終結了影像再現的觀念，賦予其自身無窮更新的內在性威力，而一切的虛擬性正是由此才成為可能：

這個所有影像的無窮集合建構一種內在性平面 (plan d'immanence)。影像在己存在於此平面。影像的這個在己 (en-soi)，正是物質：這並非某種被隱藏於影像後之物，而是反之，影像與運動的絕對同一。正是影像與運動的同一使我們立即作成運動 - 影像與物質同一的結論。²⁹

柏格森的這個三重同一讓我們脫離影像再現與否的柏拉圖式問題，但也重新將我們拋入混沌之中。由零度影像所構成的物質平面或許正意味著柏拉圖式的影像概念已不再能滿足（電影影像世代的）我們。影像問題（不論其多麼古老）或許必須被重新架構，因為重點已不是影像是否相似或相同於外在於它之物，而是影像自身可以是什麼？影像作為概念是否可以有別於再現之外的力量？這股力量是什麼？如果柏格森曾企圖在電影誕生的年代答覆這個問題，似乎並非單純地基於偶然（儘管表面上他對電影影像大加撻伐，但別忘了，他所看到的電影影像仍是極不成熟與最粗糙的「感覺 - 動力影像」(image

²⁹ G. Deleuze, *L' image-mouvement*, pp. 86-87.

sensori-motrice))。 ³⁰在柏格森之後，影像概念被解放了，取得其最狂野的力量；影像首先什麼都不是，而只是物質平面上的單純組成物：光線、力量、運動、速度、強度、方向、色彩、反差……。這是一個充滿能量與動能 (mobilité) 的前個體化場域 (champ pré-individuel)，一切事件都可能發生，而且事實上，影像本身正是這個場域最主要的事件。在德勒茲的《時間 - 影像》中，我們將進一步看到，在己影像如何開展為虛擬的實際化 (actualisation)，而這個過程正是德勒茲影像實証論 (positivisme de l' image) 的核心。

理論上，物質平面是一塊未分化平面，過飽合能量不斷流竄其中；然而事實上，柏格森卻在平面上區辨出一種享有特權的特異化影像：身體 - 影像 (image-corps) 或活體影像 (image vivante)。身體 - 影像不同於其他影像，因為它是一種間隙 (intervalle) 或「不確定中心」 (centres d' indétermination)；其中介於被知覺影像 (image perçue) 與被執行影像 (image agissante) 之間。然而，為什麼柏格森必須從影像的物質平面中區辨出身體 - 影像？因為如果物質平面是光線與能量所構成的混沌，身體 - 影像則是此平面唯一的堅實性 (consistance)，而且平面唯有透過身體 - 影像才可能產生真正的嶄新事物。 ³¹

³⁰ 柏格森對電影影像的批評主要著落於其機械性地再現一種虛假運動，可參見他的 *L' évolution créatrice*, Paris : PUF, 1994, 第四章「思想的電影機械論與機械論幻想」(Le mécanisme cinématographique de la pensée et l' illusion mécanistique)。

³¹ 「在這個我稱為宇宙的影像整體中，一切就仿如什麼真實的嶄新事物都將不會產生，如果不是經由某些獨特影像中介的話，而這類影像則由我的身體提供予我。」 H. Bergson, *Matière et mémoire*, p. 12。「影像參照的雙重系統或雙重制體的存在。首先存有一個系統，在此每幅影像都為自身而變化，而所有影像藉由彼此而作用且反作用於它們所有的面向與他們所有的部份。然而另一系統由此加入，在此所有影像主要為某單一影像而變化，此單一影像接收其他影像的動作於其一面向，且反作用於另一面向。」 G. Deleuze, *L' image-mouvement*, p. 92。

身體 - 影像作用且反作用，知覺且執行，它是物質平面上的「感覺 - 動力影像」。由是，透過《物質與記憶》的第一章，柏格森向我們展示一個完全由零度影像（光線）所建構、不具中心的物質宇宙，其實際上就是一種「運動 - 影像的機械布置」（agencement machinique des images-mouvement），³²身體 - 影像在其中則如同一個獲取堅實性的暫時性中心，但它卻是不確定的；這是一個全然實際（actuel）與立即（immédiat）的物質平面，而運動 - 影像就是實際影像（image actuelle）；在此一切都不具虛擬性，因為沒有能量被隱藏，一切能量都已被實際化，而一切實際化作用都已是影像，即使其未被主體感知。³³這正是德勒茲《電影 1：運動 - 影像》的論述基礎。

柏格森的物質宇宙指向《物質與記憶》中至為重要的基本命題：影像的集合（ensemble）即物質。³⁴身體 - 影像從這個影像平面中被區辨出來，它是串連知覺 - 影像與動作 - 影像的「間隙」。這三者構成運動 - 影像在物質平面上的水平串連：當運動 - 影像被連結到某一身體 - 影像（不確定中心）時，平面上便可區辨出知覺 - 影像（被知覺影像）、感情 - 影像（間隙影像（image de l'intervalle））與動作 - 影像（被執行影像）³⁵無疑地，透過平面上的這種系列區分，運動 - 影像其實預設一種空間形式的感覺 - 動力連結（lien sensori-moteur），而且永遠停留在一種由實際性所標誌的水平串連作用之中。運動 - 影像透過感覺 - 動力再現時間的間接影像；換言之，時間必須經由空間

³² 「在此柏格森有一種昨卓越的推進：宇宙就如在已電影，一種形上電影，其在電影本身上寓涵了一種迥異於柏格森在其表面批評中所提出的觀點。」 G. Deleuze, *L'image-mouvement*, pp. 87-88。

³³ G. Deleuze, *Le bergsonisme*, p. 34。

³⁴ H. Bergson, *Matière et mémoire*, p. 17。

³⁵ G. Deleuze, *L'image-mouvement*, p. 97。

中的運動來定義，其無法直接呈現時間，而只能透過運動再現時間性。在此，我們似乎仍留停於時間的古典概念中，其只能由運動或運動間隙所定義。然而，我們自問是否有一種相對於運動 - 影像水平系列的垂直系列，其不再是知覺與實際的，而是屬於記憶與虛擬的？是否能有一種時間的直接影像，其就如康德所曾從事的一般，是時間（而非運動）促使一切被感知且定義一切運動（而非反之）？

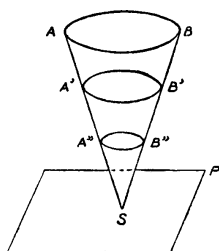
確切地說，關於運動 - 影像的所有問題最終或許可歸結為底下這個問句：除了作為時間的間接再現，影像是否能具有自身的時間性且外在於所有的再現體制？換言之，是否存在一種時間的直接、非再現影像？如果物質平面總是某一時刻中對處於整體時延 (*totalité de la durée*) 中影像集合的切片 (*coupe*)，那麼如何從這個平面（影像集合在時延中的任一切片）再串連到整體時延（亦即記憶）中？³⁶德勒茲認為，問題的關鍵繫於物質平面中作為不確定中心的身體 - 影像，它是柏格森著名的圓錐圖示中記憶圓錐與知覺平面交接的那個頂點 *s*；換言之，這是物質平面與時延唯一的交會點，前者只有經由點 *s* 才可能重新串連到記憶圓錐，而記憶圓錐也只有透過點 *s* 才得以斂聚於知覺（物質）平面；點 *s*（身體 - 影像）就彷彿如時延的入口，是使物質進入時延或記憶的不確定胚芽。³⁷因此從時延（(大寫)記憶）的角度來

³⁶ 「事實上，運動 - 影像平面是對某一變動(大寫)整體的動態切片，換言之，是對某時延或某『普同流變』的動態切片。」G. Deleuze, *L' image-mouvement*, p. 101。

³⁷ 「點 *s*，其隨時象徵我的現在，不斷推進，且也不斷觸及我對宇宙實際再現的動態平面 *P*。身體影像集中於點 *s*；且作為平面 *P* 的部份，此影像限定於接收與致使源自所有影像（平面由此構成）的行動。」H. Bergson, *Matière et mémoire*, p. 169 及其圖式：

看，點 s 就是一切事件得以爆發的場域，知覺與記憶在此接觸並產生作用；而從平面（(大寫)知覺）的角度來看，點 s 就成為可以探究時延中一切事件的唯一連繫。這是何以柏格森會毫不猶豫地說此點是「真正嶄新事物」產生之處。無疑地，正是由柏格森所闡述的這個物質平面與時延圓錐的交錯關係中，德勒茲毫不猶豫地否決了影像的現在性 (présent de l' image)；點 s 的存在消抹了一切運動 - 影像的現在性，因為對每個點 s 而言，現在只不過是記憶圓錐在物質平面上的無窮壓縮，其負載著整個圓錐的重量，最終成為整體時延中影像所可展現的極微小部份；然而從任一個點 s 起，都得以援引代表整體時延的巨大圓錐，其在柏格森的圖式中是非人稱 (impersonnelle) 的(大寫)記憶。德勒茲因而寫道：

對我而言似乎極顯而易見的，影像不在現在。在現在的，是影像所「再現」之物，而非影像自身。影像本身是時間關係的集合，而現在只不過衍生於此，其不是如同其公倍數，就是如同最小公約數。時間關係從不曾在正常知覺中被看見，但只要影像成為創造者，其卻能在影像中被看見。影像使無法被歸約為



柏格森的圓錐圖式：倒立圓錐為(大寫)記憶，平面 P 為(大寫)知覺，點 s 則為身體 - 影像。

現在的時間關係成為可感、可見。」³⁸

由於點 s ，《物質與記憶》的基本命題似乎得再進一步予以限定。與其是「影像的集合即物質」，必須進一步補充時間關係作為影像的條件，這個著名的命題成為：對時延中影像集合的任一切片即物質。如果不由影像集合來思考，我們便永遠無從理解柏格森的這個物質平面，然而現在我們還得再添上時間條件。由物質平面上的點 s （身體 - 影像）開始，時間從此必須成為影像的現實條件（condition réelle）。如果點 s 曾作為物質平面上的不確定中心，從現在起，這個不確定性必須將可確定的時間列入考慮，並隨時指向記憶圓錐，彷彿是後者使其成為可能。換言之，不具中心的物質平面作為一種混沌，完全是不可確定者（indéterminé），然而透過作為可確定者（déterminable）的時間（身體 - 影像是其入口），影像從此成為德勒茲與柏格森思想中的確定作用（détermination）。

四、結論

儘管作為物質平面上的零度影像或運動 - 影像（一種時間只是間接再現的影像）似乎仍未真正脫離「陳套」，因為其局限於實際現在的感覺 - 動力面向之中，影像的威力在此被弱化與固著，因為一切能量在運動 - 影像中都已被實現（actualisée），我們從中所能看到的只是

³⁸ G. Deleuze, « Le cerveau, c'est l'écran », in *Cahiers du cinéma*, n° 380, Paris : 1986 février, p. 32。德勒茲可能在此犯了一個小小筆誤，將「最大公約數」寫成「最小公約數」。

其在每一個現在的再現，影像所必須連結的記憶圓錐或時延因缺乏可能的點s而被遮蔽或遺失。這便是德勒茲在《運動 - 影像》卷尾所提及的「動作 - 影像危機」，其具體展現於終戰後的電影史上，致使電影成為運動 - 影像的單純呈現。³⁹一種不具直接時間性的物質平面，其實際上僅是整體時延的一個切片，而時延則是此物質平面的條件。然而，儘管在德勒茲的論述中，條件並不大於被條件制約者（conditionné，因為兩者的前提都是現實），但我們要怎麼由後者進抵前者呢？如果點s串連了記憶圓錐與物質平面，不正也意味運動 - 影像與時間 - 影像間（在德勒茲理論上與在電影史上）令人興味盎然的斷裂，必須從此處著手才得以釐清其關鍵？時延與物質、記憶與知覺、時間與運動...影像橫跨現實的這兩個半面，這便是德勒茲影像的秘密，也是其虛擬性的來源，但我們要如何才能提取呢？在本文中，作為零度影像集合的物質平面或光影平面已被劃定出來，然而這卻只是對未來戰場的清理與準備，（思想及影像的）「陳套」在這個階段被抹除於平面，然而，德勒茲影像論的賭注卻不在此，而在一個真真正正（時間）影像的建構，而這一切論述卻必需等待《時間 - 影像》的出版才能完成，其複雜性卻已遠非本文所可涵括。

³⁹ 電影史上這個意味深遠的影像危機組成了《運動 - 影像》最後一章的主要論述。

參考資料

- Badiou, A., *Deleuze, la clameur de l' Etre*, Hachette, 1997.
- Bergson, H., *Matière et Mémoire*, PUF, 1993.
- Bergson, H., *Pensée et mouvant*, PUF, 1985.
- Bergson, H., *L' évolution créatrice*, PUF, 1994.
- Deleuze, G., *Nietzsche et la philosophie*, PUF, 1962.
- Deleuze, G., *Bergsonisme*, PUF, 1966.
- Deleuze, G., *Différence et répétition*, PUF, 1968.
- Deleuze, G., *Logique du sens*, PUF, 1969.
- Deleuze, G. et Parnet, C., *Dialogues*, Flammarion, 1977.
- Deleuze, G. et Guattari, F., *Mille-plateaux*, 1980.
- Deleuze, G., *Image-mouvement*, Minuit, 1983.
- Deleuze, G., *Image-temps*, Minuit, 1985.
- Deleuze, G., *Pourparlers*, Minuit, 1990.
- Deleuze, G. et Guattari, F., *Qu' est-ce que la philosophie ?*, Minuit, 1991.
- G. Deleuze, « Le cerveau, c'est l'écran », in *Cahiers du cinéma*, n° 380, 1986.
- Platon, *Le Sophiste*, Nouveau comm, 2001.
- Spinoza, *Ethique*, Flammarion, 2000.
- Virilio, P., « L'imaginaire, pour moi c'est le fragmentaire... », in *Hors cadre*, n°4.
- Gilles Mathis éd., *Le cliché*, Presses Universitaires du Mirail, 1998.

The construction of zero degree image in Deleuze's philosophy

Yang, Kai-Lin

Abstract

Image was always an important concept which haunted Deleuze in his philosophy. Since “Nietzsche and Philosophy” (1962) until “Difference and Repetition” (1968) and “The Logic of Sense” (1969), the image or the image of thinking incarnates the dogmatism which Deleuze criticized severely; furthermore, it also stands for all kinds of representational regimes or identical thinking. However, in this age when all sorts of images prevail, it seems an inevitable for Deleuze to confront image and conceive it positively in his philosophy based upon difference. Therefore, in *Movement-Image* (1983) and *Time-Image* (1985), Deleuze made a metaphysic turn, in conceiving and creating a positive concept of image. This paper attempts to discuss on this drastic turn in Deleuze's philosophy, to present how image, at first an absolutely negative representational concept, was reconceived as a particular field filled with the force of becoming (*devenir*). In other terms, this paper concerns the crucial procedure in which the problematique of image is transformed – from negativeness, to zero, and then to positiveness. Of course, the conception of Deleuze on image was deeply inspired by Bergson's *Material and Memory*. Besides, the whole of this new conception of image was based on the hundred-year history of cinema. This paper focuses on analyzing how the zeroness of image became possible. We hope that this analysis will become a foundation of future advanced explorations of Deleuze's image theory.

Keywords: Gilles Deleuze (1925-1995), Henri Bergson (1859-1941), image, cliché, degree zero, material plane