

行政院國家科學委員會專題研究計畫 成果報告

德勒茲哲學的虛擬影像問題性

計畫類別：個別型計畫

計畫編號：NSC91-2411-H-343-004-

執行期間：91年11月01日至92年07月31日

執行單位：南華大學哲學研究所

計畫主持人：楊凱麟

報告類型：精簡報告

處理方式：本計畫可公開查詢

中 華 民 國 92 年 8 月 15 日

中文摘要

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，本研究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。

關鍵詞：德勒茲(1925-1995)、柏格森(1859-1941)、影像、陳套、零度、物質平面、思想－影像、自動機制。

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 research 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.

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

一、前言

本研究是一系列關於德勒茲哲學，特別是其「虛擬性」(virtualité)研究的第一部份。

在德勒茲著作中，虛擬、超驗 (transcendantal) 或內在性 (immanence) 一直佔據著理解其思想的關鍵位置。對德勒茲而言，哲學之可能僅在於超驗場域 (champ transcendantal) 或內在性平面 (plan d'immanence) 的建立，而這兩者則都與某種虛擬性離不開關係。因此，許多著名評論者都曾指出虛擬性對德勒茲哲學的重要性，諸如 A. Badiou 在其 *Deleuze. La clameur de l'être* (Paris : Hachette, 1997) 中另闢專章論述德勒茲的「虛擬性本體論」，而 J.-L. Nancy 則毫不猶豫地指稱德勒茲哲學為一種「虛擬哲學」(« Pli deleuzien de la pensée ». In *Gilles Deleuze Une vie philosophique*. Le Plessis-Robinson : Institut synthélabo pour le progrès de la connaissance, 1998, pp.115-124)。

在德勒茲本人的早期著作中，《差異與重複》(1968) 曾論及觀念 (idée) 所具備的虛擬性及其實際化 (actualisation)，然而進一步的探究卻必需等到 1985 年出版的《時間—影像》中才有深入發展。在這本研究電影影像的著作中，德勒茲徹底地將思想等同於影像、等同於時間，並且在這個非同一性 (identité) 的等同中逼顯他對虛擬性的獨特構思。本研究想切入的問題論域，正是這個透過「非再現影像」(image non-représentative) 所以展現的超驗場域。

二、研究目的

隨著資訊科技的高速進展，我們的存在似乎漸形「虛擬化」(virtualisation)，我們的日常生活與電腦相關產品及效果愈來愈不可分離，甚至成為我們觀看與認識這個世界的主要方式。究竟「虛擬」這個詞彙意味什麼涵意？其怎麼改變我們感知與存在的方式？儘管過去已經有許多未來學者、社會學者或文化研究者各自在不同領域裡提出種種剖析及展望，但作為一個哲學研究者，究竟該怎麼面對這個頗富「當代性」(actualité) 的議題呢？對於虛擬這個現象或概念，哲學是否可能提出一種知識論或本體論上的觀照呢？換言之，虛擬可否成為一個哲學概念，可否被哲學地思考，並一步納入整個哲學史的深邃傳統中呢？

作為當代最重要的哲學家之一，德勒茲無疑對虛擬性投注了龐大的關注。對他而言，不僅存有必然具備某種虛擬性，而且思想本身也必然是虛擬的。究極而言，德勒茲的哲學，他對差異、重複、影像、時間、皺褶、死亡、意義…等概念的思考，正建立在一種虛擬性的思索及建構上。因此，對德勒茲虛擬性的研究，

其實正是把德勒茲置入一個多重研究面向的交會點上：首先，當代愈來愈重要的虛擬性問題；其次，哲學史廿世紀下半葉的發展脈絡；最後，法國思潮對各人文學科的衝擊及影響。

綜上所述，德勒茲「虛擬哲學」的重要性是不言而喻的。作為一種哲學基礎研究，當務之急似乎得先回歸德勒茲本原面貌，尋求其思想產生背景、深化其問題當代意義，並投入其嚴肅哲學論述的施展。

基於德勒茲思想本身涉及極為龐雜的領域，即使針對虛擬性這個明確主題切入，仍宜再對問題本身從事切分，方不致失之粗略，並淪為德勒茲所一再批判的鉅觀（macroscopique）與整體思維之中。因此，作為系列研究的第一階段，本研究集中於影像與虛擬性的關係探究，並藉此逼顯德勒茲哲學所獨具的多樣性（multiplicité）。

三、文獻探討

本研究以德勒茲 1985 年出版的《時間－影像》為主要探究文本，並透過對柏格森《物質與記憶》的深入分析，企圖呈顯德勒茲所建構的虛擬影像論述。如果《時間－影像》是德勒茲對《物質與記憶》的原創閱讀，本研究則欲透過這兩位哲學家在思想平面上的交會建構一種最終由德勒茲所簽名的虛擬性。

具體的文獻內容請參閱「附錄」中已發表的論文。

四、結果與討論（含結論與建議）

在《時間－影像》中，德勒茲藉由對柏格森的閱讀重構了一種嶄新的影像論述，透過三個主要概念的發展（思想運動的非意志懸宕、思想－大寫存有（Etre-pensée）的彰顯與朝向思想的未來－影像（image-futur）），德勒茲建構了一種至為獨特的影像宇宙論。在此，運動、知覺、回憶、時間、思想、大腦…都是影像，且一切都由偶然與擲骰子決定，一切能力都被推往其極限，域外湧現，而域內自我摺皺；一種充滿暴力與殘酷的能量盈貫這個超驗場域，一切都還是前個體化、非人稱、非歷時、拓樸、無意識與虛擬的，這便是德勒茲所謂的「無器官身體」（corps sans organes），也是思想真正誕生之地。

對德勒茲而言，關於影像的最終思考，亦即最終的思想－影像便只能如此，

只是其就如同尼采的超人般，一切過度的描述都將使其成淪落為誇大的漫畫。然而，如果一切都逼近混沌與偶然，我們如何重繪屬於德勒茲本身的這幅思想－影像呢？如果影像的生機論源於一種特屬於德勒茲所建構的虛擬性，如何才能呈現他的思想－影像而不敗壞其絲毫虛擬性？如果德勒茲哲學的主要特性之一便在於思想（－影像）的虛擬性，我們如何能敗壞此虛擬性而仍然自稱呈顯其哲學？換言之，我們的賭注或許在於保留某種思想虛擬性，而較不在於述說與定義何謂虛擬；在於由實際（actuel）中再活化虛擬，而較不在於將其固著。一種對虛擬的論述無疑地本身也必需具有某種虛擬性。德勒茲似乎已對這種虛擬論述提供了他自己的暗示：「這個嶄新的精神自動機制與嶄新的心理自動機制仰仗一種美學…」（*L'image-temps*, p.349）。

藉由對影像的原創性構思，德勒茲開展了其虛擬性概念，然而，這個由差異而非同一，由創造而非再現，由瞬時（aiôn）而非歷時…所標誌的思想－影像必需透過對「特異點」（points singuliers）的獨特操作與搜尋才成為可能。欲更進一步理解德勒茲關於虛擬性的非再現式建構，釐清超驗與經驗間的非同一性，似乎必然得對德勒茲哲學中特異點的展現及其系列化從事深入探究，而這也正是接下來研究計畫案的具體目標。

五、計畫成果自評

本研究為一年期計畫，就其研究進度、文獻蒐集、預算控制、助理互動、研究成果而言，均大致符合原預定目標。期中除了參與二場論文發表會（「2003年台哲會年會」與「南華大學哲學系第四屆比較哲學學術研討會」）外，部份研究成果亦已通過審查刊登於《揭諦》。

此外，基於當代法國哲學強烈的跨領域傾向，本研究結果尚應包含一篇以德勒茲虛擬影像論為據，針對香港娛樂電影影像的形上學分析：〈影像的知覺現象學〉，發表於「文化研究學會 2002 年會」並刊登於《電影欣賞》（2003/03）。

從本研究進行過程中的一些回響及批評中，雖然仍反映出當前國內哲學界對法國哲學的相對生疏及漠視，然而隨著法國哲學在其他領域（文學評論、社會學、文化研究、歷史學…）的重要性日益彰顯，國內相關的哲學研究似乎仍宜加緊腳步。作為法國當代哲學的切入點，本研究或許僅是一個開始；一方面除了積極引進法國當代哲學的獨特語彙外，另一方面也企圖透過對於廿世紀下半葉重要思潮的深入探究，提供國內哲學界另一種思維的可能。

由於德勒茲哲學的複雜性，以一年為期之研究似乎僅能局限於某單一主題上

(本研究以「影像的虛擬性」為對象)，相對於當代法國哲學思潮的豐富與多元，未來似乎應投注更長的時間及人力共同為之。

六、附錄

1. 〈德勒茲哲學中零度影像之建構〉，《揭諦》，第 5 期，2003 年 6 月（本文初稿曾發表於「2003 年台哲會年會」）。
2. 〈德勒茲「思想－影像」或「思想＝影像」之條件及問題性〉，發表於南華大學哲學系第四屆比較哲學學術研討會，2003 年 5 月 9 日。

附錄一：

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

* 南華大學哲學系助理教授

The construction of zero degree image in Deleuze's philosophy

Yang, Kailin

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.

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，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。一切就彷彿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

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。

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。

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，也執掌了開啓德勒茲哲學之鑰。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（*génitalité*），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

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透譯的詞彙，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強度。本文中將暫時以本論文審稿者建議的「陳套」（加引號）透譯這個詞，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

創造，則影像否定思考，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

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。

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

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繞空白畫布的「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「總是一已經」（*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*）），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——一幅空白但卻已纏繞教條的畫布；「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

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。

¹⁰ 柏拉圖，《蘇菲》，§236。

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

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/實証性(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...然而要透過怎樣的政治與怎樣的結果?一幅非「陳套」的影像到底為何?「陳套」結束於哪而影像又啓始於哪?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

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。

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

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

料，而成爲思想的布置（*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，才剛開啓。因爲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，因爲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，巴迪歐（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），因爲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，那是因爲它是一種「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。

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

¹⁶ G. Deleuze, *L'image-temps*, p.32。

¹⁷ A. Badiou, *Deleuze. La clameur de l'Être*, 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 a-t-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。

¹⁹ 斯賓諾莎，《倫理學》，III，命題 2。

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

²⁰ G. Deleuze, *L'image-temps*, p.33。

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

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。

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，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。」

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。」「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

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。

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。

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*）就是由這些在己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。」

柏格森的这个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 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

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* 中亦會重新回到這個主題，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）

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

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*）。

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。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

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。

³² 「在此柏格森有一種卓越的推進：宇宙就如在己電影，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。

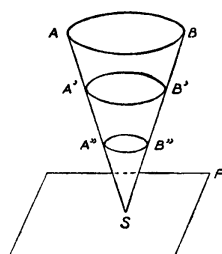
³⁵ G. Deleuze, *L'image-mouvement*, p.97。

—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

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：



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。

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。時間關係從不會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－影像中都被實現 (*actualisée*)，我們從中所能看到的只是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

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」。

電影成爲運動－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，因爲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，作爲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'Être*, 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.

Le cliché, Gilles Mathis éd., Presses Universitaires du Mirail, 1998.

附錄二：

德勒茲「思想－影像」或「思想＝影像」之條件及問題性

中文摘要

透過對柏格森《物質與記憶》的反覆解讀，德勒茲構思了一門極為獨特與原創的影像論。如果《物質與記憶》將一切「構體」(corps)⁴⁰皆視為影像，從而建構一種影像宇宙論，德勒茲的《時間－影像》則進一步將思想也影像化，只是在思想影像化的同時，影像概念本身也被徹底重構，並在重構中逼顯思想的繁複多樣性，其最主要特徵，就是德勒茲哲學中一再企圖給予的虛擬性(virtualité)。非歷時性時間、非再現式影像與非同一性思想，三者共同述說了德勒茲哲學至為重要的虛擬性，而也正是在此條件下，《時間－影像》所提出的難解等式：思想＝影像＝時間，最終得以成立，但必然只成立於以差異為基調的思考之中。

關鍵詞：德勒茲(1925-1995)、柏格森(1859-1941)、影像、思想－影像、虛擬性。

⁴⁰ 法文的 corps 含括身體、軀幹、屍體、物體、彙編…等意涵，其廣意的哲學用法則意指「物質實體」(substance matérielle)。法國現代哲學自沙特與梅洛龐蒂以降，此詞彙所可衍生的形上學意涵無疑愈來愈重要，也愈來愈形豐富。尤其在德勒茲哲學中，其啟發自阿鐸(A. Artaud)的「無器官身體」(corps sans organes)，更增添 corps 這個詞的複雜性。這是一個很重要也極待發展的主題，未來相當值得另文探討。本文底下將暫時把 corps 譯為「構體」，以呼應其法文最廣泛之義，但在某些明確指稱身體之處，則譯為「身體」。

The condition and Problematics of Deleuze's Thought-Image or Thought=Image

Abstract

With his reiterative interpretations of Bergson's *Material and Memory*, Deleuze conceived a particular and original discourse of Image. If *Material and Memory* considers all kinds of "body" as images and thus constructs a cosmology of image; then, Deleuze's *Time-Image* transforms furthermore thought into image. However, in this transformation, the concept of image itself was reconstructed thoroughly. And the complexity and multiplicity of thought was also revealed in this reconstruction. Its crucial characteristic is the virtuality which Deleuze's philosophy has always attempted to endow. Non-chronological time, non-representative image and non-identical thought elucidate together the virtuality which is essential in Deleuze's philosophy. It is also in this condition that the abstruse formula proposed by *Time-Image*, thought = image = time, can finally be established, but only in a thought based on difference.

Keywords : Gilles Deleuze (1925-1995), Henri Bergson (1859-1941), image, image-pensée, virtuality.

前 言

影像概念的構思在德勒茲哲學中佔據一個非比尋常的位置。就某種意義而言，德勒茲從不止息地思考影像及其所可能引發的諸問題，因為對他而言，思想就是一幅影像，思想與「思想的影像」(image de la pensée) 是分不開的，其最終甚至促使德勒茲提出一個全新的複合詞彙：「思想—影像」(image-pensée)，既重新賦予影像概念一種迥然不同於柏拉圖哲學的意涵，而且也同時展示了差異思想的某種原創可能。

長久以來，影像似乎總是寓涵著某種柏拉圖主義，總是脫離不開再現體制 (régime de la représentation)；除了在某些被貶抑的狀態下（如「擬像」(simulacre)），影像無法獨立存在，因為它必然是一種從屬與再現，假設了一個既存的「的」：一切影像都已是「的影像」(image-de)，在己影像 (image en soi) 因而是不可理解的。由是，影像的歷史便是一部再現史，而思想則在這部歷史中化約為再現的操作。這是德勒茲從《尼采與哲學》(1962) 經《差異與重複》(1968) 與《意義的邏輯》(1969) 對「同一性」(identité) 所展現的批判立場。然而，影像是否註定得以一種再現的形式被構思呢？它是否總是必需附庸於同一性思想呢？或者反過來問，影像是否可以脫離與再現體制的關係，成為差異思考的對象呢？一種非再現的影像是否可能，而且能展現何種形上學意涵呢？如果影像概念纏崇著整個德勒茲哲學⁴¹，並且最終還致使德勒茲出版了兩巨冊的影像論述，原因之一恐怕正在於影像概念已經成為差異哲學不得不面對的問題：一方面，影像及其所代表的再現思維（思想的教條影像⁴²）在早期德勒茲著作中似乎代表與具現了同一性最主要的特徵，明確地對立於大寫差異或大寫思想⁴³，以致德勒茲甚至激進地指出真正的差異思想必然是一種「無影像思想」(216-217)；然而，另一方面，隨著現代存有模式與影像愈來愈密切的關連，在某種程度上，柏拉圖式的再現影像概念已不足以說明目前所可感知的多樣化影像類型；如何構思一種「另類於」再現體制的影像概念似乎正考驗著差異哲學。

思想由一種必然無影像的思想翻轉為影像自身，形構了德勒茲哲學中歷經廿餘年的一個令人印象深刻的關鍵性轉折；其不僅重置了影像概念，而且賦予思考至為獨特的現代性意涵。這個形上學的大轉折是德勒茲哲學中至為重要的賭注，

⁴¹ 「思想影像〔…〕，我被這個問題所纏崇。」(Deleuze 1990, 203-204)

⁴² 德勒茲在許多地方論述與分析了「思想的教條影像」(image dogmatique de la pensée)，主要可參閱 *Nietzsche et la philosophie*, 118-126，或 *Différence et répétition*, Ch.III。

⁴³ 法文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。

本文所想探究與追索的，正是經由繁複辯證過程所最終建構，並由差異思考所標誌的這門獨特影像論；而其中，德勒茲關於虛擬（virtuel）與實際（actuel）在思想中的深入辯證則是本文的重點。

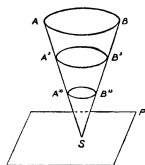
一、影像的柏格森主義（bergsonisme）

透過《運動—影像》（1983）與《時間—影像》（1985）兩本著作，德勒茲重新構思了一種影像概念。表面上，書名前分別冠上「電影 1」與「電影 2」的這兩本書似乎僅是單純的電影史研究；然而，《運動—影像》前言的第一句話卻直接地排除這個可能的誤解：「本研究並非電影史」（7）。更令人迷惑的是，法國哲學家柏格森至始至終都是這兩本書主要援引的對象，而後者基於其形上學立場對電影的大加撻伐卻是相當著名的⁴⁴。德勒茲援引電影為例所建構出的影像論幾乎可視為對柏格森的《物質與記憶》所從事的一場龐大與註記工作；換言之，德勒茲似乎企圖以一種影像的柏格森主義從影像的柏拉圖主義中逃逸出來，只是吊詭的是，其建立在一種對（柏格森所否定的）電影影像之正面解讀行動之中。

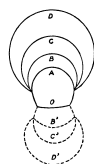
在《物質與記憶》中，柏格森透過兩幅著名圖示說明了大寫知覺（大寫現在或大寫物質）與大寫記憶（大寫過去）的關係，而這兩幅圖示，或不如說整本書的論述，建立在卷首一個怪異的前提上：「我們將暫時假裝我們絲毫不知物質理論與精神理論 [...] 於是，我之前就只有影像⁴⁵。」（11）在某種程度上，柏格森透過《物質與記憶》建構了一種影像宇宙論；在此，一切皆影像，知覺是一種知覺—影像（image-perception），記憶是一種記憶—影像（image-mémoire），動作是一種動

⁴⁴ 柏格森對電影影像的批評主要著落於其透過人類的知覺缺陷機械地再現一種虛假運動，主要可參閱他的 *L'évolution créatrice*, 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）。

⁴⁵ 柏格森的兩幅圖示分別如下：



圖示一：平面 p 為大寫知覺或大寫物質，其具有絕對的實際性（actualité）；倒置的圓錐為大寫記憶或大寫過去，是純粹的虛擬性（virtualité）；點 s 為記憶圓錐與物質平面唯一的交接點。柏格森的評論者通常將此圖式稱為「圓錐圖式」（cône），可參閱 *Matière et mémoire*, 180-181。



圖示二：客體 o 在知覺與記憶中所產生的現實性，其以一種迴圈方式從客體 o 往外擴散。柏格森的評論者通常將此圖式稱為「蜆殼圖式」（coquille）；本文底下將深入分析此圖示。也可參閱 *Matière et mémoire*, 113-115。

作－影像（image-action）…。然而，這卻絕非影像的化約論，相反的，影像透過柏格森的獨特構思後，獲得一種本體論意涵，並使得**影像自身**（en-soi de l'image）及其相互作用或關係得以成為論述的對象。而德勒茲在兩冊關於電影的著作裡，正是企圖闡明與擴大柏格森的這門獨特影像本體論，對影像從事一種思想價值的重估。

柏格森的第一圖示引進了物質平面與記憶圓錐這兩種迥異的組成物，點 s 則是實際平面（plan actuel）上唯一接觸虛擬圓錐（cône virtuel）之點。整幅圖示的關鍵無疑地是使得平面與圓錐得以聚合的 s，如果不瞭解點 s，便不可能理解然而，點 s 究竟是什麼？它透過何種機制使得實際與虛擬最終得以交會？首先，如果一切皆影像，點 s 則是一個介於諸影像間的特殊化影像：身體－影像

（image-corps）。其在物質平面上**水平地**接收影像與執行影像，是介於被影響（être affectée）與影響（affecter）之間的一個間隙（intervalle）。點 s 最基本的定義因而是一種感覺－動力影像（image sensori-motrice）；然而，在柏格森的圖示中，它其實也同時**垂直地**串連了記憶圓錐；記憶作為純粹虛擬不斷地在此實際化

（actualiser）成回憶－影像（image-souvenir）以對應於每一個實際現在（présent actuel）。換言之，點 s 成為此圖示中唯一既跨足物質也沈浸記憶的特異點（point singulier）。這是實際與虛擬交會之處，也是影像發揮其威力之點。因為純粹虛擬透過此進行其在物質平面的實際化作用（actualisation），使得不具虛擬性的平面因而重獲創造性的力量。

在德勒茲的二冊電影論述中，視符（opsigne）與聲符（sonsigne）是使平面上的點 s 與記憶圓錐的關係成為可見與可聽的特異符號⁴⁶。因為點 s 與時間的關係並不是自明的；一般而言，作為物質平面上的運動－影像，點 s 總是自然指向感覺－動力連結（lien sensori-moteur），這是影像的自動機制（automatisme de l'image）。然而德勒茲指出，唯有使此連結產生斷裂，亦即中斷於純粹的視覺影像或聽覺影像中，影像才可能從物質平面中脫離並進入不特定的時延（durée）之中。確切地說，視符是純粹的視覺影像，或因動力延長（prolongement du moteur）被中斷而脫軌（aberrante）的運動－影像。德勒茲指出：「如果我們的感覺－動力模型卡住或斷裂，那麼另一類影像便得以出現：一種純粹的視－聽影像（image optique-sonore pure），完全且無隱喻的影像，其使事物自身不折不扣地湧現於其恐怖與美麗的過度中，也於其徹底或無可辯護的特性中。」（1985, 32）使運動－

⁴⁶ 在《運動－影像》卷尾，德勒茲給視符與聲符定下極明確的定義：「純粹的視覺與聽覺符號，其斷裂了感覺－動力連結，超越了關係且不再任由運動詞彙來表達，然而也直接開放於時間。」（293）。

影像脫軌於物質平面的視－聽影像將影像徹底從影像陳套 (cliché) 中抽離出來，影像從此不再是感覺與運動間的理性連結 (enchaînement rationnel)，而是與時間 (記憶圓錐) 的非理性再連結 (ré-enchaînement irrationnel)。而正是能與保存所有虛擬性的記憶圓錐產生再連結，影像索回了其真正的威力，不再是簡單的運動－影像而成爲時間－影像。

對德勒茲而言，義大利新寫實主義率先由電影影像中展現視符的威力，其中斷了感覺－動力連結，運動－影像從此脫軌、變態與停頓，但同時卻也促使物質平面的點 s 得以再連結於記憶圓錐之中，並開啓時間－影像的全新問題視域。然而，在理論層面上，柏格森卻仍然是德勒茲的唯一參照，彷彿整個百年電影史僅是《物質與記憶》的一個注腳。因此，欲理解德勒茲的影像概念、其與虛擬的關係，我們不僅得不斷回到柏格森，而且德勒茲早期所發表的二篇關於柏格森論文：〈柏格森〉(1956) 與〈柏格森著作中之差異構思〉(1956)，絕不比後來出版的二冊電影論述更不重要⁴⁷。在本文中我們將不斷回歸到柏格森，也回歸到德勒茲對柏格森的評論。就某種觀點而言，研究德勒茲哲學的困難之處正在於每次都得至少研究二位 (而非一位) 哲學家，都必然是一種多重閱讀：在《柏格森主義》及兩冊電影論述中所同時湧現的柏格森、德勒茲與德勒茲的柏格森。因此，我們將試著一再穿梭往來於兩者或多者之間：德勒茲、其「間接自由言說」的柏格森，與如果可能的話，柏格森自己。當然，德勒茲的《傅柯》、《尼采》、《萊布尼茲》、《斯賓諾莎》、《康德》…也無一例外⁴⁸。而事實上，德勒茲的影像理論建構正是經由這種多樣性的思想運動被逐步描繪出來。

(一) 柏格森的虛擬哲學：記憶與知覺

點 s 介於實際知覺 (perception actuelle) 與虛擬記憶 (mémoire virtuelle) 之間，既置身平面也位於圓錐之中；其一方面可被視爲整個記憶圓錐的無窮收縮，另一方面平面則如同其無限鬆弛。這是虛擬實際化之點，也是知覺招喚記憶之處。純粹的視覺影像 (image visuelle) 或聽覺影像 (image sonore) 阻斷點 s 在平面上進一步延長爲運動，並促使其與回憶－影像建立關係，換言之，進入圓錐之中。德勒茲所謂的「時間－影像」便誕生於此。然而，點 s 既是物質平面的斷裂點，也同時是記憶圓錐的再連結處，其確切的作用機制爲何？點 s 如何往返於物

⁴⁷ 這兩篇論文分別是：« Bergson », in *Les philosophes célèbres*, sous la dir. de M. Merleau-Ponty, Paris : Editions d'art Lucien Mazenod, 1956 與 « La conception de la différence chez Bergson », in *Les études bergsoniennes IV*, Paris, 1956.

⁴⁸ 德勒茲的許多著作都是針對某一特定哲學家書寫而成，因而如果只看書目，很容易誤以爲他是一位傳統的哲學史家；這些著作的書名如下：《經驗論與主體性》(1953)，*《尼采與哲學》*(1962)，*《康德哲學》*(1963)，*《尼采》*(1965)，*《柏格森主義》*(1966)，*《斯賓諾莎與表達問題》*(1968)，*《斯賓諾莎－實踐哲學》*(1981)，*《傅柯》*(1986)，*《皺褶－萊布尼茲與巴洛克》*(1988)。

質與記憶、實際與虛擬之間，而不引起絲毫的混亂與失序？

在《物質與記憶》中，柏格森提出另一個重要圖式，其既非水平（物質平面）也非垂直（記憶圓錐），而是迴圈式運動。在此圖式中，記憶與知覺成爲相互作用的無窮共存迴圈（*cercles coexistants*），其既可愈來愈形擴大，直到此兩者最遙遠可及之處（整個物質平面或整個記憶圓錐）；也可愈來愈形收束，直到實際物體本身（圖式中的客體 *o*）及直接與其毗鄰的虛擬影像（圖式中的 *A*）。這個蜆殼圖式就彷彿由點 *s* 所盪出的**現實**漣漪（*cercles de la réalité*），其同時摺皺著共存的知覺與回憶、現在與過去⁴⁹。確切地說，在圓錐圖式中，整個記憶圓錐就是純粹記憶與純粹虛擬，儘管其隨著不同切面而展現鬆弛或收縮的切片（*coupe*），但柏格森一再強調，它們其實都同樣具備完美的虛擬性；然而在蜆殼圖式中，代表記憶迴圈的 *OB*、*OC*、*OD*…卻已是記憶圓錐不同切面的實際化，因爲這些迴圈都是回憶－影像（*image-souvenir*），其不再具純粹虛擬性，而是虛擬的實際化；而所有這些回憶－影像「任由自己與知覺交會，且由後者的養份（*substance*）所滋養，它們獲得足夠的力量與生命以與知覺一起顯露」。反之，每輪實際的知覺迴圈（*OB'*、*OC'*、*OD'*…）都是回憶－影像的反映（*reflexions*），「*B*、*C*、*D* 代表一種記憶的高度擴展，而其反映則達及現實深度的疊層 *B'*、*C'*、*D'*」；知覺與回憶－影像最終達到一種不可區辨性（*indiscernabilité*），因爲「所有足以詮釋我們現實知覺的回憶－影像自我滑動，以致我們不再能區辨何者爲知覺，何者爲回憶」。⁵⁰

而正是在此，透過回憶與知覺的**共存性與不可區辨性**，柏格森哲學展現了對虛擬最深刻的思考：在這兩幅圖示中，大寫記憶或大寫過去並不相對於現在而成爲過去，而是反之，它與現在共存；每個實際現在都由無數虛擬過去的共存迴圈（源自次存在狀態（*subsistance*）下的記憶圓錐）所圍繞，從而構成現實⁵¹。由是，我們可以從這兩幅圖式中獲得一個對柏格森與對德勒茲都極爲重要的結論：大寫記憶作爲純粹虛擬性並不是影像，其特性是自我保存（*se conserve*）；但虛擬一旦啓動其現實化作用，便化身爲各式各樣的時間－影像，特別是回憶－影像。換言之，影像是虛擬現實化的最具體形象，而影像的威力便來自虛擬的威力。「柏格森從不曾停止提醒回憶－影像本身並不留有過去的印記，換言之，並不留有其所再現與化身、並使其有別於其他類影像的『虛擬性』。如果影像成爲『回憶－影像』，那僅只在它曾是對一種『純粹回憶』在其過去所在之處的尋覓，後者則是包含於作爲在已過去隱匿區域的純粹虛擬性。」（1985, 74）回憶－影像並不是

⁴⁹ 柏格森的圖示請參閱本文註 7。

⁵⁰ 所有引文參閱 *Matière et mémoire*, 112-115 對此圖示的說明。

⁵¹ 參閱德勒茲對「柏格森偉大論題」的評論（1985, 110）。

在己記憶 (mémoire en soi)，而是其實際化，其圍繞著對某一物體的知覺，並與其絕對共存與不可區辨。

然而，這個結論卻引發另一個更重要的問題：如果回憶－影像不是在己虛擬 (virtualité en soi)，而只是其現實化，如何能進抵自我保存的虛擬性，亦即影像威力的起源？如果影像是知覺與記憶，或更確切地說，是實際與虛擬共同作用的產物，什麼將是促使其產生的現實條件 (conditions réelles)？確切地說，所有回憶－影像迴圈的集合並不等於記憶圓錐，因為後者是純粹虛擬性，而回憶－影像則是已經實際化的虛擬，兩者間存在著性質的差異。就這個意義而言，德勒茲極有道理地將回憶－影像視為「致使感覺－動力之流重拾其暫時中斷之進程」，其仍然「遵守時間的經驗流動」(1985, 75, 357)。在此，回憶－影像成為構思時間－影像的臨界門檻：如果回憶－影像在蜆殼圖式中成功地組合知覺與記憶的迴圈，則影像回返感覺－動力之流，運動－影像重新展開；如果失敗，則感覺－動力的延長保持懸宕狀態，實際影像則「**進入與正統虛擬元素的關連中**」⁵²。換言之，純粹虛擬 (或一般性過去 (passé général)) 必須經由一種雙重斷裂或懸宕才能達成：首先，經由視符或聽符導致的運動－影像懸宕；其次，回憶－影像因提取記憶失敗的懸宕。第一次懸宕涉及物質或知覺平面，第二次則關於記憶圓錐。然而，這是否意味虛擬只能局限於病理學層次上，如柏格森對失憶症 (paramnésie) 所曾從事的研究⁵³？事實上，我們並不滿足於對虛擬的這種消極性定義。如果限定於物質平面上的運動－影像是一種實際影像，而如果以記憶圓錐為前提的回憶－影像也僅是虛擬的實際化，或正實際化的虛擬，我們是否可能直接探究虛擬自身，而不透過實際或實際化作用？透過德勒茲對柏格森回憶－影像的分析，虛擬的消極定義來自一種雙重懸宕，但是否存在由其自身出發的積極定義？如果虛擬是超驗的，而實際是經驗的，對德勒茲而言，一切從經驗出發，對其以之為前提的超驗從事思考的企圖都將是致命的。確切地說，運動影像或回憶－影像的錯亂或脫軌只是對虛擬的開敞，其使我們獲得與「正統虛擬元素」建立關連的可能性，但這還不能意味虛擬，而只是虛擬的入口。就這個觀點而言，柏格森與普魯斯特似乎分別代表了對虛擬的兩種迥然不同看法：在他們兩人作品中都存在一種一般性過去，或在己過去 (passé en soi)。然而對普魯斯特而言，這個純粹過去是非意志與非智性的，只有透過某一經驗符號 (瑪德蓮那蛋糕) 才有重新喚回的可能，但這也不一定保證可行；對柏格森而言，我們招喚的則永遠是與實際現在呼應的回憶－影像，純粹記憶並不屬於經驗，即使是對失憶症患者也不例外。其中之一是非意志與常態的，另一卻是意志與病理學的。德勒茲的時間概念遊移於這兩種差異之間，似乎並沒有誰較具優位性：柏格森或普魯斯特，端視德勒茲在他的哪

⁵² 關於回憶－影像的成功與失敗，參閱 *L'image-temps*, 74-75。引文中的黑體字為我們所加。

⁵³ 柏格森透過對不同類型失憶症或失語症的分析，論證記憶的虛擬性。可參閱 *Matière et mémoire*，特別是第二、三章。

個思想平面而定。

從運動－影像的懸宕進一步到回憶－影像的懸宕，虛擬之門已向我們開啓，影像也愈來愈遠離單純的感覺－動力連結；時間作為其直接條件（而非接間再現）也愈來愈顯現其重要性。蜆殼圖示中的回憶－影像迴圈雖然可擴大至無窮，但懸宕於此共存的無窮迴圈中（其不再延長於任何實際的知覺迴圈）卻獲致一種初步與混沌中的虛擬性，其無疑地由一種對「一般性過去」的模糊感覺所定義。這是一種漂浮的懸宕狀態，其不再能回應實際現在，而是愈來愈遠離經驗界。德勒茲稱這些漂浮的共存迴圈為「夢幻－影像」（*image-rêve*），其意味著對感覺－動力連結的無限懸宕；但如同回憶－影像般，其仍不等同於純粹虛擬，而只是其準備。確切地說，回憶－影像是知覺－影像對純粹過去的「局部逆行」（*rétrogradations locales*），其永遠是碎裂且非整體化的；而夢幻－影像則是動力的無限延宕，知覺整體在此處於次存在狀態，夢幻－影像則是一系列由虛擬實際化所組成的無窮變形影像（*anamorphoses*），其朝愈來愈擴大的諸共存迴圈發展。回憶－影像非關純粹過去，因為其涉及的僅是「過去所曾是的、從前的現在」（*l'ancien présent que le passé « a été »*），這是一種對已逝去的實際之重新招喚；而夢幻－影像則企圖從現在知覺的否定進入一種想像的現實中（1985, 357, 77-78）。對德勒茲而言，這兩種影像都仍停留在經驗的時間流動中。然而，如果這些共存迴圈具有某種使虛擬成為可見或可感的功能，那是因為不論是回憶－影像或夢幻－影像最終並不導向共存迴圈愈來愈遠的無窮處，而是反之，兩者最終都指向使一切共存迴圈成為可能的最小迴圈 OA，一個由諸迴圈所包圍的熱點，其僅包含「客體 O 本身與回返覆蓋它的毗鄰影像」（Bergson 1993, 114）。無疑地，在蜆殼圖式中，柏格森賦予最小迴圈作為一切迴圈之起源。在此，僅有客體 O 的實際影像與作為其「現在回憶」（*souvenir présent*）的虛擬影像。這是一個胚芽（*germe*），整個圖示力量最強之點，因為一切共存迴圈由此增生，而一切影像也由此具體化。如果蜆殼圖示可視為對圓錐圖示中點 s 作用的進一步說明，或確切地說，如果蜆殼圖示可視為點 s 的放大，則點 s 似乎已不僅是連結物質平面與記憶圓錐的特異點，也不僅是橫跨實際與虛擬的現實客體，因為最小迴圈作為一切迴圈之起源，其力量隨著無窮共存迴圈的擴散實際上已擴及整個物質平面與記憶圓錐；記憶圓錐彷彿是虛擬影像可抵達的最遠之處，而物質平面則是實際影像的整體集合。一方面，知覺與記憶的相互作用固然不斷推進與產生新的點 s；但另一方面，從另一角度而言，每個點 s 亦在時延中不斷重構物質平面與記憶圓錐。平面與圓錐就如同共存迴圈的兩極，或其外在界限，這是迴圈可擴展的極限。然而究極而言，最小迴圈似乎可被視為一切虛擬與實際的作用場域，虛擬在此實際化其威力，其貫穿所有共存迴圈（大寫記憶與大寫知覺的作用產物），並使時間－影像（而非單純的感覺－動力影像）源源而出。最小迴圈 OA 於是成為一切迴圈的內在界限，也是「影像發生論」（*imagenèse*）的賭注；而無疑地，時間的超驗影像而非其經驗流動（*cours empirique*）便是虛擬的威力，一幅「從諸影像陳套中抽離的真真正正影像」。德

勒茲因此指出：

爲了使時間—影像誕生，相反的，必須使實際影像進入與其**自身**的這種虛擬影像之關連中，必須使作爲啓始的純粹描述自我雙重化、『自我重複、自我重來、歧出、自我悖反』。必須建構一種雙面、相互、同時既是實際也是虛擬的影像。(1985, 358 [黑體字爲德勒茲所加])

換言之，如果回憶—影像或夢幻—影像仍不足以稱爲純粹的時間—影像，那只因爲它們是源自一種與動力斷裂（或雙重斷裂）的負面性效果，其仍然太倚仗經驗界的運動—影像，儘管是其懸宕。時間—影像並不來自實際影像，也不來自其否定，而是從實際影像與其自身虛擬影像所產生的關連中生產出來。確切地說，從實際觀點而言，影像共存迴圈的懸宕儘管可能對某種純粹虛擬性開敞，然而，從虛擬觀點而言，這些共存迴圈其實卻都必須以此虛擬性爲前提。**最小迴圈**

彷彿是此純粹虛擬性的唯一可視性 因為整個知覺平面與整個記憶圓錐的能量凝

聚於此 而物質與精神也由此開始交會。透過最小迴圈，我們在此看到影像的第一層拓樸學意義：如果柏格森論述影像的偉大著作題爲「物質與記憶」，那是因爲共時性的物質與歷時性的記憶在影像中尋獲了它們的交會點，而且由此點開始，整個由影像所建構的宇宙彷彿被拓樸地摺進由實際與其自身虛擬構成的最小迴圈之中。柏格森著名的二大圖示就如同想向我們展示著，宇宙的極限或許不在其無窮遠處，因爲即使其無窮遠處也已經以一種虛擬（而非可能）的方式摺皺於最小迴圈之中。實際與其虛擬構成了宇宙的內在界限，這是其威力誕生之處，也是一切影像源源生產而出之處；虛擬與實際的產品（影像）因而成爲一種絕對內在性（immanence）的保證。在此，一切的二元論似乎都只是表面與準備形式的，因爲一切影像都是一種多樣性，即使其被二元地切分爲實際與虛擬，這也只是爲了一種建構與創造性的多樣性理論所準備。而對德勒茲就如同對柏格森一樣，影像正是這個多樣性，其由虛擬與實際所組成的最小迴圈所賦予可能，也由此保證此多樣性理論的內在性，其不僅不再現任何形式的超越性，也無涉於一切範型（modèle）的複製，而且本身便是一種不斷創造無窮能量與動能的生機。就這個意義而言，沙特極有理地指出：「每幅影像都圍繞著世界的某種氣氛」(1985, 85)。只是影像並不是他所謂的事物的意識或事物與意識的關係，而就是事物本身，其由不斷增生共存迴圈的實際與其自身虛擬所確切定義。

(二) 時間的威力

在柏格森的兩幅圖示中，回憶與知覺、記憶與物質、過去與現在…都假設了實際與虛擬的最小迴圈，其就彷彿一切迴圈的胚芽，不斷隨著時間延長而增生愈來愈擴大的無窮共存迴圈。確切地說，視符作為一種向虛擬影像開敞的實際影像，雖然可能產生局部逆行（即最終將重拾感覺—動力連結的回憶—影像）或整體懸宕（即處於漂浮狀態的夢幻—影像），儘管此兩種影像具備某種虛擬影像的性質，實際影像卻只有跟其本身虛擬影像結合成最小迴圈時，才真正具有影像的發生學意義。德勒茲將此影像稱為水晶—影像（*image-cristal*）（1985, 92-94）。換言之，回憶—影像只是單純的知覺—回憶往返運動，而夢幻—影像則是此運動的終止，兩者都仍停留於對時間的實際與間接再現中，只有水晶—影像才真正展現一種蘊涵直接時間的**過程**（*processus*）。水晶—影像（由實際與其虛擬構成的最小迴圈）才是一種真正的時間—影像。因而碧希—格魯斯曼（Buci-Glucksmann）在論述德勒茲的影像論時明白指出，水晶在此成為一種時間的可視形式，是「**事件、時間與影像的模式 其全面指向一種作為力量的虛擬美學**」（96）。

在《時間—影像》第四章「時間水晶」中，德勒茲向我們展示了時間最重要的形式：時間就是實際與其虛擬的結晶作用（*crystallisation*），其發生於所有共存迴圈（即現實本身）的內在界限—最小迴圈。然而什麼是柏格森的共存迴圈？我們已指出，其一邊指向純粹過去（記憶圓錐），另一邊指向純粹知覺（物質平面）；換言之，過去與現在共存且共時於最小迴圈上，這便是柏格森時延的最主要特性之一；而水晶—影像就是時間「最深沈的操作」，在此其不斷自我切分為共存的過去與現在，布置了由所有迴圈所構成的圓錐與平面⁵⁴。一切彷彿時間本身就是水晶中的唯一事件，其自我切分，而過去對立於現在，但不是藉由一種歷時的次序，而只是一種操作上的共存關係。這是德勒茲水晶—影像的第一義。其次，如果最小迴圈除了意味虛擬與實際的結晶作用外，也指向時間的自我切分，其無疑也對我們展示了過去作為一種純粹虛擬的強大力量。於是，我們獲得水晶—影像的第二義：每個最小迴圈都是對過去的「整體與無政府式動員」（1985, 76）。影像源自於此，源自於過去與現在的共存，也源自於實際與其虛擬的結晶。這是一種發生學的偉大交會。關於這點，似乎沒有人比十六世紀的西班牙畫家格黑寇（D.

⁵⁴ 「建構水晶—影像之物，就是時間最基本之操作：由於過去並不建構於它所曾是的現在之後，而是與其同時建構，所以時間在每一瞬間都自我切分為性質迥異的現在與過去，或者同樣地，時間將現在切分為二異質方向，其中之一奔向（*s'élance*）未來而另一則落入過去。時間必需於其奠立或開展的同時裂解（*se scinde*）：它裂解於兩非對稱射出（*jets*）之中，其中之一使一切現在逝去，而另一則保存一切過去。時間即是此裂解（*scission*），而且正是此裂解，正是此時間在**水晶中被觀看**。」（Deleuze 1985, 108-109〔黑體字為德勒茲所加〕）

T. Greco)瞭解得更清楚：他的作品中似乎總是存在兩塊平面，兩種差異的力量，而一切的光、火、風暴、雲靄、閃電則由一隻白鴿從兩者交界間夾帶噴湧而出(比如：*L'Annonciation*)。這是兩個最遙遠世界(天堂與人間)不可分離也不可或缺的連繫。而既非其中之一也非另一足以獨自構成影像。水晶－影像的第三義於是如下：影像永遠是雙面(biface)或交互作用的，其一面虛擬，一面實際；或確切地說，影像其實介於兩者之間，記憶圓錐與物質平面就如同是雙面影像的兩個極限；現實便是這兩者所合成的整體，而影像介於這兩者之間構成現實的積體(volume)。現實即影像積體，而其內在界線則是由實際與其虛擬所構成的最小迴圈。最小迴圈是迪迪－余北曼(G. Didi-Huberman)所指出的「virtus 事件」，「那些存在於威力(puissance)之物，那些就是威力之物，其絕不賦予眼睛足以追尋的方向，亦不賦予閱讀的單一意義。但這並不意味其脫離意義，相反的，它從其否定類型中抽取多樣拓展的力量，它促使成為可能的並非一二單一意指，而是意義的整個星雲，其位於彼就如同是我們必須接受永遠無法認識其整體性與其封閉性的網絡，是我們不能簡單地完全遍歷虛擬迷宮的限制。」(27-28)無疑地，影像積體便是這個虛擬迷宮，其不斷地由內在界限結晶、增生、歧出、切分、交錯與易位，最終構成現實的厚度⁵⁵。

水晶－影像透過實際與其虛擬的操作使之可見的時間並不是歷時性時間(temps chronologique)，因為它是整個自我保存的過去與不斷逝去的現在之交會點，一切時間的能量都匯集於此；這個時間的可見性因而是極為暴烈與殘酷的。換言之，時間－影像是一種非歷時性時間(過去與現在的共存)，如果它是一種暴力，那是因為只有在此一般性過去不斷**自我重複**，而被切分的現在不斷**自我差異**。純粹差異與純粹重複構成時間的兩種主要威力，過去在每一現在的重複對應著每個新的現在的差異。在水晶－影像中，非歷時性時間必須透過差異與重複來思考，而這兩者則來自實際與其虛擬的結晶作用。**虛擬過去自我重複於每個差異的現在之中**。由是，每個過去都是為己重複(répétition pour elle-même)，每個現在都是在己差異(différence en elle-même)，而時間－影像正是為己重複與在己差異的絕對共存與絕對共時。只有在這個條件下，只有以差異及重複為語言，德勒茲的影像論才真正被建構出來，而時間得以徹底脫離其與運動的再現關係，成為影像的唯一認同。

如果運動－影像是「現實的語言」，時間－影像則是「現實的意義」(Deleuze

⁵⁵ 關於結晶作用，G. Simondon 曾很適切地予以描述，請參閱 *L'individu et sa gènesse physico-biologique*, Grenoble : Jérôme Millon, 1995, p.84.

1985, 43)；而根據《意義的邏輯》所述，所有意義都是虛擬的，其既非實際意指也非文脈定義所可取代。由是，當德勒茲指出時間－影像作為現實的意義可有二種不同可能時（其一奠基於過去，另一開展於現在⁵⁶），二者無疑都將同樣具備虛擬性。

過去的時間－影像（*image-temps du passé*）定義如下：「它是虛擬元素，我們穿透其中以搜尋即將實際化於『回憶－影像』中的『純粹記憶』。」（Deleuze 1985, 129）在此，一切都彷彿是「記憶－大寫存有」（*mémoire-Etre*）的**重複**：回憶－影像以實際化作用重複純粹記憶，「現在」則透過無限壓縮的方式重複純粹記憶。這是何以當費里尼說「我們被建構於記憶中，我們**同時**是童年、春春、老年與成熟」時，他徹底掌握了時間－影像的秘密⁵⁷。重複不是再現，也非同一，因為唯一在時間－影像中被重複的是記憶－大寫存有的單義性（*univocité*）。而如果回憶－影像是此虛擬過去的實際化，那也只有在所有實際化都必須首先是差異化（*différenciation*）及個體化（*individuation*）的條件下才成為可能。虛擬過去的無窮重複構成了程度不一的各式迴圈，德勒茲將其稱為「過去層（*nappes*）」。每片過去層都是虛擬過去的重複，但卻各具特異性，各有各的調性。確切地說，過去的時間－影像是一種關於時間的疊層；童年、春春、老年都拓樸地自我保存於這些共存疊層上，但每個疊層都必然是記憶－大寫存有的重複；歷時性時間只是這個疊層的實際化。而正是記憶－大寫存有的永恒回歸（*retour éternel*），亦即純粹過去的時間－影像，給予影像虛擬的威力。

過去的時間－影像展現了整個記憶圓錐的巨大重量或記憶－大寫存有的厚度，其無法被整體揭露，而只能被不同程度的重複；其基本運作是一種實際化。如果其代表一種重複的意志，則現在的時間－影像（*image-temps du présent*）則代表差異的力量。後者呈現了時間本身的空洞形式（*forme vide du temps*），因為這是一塊事件降臨的高張場域，一種將差異肉身化（*incarnation*）的純粹實際性。在此，一切都是差異，差異成為事物唯一的內在認同。現在作為時間－影像因而展現一種永恒的差異，事件不再由外部被觀看，也不再逝去，而是反之，時間本身就內在於唯一的大寫事件之中，時間就是事件；主體相對於此則永遠處於幼蟲狀態（*larvaire*），等待事件的肉身化。「一種內在於事件的時間被發現，其作為這三種內涵現在〔*présents impliqués*，指未來現在、現在現在與過去現在〕或去實際化的現在頂點（*pointes de présent désactualisées*）之共時性事實。」（Deleuze 1985, 132）如果過去的時間－影像是純粹記憶的實際化，現在的時間－影像則是事件的去實際化。前者涉及的是時間疊層（*strates du temps*）或諸時間關係的集合，

⁵⁶ 參考 *L'image-temps*, Ch.5 « Pointes de présent et nappes de passé », 特別是 p.170.

⁵⁷ 參考德勒茲的引文，*L'image-temps*, 130，黑體字為德勒茲所加。

後者則是時間布置或內在於事件的時間。一個是記憶—大寫存有，另一則是事件—大寫存有 (événement-Etre)。換言之，如果童年、青春、老年…都一起自我保存於過去的共存疊層中，則所有可能或不可能事件，甚至事件的所有不可共存性 (impossibilités, 比如：某人不再擁有鑰匙、仍擁有鑰匙、找到鑰匙…)，也都共時於現在的布置中⁵⁸。在現在的時間—影像中，一切事件都被去實際化，都是事件—大寫存有的差異化作用。

德勒茲將這二種時間—影像歸類於「時間順序」(ordre du temps)，並提出另一類時間—影像：「時間系列」(série du temps)。後者涉及影像的流變與系列化，在此，「之前與之後本身不再關乎外在的經驗連續性，而是關乎在時間中流變者的內在質性 (qualité intrinsèque)」，其顯現德勒茲所謂的「偽造威力」(puissances du faux)，亦即大寫流變的力量⁵⁹。然而，我們尋思在第一類時間—影像中是否尚存在第三種德勒茲未直接提及的時間—影像：未來的時間—影像？確切地說，如果過去代表重複的意志，現在顯現差異的力量，則未來對德勒茲而言似乎總是指向一種「不合時宜」(imtempetif 或 inactuel) 的思考。這將是一種朝向「目前尚缺席人民」(peuple qui manque actuellement) 的影像，其既不構成過去疊層也不組織現在布置，而是一種不斷反映未來的分子狀虛擬雲霧。未來其實並不由其與現在或過去的歷時性關係所定義，而在於其展現一種絕對創新的思想力量，一種針對實際生命的虛擬化與動態。換言之，如果未來的時間—影像意味不合時宜，並不代表它不存在於時間之中，而是意味它總是朝向在現在或過去實際中缺席的虛擬性。未來的時間—影像之所以不合時宜，正因為其虛擬性總是將影像帶往關於思考之中，而思考本身總是朝向未來的，創造是其唯一的認同。由是，如果回歸到電影史，這或許是我們在某些科幻電影中，如《2001年太空漫遊》，所能看到的影像⁶⁰。這是一種關於思想—大寫存有的展現，在底下關於影像與思考的關係中，我們將再回到這個觀點。

就時間順序而言，我們看到時間—影像被區分為實際化的過去—影像，去實際化的現在—影像與虛擬化的未來—影像。其分別代表記憶—大寫存有、事件—大寫存有與思想—大寫存有。在這三種基本的時間—影像前，德勒茲的影像論最終符應一種時間的存有論；一種關於時間的大寫差異與大寫重複。這也是何以德勒茲將時間—影像稱為「時間的超驗形式」(forme transcendante du temps) 最主要的原因。差異哲學與重複哲學在影像中尋獲其最終的交會，而無疑地，其交會點即影像所具備的虛擬性 (Deleuze 1985, 358)。

⁵⁸ 關於「鑰匙」的例子，參閱 *L'image-temps*, 132.

⁵⁹ 關於第二類時間—影像，參閱 *L'image-temps*, 202, 358-360.

⁶⁰ 「如果去考量庫伯力克的作品，便可以看到就是大腦被何種程度地演出 (mis en scène)。諸身體的姿態 (attitudes) 達到一種暴力的最大值，但其又依賴著大腦。因為在庫伯力克作品中，世界自身就是一具大腦，大腦與世界存在同一性。」(Deleuze 1985, 267)

在交叉閱讀柏格森與德勒茲的同時，我們一再遇到一個基本的疑惑：到底純粹記憶是否為影像？對柏格森而言，如同我們稍早所指出，答案當然是否定的，因為只有已實際化的回憶才成為影像，而純粹回憶則是無影像的虛擬整體。柏格森曾多次強調「實際化為影像的回憶深沈地不同於此純粹回憶」（1993, 156）。換言之，回憶－影像已脫離純粹回憶的在己（en-soi）而實際化了。前者是實際的或正被實際化的，後者則是虛擬的。關於這點德勒茲早在《柏格森主義》中便已多次詳細分析（63；1985, 74-75）。然而，當廿年後德勒茲自己在《時間－影像》中指出「柏格森所謂的純粹回憶必然是一種虛擬影像」時，我們該如何解釋其中的矛盾⁶¹？我們的疑惑或許可以再精確為底下的問題：虛擬到底是否為影像？對德勒茲而言，答案顯然是肯定的。**虛擬是影像 實際是影像；在一個由差異與重**

複所構成的影像論述中 一切事物都已是影像 而一切影像都已是虛擬與實際 最

小迴圈 共同作用的產物 這是一個「完全由影像形構的宇宙」⁶²。這裡並無關

德勒茲對柏格森的誤讀，而是反之，是對其影像的進一步切分。無疑地，純粹回憶必須嚴格區別於其所實際化的回憶－影像，但這並不妨礙兩者都是不同程度的虛擬影像。就某種觀點而言，回憶－影像是程度較低的虛擬影像，而純粹回憶則是程度最高的虛擬影像，亦即虛擬自身⁶³。在德勒茲的影像論中，我們總是能一再區辨出分屬兩大類別的不同影像：虛擬影像與實際影像。其中之一是回憶－影

⁶¹ 關於德勒茲的陳述，見 *L'image-temps*, 77.

⁶² J.-L. Nancy 極準確指出德勒茲哲學中虛擬與影像的重要關連性，但他對影像的定義卻停留在一種古典概念中，這似乎是對德勒茲在《時間－影像》中所提出影像概念的完全漠視。他寫道：「吉勒·德勒茲的哲學是一種虛擬哲學（以今日這個詞被使用的意義，亦即當我們以一種奇怪地毫無差別的方式提到影像或虛擬現實時的用法－其意指一種全然由影像所形構的宇宙，而且不僅是寓含最強現實幻象意味下的影像，而且其更是不再讓現實與影像間的對立留下餘地。）」*« Pli deleuzien de la pensée »*, in *Gilles Deleuze Une vie philosophique*, p.118, Paris : Le Plessis-Robinson : Institut synthélabo pour le progrès de la connaissance, 1998。此外，A. Badiou 在他對德勒茲所提出的極富原創性評論中，質疑「極難以理解何以虛擬能被登錄（registré）於影像，因為後者似乎是實際的確切身份。至於虛擬，作為一種大寫單一的威力本身，其僅能是一種擬像。它無疑是促使影像生成者（imageant），而絕非被影像表現者（imagé）或影像。視覺隱喻是極笨拙的。」*Deleuze, la clameur de l'être*, p.78, Paris : Hachette, 1997。Badiou 似乎漠視德勒茲在《時間－影像》中對影像所提出的全新且正面定義。嚴格來說，虛擬不只是擬像，因為即使擬像足以顛覆一切原本，影像與擬像的區辨仍必須被終止，因為這仍然太停留於柏拉圖主義之中－即使僅是一種否定形式的柏拉圖主義。而且虛擬在德勒茲作品中並不被「登錄」於影像中，也不因被影像再現而停留於一種「視覺隱喻」中。影像可以存在而不被知覺，這是柏格森在《物質與記憶》一開始即宣稱的著名陳述。如果不考慮時間－影像所帶來的強大生成威力，便極難以理解何以虛擬也可能是一種影像。因為時間－影像不停駐於實際影像中，其成為一種無主體（因而不需被知覺）、無意識（因而在一切心理學意識之外）、前個體化（因而非實際化）的超驗影像，而這正是虛擬自身。這也是德勒茲最後所指稱的絕對意識之流（請參閱「*L'immanence : Une vie...*」, in *Philosophie*, n°47, 1995/05, pp.3-7）。

⁶³ 「回憶－影像是一種實際化或正實際化影像，其並不與實際及現在影像形成不可區辨迴圈。」（Deleuze 1985, 75）。換言之，回憶－影像仍具某種程度的虛擬性（以備實際化），儘管其不再是純粹記憶，但無疑屬於較低程度的虛擬影像。

像、夢幻—影像或在己記憶；另一則為知覺—影像、感情—影像、動作—影像或物質。前者屬於時間—影像，後者則為運動—影像。然而確切地說，只有虛擬本身是一種超驗影像，其不同於知覺或回憶—影像等已實際化的經驗影像。

如果一切皆影像，影像的切分在兩冊電影論述中無疑達到其頂峰。時間是一種虛擬影像或時間—影像，其是超驗的；而運動是實際影像或運動—影像，其是經驗的。時間—影像透過對實際與其虛擬的運作（結晶作用）彰顯出來。然而，三種時間—影像並不意味影像的過去、現在與未來，而是過去、現在與未來本身便各自是一種獨特的時間—影像；換言之，時間—影像並不是影像的時間，也不太是時間的影像，而是影像與時間的絕對同一。因為影像就是實際與其虛擬的作用，就是其結晶，而我們透過水晶所看到的，正是時間本身。在德勒茲哲學中，這個同一毫無疑問地必須馬上被連結到思想。如是，我們得到影像的多重同一：影像=時間=思想。德勒茲如此評論柏格森，其無疑也完全適用於他自己：「這個時間—影像自然延伸於語言—影像（image-langage）與思想—影像中。過去之於時間，就如意義之於語言，與觀念之於思想。意義就如語言之過去，它是其預存形式，是我們欲瞭解句子之影像（images de phrases）、欲辨別字詞甚至我們所聽到音素（phonèmes）之影像所一下就置身之處。這是何以其組織成共存迴圈（層或區域），我們在其中根據雜亂中取得的實際聽覺符號加以選擇。同樣地，我們一下就置身於觀念，我們跳進其某某迴圈中以形構符應實際研究的影像。如是，時間符號（chronosignes）不斷延伸於閱讀符號（lectosignes）、於精神符號（noosignes）。」（1985, 131）思想—影像在此完全贖回其正面意義，其已不再是《差異與哲學》中所批判的教條影像，因為後者仍停留在實際的運動—影像層次，充其量只是連結感覺—動力的影像陳套；事實上，只有影像進入時間—影像，思想獲得其必要的虛擬性，思想影像才等同於內在性平面；然而這個結論卻得等到《何謂哲學？》出版後才正式揭露其確切意涵。

對德勒茲而言，內在性影像拓樸學地建構了二次平面：首先，是由零度影像所組成的物質平面，或光線平面。關於此平面，德勒茲如此描述：「我們事實上置身於一個影像=運動的世界展示前。我們將顯現物（ce qui apparaît）的整體稱為大寫影像；甚至不能說一個影像作用於另一個或反作用於另一個，已不再有區別於被執行運動之外的動態，不再有區別於被接收運動之外的被動運動（mû）。一切事物，換言之一切影像，混同於其動作與反應：這是普同的變化作用（universelle variation）。每一影像都僅是一條『途徑，擴散於無垠宇宙的改變（modifications）四面八方地由此通過』。每一影像在『其所有面向』與藉由其

所有基本部份 作用於其他也其他產生反應。」⁶⁴這便是運動－影像平面，或「運動－影像的機械布置（agencement machinique）」（Deleuze 1983, 88）。此平面符應大寫自然，前提在於這是一塊絕對實際的平面，一種由無窮微小事件所構成的喧囂，而諸在己影像或零度影像則是此平面的現實。然而，時間在此大寫自然平面上只能透過運動間接再現，因為此平面只是大寫整體（Tout）的一個動態切片或時空團塊，經由其無限系列化（蒙太奇）再現了時間⁶⁵。於是出現第二塊平面，或同一內在性平面的另一拓樸學面向：由時間－影像構成的思想平面。在此一切都如同是結晶作用，實際與其虛擬構成了存有發生學的最小迴圈，促使了無窮其他迴圈的可能。時間－影像僅能是一種生成，它並不對立於運動－影像，而是拓樸學地與其共存，後者就彷彿如僅是前者的第一個面向，而前者是後者的進一步思考⁶⁶。德勒茲因而強調：「內在性平面擁有兩面，一面如大寫思想與一面如大寫自然。」（Deleuze et Guattari 1991, 41）這個拓樸學的兩面同時展現存有的威力與思考的威力，而其接合點正是被重新正面建構出來的影像。

二、思想即影像，大腦即螢幕（écran）

一切皆影像：運動是影像、知覺是影像、感覺是影像、回憶是影像、夢幻是影像、時間是影像…，甚至思想也是影像。只是影像不是再現，也不太是擬像，

⁶⁴ *L'image-mouvement*, 86；同一頁德勒茲寫道：「一粒原子是一個影像，其可運行到其動作與反應所到達之處。我的身體是一個影像，因此即諸動作與反應的集合。我的眼睛，我的大腦，都是影像，是我的身體的部份。」

⁶⁵ 關於平面與運動－影像，*L'image-mouvement*, 87-101.

⁶⁶ *L'image-temps*, 34。如果運動－影像與時間－影像分別是時間的間接與直接再現，在這兩者之外，是否有一種「不具時間性」的純粹電影影像？對德勒茲而言，答案似乎是否定的。然而，最近十年來由數位影像所展現的特效「*temps mort*」似乎給予影像思考的全新可能。*Temps mort* 是一種透過多部照相機共時拍攝，再以 *morphing* 融合蒙太奇成系列鏡頭的特效。在實際影片中，時間凍結，人、物凝固不動，但攝影機卻於時延 = 0 的這一刻迴轉於不同角度間，讓我們在同一時間點中觀看同一客體的不同角度。換言之，影像本身的時間是停止的，但攝影機卻仍在運動之中。這似乎是一種不具時間的影像，在這種影像中我們可同時變換無限的觀點，而不令客體有任何時間的差異。這或許是一種神觀點，因為只有神才具有對同一單子無窮觀點的可能性，只是現代的神可能是一具數位機器。*Temps mort* 或許可視為一種未來的時間－影像，一種無時間的時間－影像。

而是被正面建構且只能透過一種存有發生學 (ontogenèse) 述說之物⁶⁷。事實上，本文前半部的思考沿著兩個多重同一展開：影像＝運動＝事物與影像＝時間＝思想。然而這兩個多重同一卻只是同一內在性平面的拓樸學雙面。事實上，在德勒茲哲學中並不存在運動－影像與時間－影像的絕對斷裂，換言之，後者並不始於前者的結束，也不會抹消其存在，而只存在思考對兩者的拓樸翻轉。碧希－格魯斯曼因而指出：「德勒茲式水晶既非單純的隱喻也非單純的對象。它較是一種思想－影像，其定義一片領土且如同模塑 (matricer) 一種藝術的『地理－哲學』 (géo-philosophie) 般運作。作為在己的影像與宇宙的影像，它是某種美學與哲學虛擬的第一『抽象機器』、第一『單子』，其只有在其多樣折射與反射中才變得可被思考。這是何以 (被玻璃褶紋致使無限的) 水晶，從《意義的邏輯》到《批評與臨床》，會無所不在於德勒茲的作品中。無疑地，這是因為水晶平面就是如同內在性平面的事件模型。」(101) 時間－影像的最終同一就是思考。是思考使運動－影像與時間－影像重新整合起來，成為同一塊內在性平面的拓樸雙面。在這塊雙面的平面上，被切分的影像再度合而為一，只是這次它不再是一個仍有待直觀切分的混雜物 (mixte)，而是由兩種多樣性所拓撲組成的、擁有無限皺褶與動態的思想－影像。這是影像的嶄新面向，也是德勒茲將影像論述推演至極的成果。影像＝思想將是影像也是思考所能抵達的最遠之點，只是我們已徹底遠離了柏拉圖式的教條思想影像，因為思想－影像拓樸翻轉於兩個最遙遠的平面之間：自然與思想、物質與記憶、運動－影像與時間－影像，或實際與虛擬。**這便是德勒茲所曾構思的思想 影像 其必得遍歷運動 影像平面(光、動作與反應、力量、速度、強度、方向... 與時間 影像平面(記憶) 事件、流變... 最終才得以獲得。**

(一) 大腦：虛擬與實際的懸浮交界 (coalescence)

對德勒茲而言，影像是拓樸與時間化的，如果由純粹運動－影像所構成的物質平面接近混沌，時間－影像所指向的記憶、事件與流變則擊劃了思想的場域，一種「精神圈」(noosphère)。在此，運動－影像與時間－影像就彷彿同一內在

⁶⁷ 在此我們並不該把德勒茲的影像類比為斯多葛學派的「構體」(corps)，因為當斯多葛學派宣稱一切都是構體時，時間是被排除在外的，而事件或可述者 (exprimable) 只是當一個構體作用到另一個時所產生的非構體性效果。然而，就如我們所指出的，事件卻是定義德勒茲現在的時間－影像至為重要的關鍵。關於斯多葛學派的非構體理論可參閱 Bréhier, E. 的 *La théorie des incorporels dans l'ancien stoïcisme*。

性平面的雙面，其顯示了影像概念的多樣性。然而，影像的這個拓樸運作在哪裡進行？我們遍歷不同性質的影像及其切分，一種正面的影像論已被建構出來，但到目前為止我們所論述的都僅及影像的性質與關係，倒底什麼是影像的真正場域？在運動－影像的一端，影像可以存在而不需被感知，其展現了實際大寫自然的絕對威力；然而在時間－影像的一端，影像建構於一種非歷時的時間性中，其涉及一種只能以思想來定義的虛擬主體性，換言之大寫思想⁶⁸。事實上，德勒茲的所有影像論述都愈來愈導向一種思想－影像的最終建構，而其場域，就是大腦。德勒茲與瓜達希（F. Guattari）的最後一部完整著作《何謂哲學？》終止於底下的標題：從混沌到大腦。這似乎便是哲學本身的必經旅途。

德勒茲（與瓜達希）在《何謂哲學？》卷尾所謂的大腦並不是柏格森的大腦－影像（image-cerveau），因為後者僅是介於知覺－影像與動作－影像的間隙，而且停留於一種物質性的存在中。相反的，德勒茲－瓜達希的大腦指的是一種思想－影像，其促使運動－影像與時間－影像在此拓樸同一，其同時也是大寫自然或大寫世界與大寫思想的交會之處。換言之，這是大寫影像的可視性（visibilité）或可述性（énonçabilité）。德勒茲因此毫不猶豫地表示：大腦，即螢幕；但這只能是一幅顯現思想－影像的螢幕。確切地說，大腦並不是一塊靜態物質，而是一幅動態的思想－影像，它是二種多樣性的交互運作或交互攫取。而促使大腦成爲一種活影像（image vivante）的這二種多樣性，德勒茲曾不斷地代換以不同的二元性名稱，而且每組二元性必然符應於一塊高張的超驗場域。事實上，如果將其推演至底，其無疑就是實際與其虛擬這兩個現實的半面。

如果時間－影像意味在最小迴圈中，實際與其虛擬直到不可區辨的交互作用，大腦則就是虛擬與實際所不可區辨的懸浮交界，無數的實際分子與虛擬分子在此相互交換與相互攫取，而結晶作用則由此產生。如果在德勒茲哲學中存在一種思想與事物的絕對同一，這個同一則其實來自一種發生於腦膜（membrane cérébrale）的拓樸翻轉；彷彿只有在此，極外的大寫世界與極內的大寫思想才得以拓樸接觸，而思考發生於此也只能發生於此。「螢幕本身便是腦膜，過去與未來、內在與外在在此立即且直接對峙，其毫無可確定之距離，且獨立於所有定點。影像的第一特徵並非空間與運動，而是拓樸學與時間。」（Deleuze 1985, 164）大腦思考，因為它是一幅虛擬與實際交互作用的思想－影像。確切地說，大腦既是二種不同多樣性的運作或對峙（思考），也是所有這些關係的結果（思想）。在《何謂哲學？》中，德勒茲－瓜達希區辨三種不同的思考，亦即三種迥異的大腦拓樸學：哲學、科學與藝術。這是三種以不同方式褶皺大腦的平面，「而透過這些平面，大腦沈浸於混沌且對峙於混沌」（Deleuze et Guattari 1991, 197-198）。換言之，這三門基本學科較不是相互對立，而是**同一個**大腦在不同平面的三種展現。大

⁶⁸ 「主體性從不是我們的，它是時間，換言之，靈魂或精神，亦即虛擬。」（Deleuze 1985, 111）

腦，就是思想－影像，就是世界與思想拓樸交接之處。在此，我們因而獲得影像的第二拓樸學定義：思想－影像（大腦）是思想與事物的拓樸同一，而此拓樸同一由虛擬與實際的交互作用所保證。事物的拓樸學翻轉便是思想，然而，一切關鍵都在於這個翻轉如何可能？換言之，在德勒茲哲學中，影像問題最終回歸到一個最基本的哲學問題：思考如何可能？虛擬如何與實際組成最小迴圈，啟動結晶作用？經過德勒茲對影像概念的正面建構後，思考等同於影像的生成，哲學成爲一種「影像發生學」（*imagenèse*），而影像就是思想－影像。伏爾泰曾說：「何謂觀念？就是繪在我大腦裡的影像…我擁有觀念，只因我有影像在腦袋裡。」

（Voltaire）思想－影像的生成成爲德勒茲影像論的賭注，而這必然涉及虛擬及實際這組基本的多樣性配對。確切地說，思想－影像正是這組多元配對的結果。

由是，在德勒茲哲學中，影像概念的建構跨越三個階段：首先，是「巔覆柏拉圖主義」。影像作爲再現體制的具體形象，成爲思想教條化及平庸化的最主要原因，而常識（*sens commun*）及情理（*bon sens*）便是教條影像在思想中的分身，其裁判思想，並使思考成爲教條影像的再現。相對於此，德勒茲推崇擬像的威力，其代表一種逃逸於教條影像的真正差異。然而，影像概念在此仍然處於一種否定的陰影之中（《差異與重複》及《意義的邏輯》），影像只能是差異的對立、衰弱與消抹，一種完全擺脫再現語彙的影像仍有待建立。其次，是「建構柏格森主義」。影像退回到一切的零度，成爲物質的整體集合，其由一種絕對差異所訴說。我們因此獲得《運動－影像》中的第一組影像多樣同一：影像＝運動＝事物。影像從此不再具備負面性格，因爲在這個由光線組成的平面上，只有零度影像。然而最後，德勒茲在影像中引進虛擬元素，一切都由實際與其虛擬所構成的最小迴圈出發，從而建構一種無窮的正面影像迴圈，並由此誕生影像的第二組多樣同一：影像＝時間＝思想。這是影像的虛擬主義，因爲影像的正面威力來自其最小迴圈的虛擬性，而一切的思想與思想的強度也都有賴於此。

（二）思想－影像

虛擬作爲影像論述的建構核心，愈來愈顯現其重要性。事實上，如果一切皆影像，則一切也皆可爲螢幕，「在一部虛擬影片（*film virtuel*）中，一切都可取代膠卷；因爲其只發生於腦袋之中、眼皮之後」⁶⁹。德勒茲的宇宙無疑就是一部虛擬影片，在此，一切都可歸因爲虛擬與實際的作用：最小迴圈的虛擬性成爲一切的源起。而在這部虛擬影片中的思想－影像將成爲我們論文中所欲逼顯的唯一對象。然而，實際與其虛擬的作用事實上並不是一種感覺－動力連結，也非邏輯或知性的運算，而是如德勒茲所一再強調的，域外與域內的交會。「大腦喪失其歐

⁶⁹ 參閱德勒茲關於「虛擬影片」的描述，*L'image-temps*, 280.

基里德作標，且現在開始噴射其他符號。對於精神符號（noosignes）而言，直接的時間－影像具有介於無串連（但總會再串連）影像間的非理性斷裂，且也具有無法整體化與非對稱的某一域外與某一域內之接觸。」（Deleuze 1985, 363）思想－影像源自實際與其虛擬的作用，在此只存在一種由虛擬量（quantités virtuelles）所測度的高張前個體化場域（champ intense de la pré-individuation），其等待結晶，然而結晶作用卻需要來自域外的事件啟動。確切地說，藉由一種思想－影像或大腦影像（image cérébrale）的建構，德勒茲在思想中引進二種嶄新的元素：首先，是無視距離且非歐基里德的拓樸學，在此，只有關係被考慮；「比一切外在世界更遠之物」（域外）因而得以與「比一切內在世界更深邃之物」（域內）拓樸接觸⁷⁰；思想本身徹底脫離感覺－動力連結，脫離影像陳套，成爲一種暴力，所有型式的計算在此都成爲徒勞，座標崩潰，因爲域外與域內只是思想的拓樸雙面。思想－影像就是這種非歷時性的拓樸運動之引進，一切對時間與空間的預測及評估都不再可能。時間必須是非歷時的（即「瞬時」（*Aïôn*）），而空間則是拓樸的（域外與域內的（非）關係取代距離），這是何以非思想總是纏崇著思考，而思想則必須一再成爲本身的域外⁷¹。其次，思考的大腦空間（espace cérébral）由無數微小縫隙（micro-fentes）所填塞。非理性的斷裂比理性的連結更成爲此空間的特徵，而每一斷裂都構成一種特異性，都指向「建構微小大腦或事物非組織生命的力量」（Deleuze et Guattari 1991, 200）。就是這些微小縫隙使混沌與大腦的距離成爲僅只是一個拓樸學的翻轉。而無數微小皺褶存在於大腦皮層上，每個皺褶都自成一幅微小思想－影像，都是域外與域內的翻褶，也都是思想力量的一次作用。世界與思想在腦膜拓樸相接，但就彷彿如兩者的重量都共同承載於此，一切的強度都聚集與翻褶這片拓樸與極化的薄膜。這是何以在德勒茲哲學中，大腦思考，但卻也承受不起思考；就如眼睛觀看，但勢必也承受不起觀看；嘴巴吞咽，但也承受不起吞咽…。因爲這只能是一具無器官身體（corps sans organes），一塊高張的前個體化場域。思想必需不惜代價準備一具無器官身體，就如同一切思想都只能由其產生一般⁷²。

思想－影像指向對腦膜的皺褶運作，但腦膜本身卻是大寫世界與大寫思想的拓樸接觸；域外與域內、思想與非思想成爲此高張場域內組成物的唯一關係；而實際與虛擬則是其語言。對德勒茲（與瓜達希）而言，「何謂思考？」這個問題於是轉換成「如何成爲一具無器官身體？」換言之，思想－影像就是無器官身體，它是世界與思想的（非）關係，是域外與域內的拓樸翻轉。這也是一種水平的根莖（rhizome），一種對所有非理性斷裂的無窮再連結。德勒茲說：「根莖，就是

⁷⁰ 關於德勒茲這兩句獨特表達，參閱 *Foucault*, « Les plissements, ou le dedans de la pensée », Paris : Minuit, 101-130.

⁷¹ 「我喜歡那些要求將運動引進思想的作者。『真正的』運動。」（Deleuze 1986b, 25）

⁷² 「再朝遠一點前進，我們尚未發現我們的無器官身體，尚未足夠摧毀我們的我。」（Deleuze et Guattair 1980, 187）

拓展於樹木影像下的思想影像。在我們所處的問題中，其並非範型，甚至也非指引，而是必須無窮操弄的參照、交錯：這便是大腦中知識的狀態。」「並非我們根據我們大腦中所有的知識思考，而是所有嶄新思想都奮力在大腦中劃下未知的渠線；其曲扭大腦、皺摺大腦或劈開大腦。」(1990, 204) 由是，大腦已不再是大腦，而是等待皺褶的無器官身體，是一幅思想－影像；而思考對德勒茲而言，就是皺褶與再皺褶這具無器官身體。思考於是成爲一種「大腦遊戲」(*jeu cérébral*)，這便是德勒茲所謂的「建構主義」(*constructivisme*)⁷³。

世界與大腦，或事物與思想的同一，德勒茲稱爲「自動機制」(*automate*)。這是思考的德勒茲式條件。然而，自動機制難道不正與某種創新悖反嗎？如果思想是對域外的皺摺，是域內的建構，換言之，是一種主體化作用(*subjectivation*)，選擇的自由不正是其必要條件嗎？確切地說，一種無意志的思考可能成立嗎？一切對德勒茲自動機制的質疑都來自對其思考條件的誤解。如果思想－影像，如我們所指出的，是拓樸、非歷時且盈溢無窮微小非理性斷裂的，其既非任何邏輯或計算所可預測，也非任何組織或原則所可達成，那麼該如何「成爲」一幅由無器官身體所定義的思想－影像？無器官身體就是一組精神的自動機制，但其只能是一組促使進入嶄新、無法預測與創造性場域的自動機制。換言之，所謂精神的自動機制並不是一切規則都已存在(*tout est déjà là*)，而是一切都仍有待創造(*tout n'est pas encore là*)，或一切都「進入」仍有待創造之狀態。「自動機制並不形構一個整體，而較是一種界線、一種薄膜，其致使域外與域內接觸，促使其中之一彰顯於另一，使它們對峙或面對。」(*Deleuze 1985, 268*) 我們已充份描述域外與域內接觸所產生的影像發生學，然而，這個接觸如何可能？確切地說，自動機制正是使域外與域內接觸的條件，德勒茲認爲其啓始於對影像的震驚，後者就如同是對思想機制的喚醒。因爲對德勒茲而言，思考永遠不是良好意志的運用，而是被迫思考，而這就是自動機制的第一義。在此，就彷彿運動－影像的懸宕迫使時間－影像出現，思考的懸宕(精神震驚(*noochoc*)或非思想)也迫使真正的思想出現⁷⁴。換言之，自動機制並不指向一種思想運動的理性連結，也非智性的邏輯運作，而是此連結與此運作的斷裂、石化(*pétrification*)、脫節與癱瘓，一切的感覺在此被推至其極限，而也正是在此極限上，思想終止，但也是另類思想的開始；思想與非思想在此，腦膜，產生了影像拓樸學的第三種面向：亦即思想與非思想僅只是拓樸的雙面，而自動機制正是對這個雙面的翻轉。然而，如果自動機制促使了非思想與思想拓樸接觸，那也只有在一種非意志、無意識與非組織的「安那其狀態」(*état anarchique*)下才成爲可能。換言之，如果思想是自動機制，則此自動機制必然是無可預測、無可測度與無可限制的，其由(影像)事件迫使出現，然而卻只能由其自身法則所決定。思考因而必然是一種非意志或潛意識的

⁷³ 參閱 *L'image-temps*, 277 談及俄國建構主義小說處。

⁷⁴ 「自動機制成爲大窩木乃伊，這是不知所措(*démontée*)、癱瘓、石化、凍結的階段，其見証『思想即思考的不可能性』。」(*Deleuze 1985, 217*)

內在性思考⁷⁵。這是自動機制的第二義：其不是爲了證明既有思想，而是肯定思想—大寫存有自身。自動機制促使此存有變得可視。確定地說，其必需是一種萊布尼茲式的神的大寫機器，一種活體（*corps vivant*），其「即使到無窮小部份也還是機器」（Leibniz §64），無數虛擬與實際分子處於一種微交換狀態，或每一粒分子都是一個微小大腦，其總是不斷操弄域外與域內的拓樸接觸，而思想就是由這些無窮分子構成的虛擬性雲霧（*brouillard*）。確切地說，自動機制所指向的不是思想的死亡或終結，而是其生機，因爲這是一種生命在思想中的重新引入；它其實不是思想的癱瘓，而是對一切僵固與癱瘓思想的禁錮之衝決；它不是思想的單語，而是其喧嘩。思想—影像因而意味著思想與生命的同一，因爲如果既有思想癱瘓，那正因爲一種純粹由偶然與隨機所訴說的生命能量，一種真正的生機，得以重新被引進，思想創新的可能性正在萌芽。**換言之 生命正必需是位於思想核心的不可思考者 而它卻也是思考所可抵達的最遠之處；而自動機制所決定的正是生命（不可思考者 與思想拓樸翻轉的可能。）**

自動機制所展現的較不是思考的無能，而是思想—大寫存有的威力。如果不可思考之物（影像）來自域外，則對德勒茲而言，思考的力量正在於如何將這個思想的無能拓樸翻轉成思想核心，換言之，如何由域外皺摺成域內。影像拓樸學（*topologie de l'image*）正是在思想—影像上取得其最高超的能量：德勒茲的影像論就是一種絕對的影像生機論（*vitalisme absolu de l'image*），而思想—影像就是其最終展現。這種不斷創新的思想—影像正指向時間—影像的第三種面貌：未來的時間—影像。自動機制總是不合時宜的，因爲它就像是未來—影像（*image-futur*）的入口，徹底對立於指向過去與既成觀念的影像陳套，也徹底中斷依存於現在的輿論。這是一種科幻影像，一種不可思考者的影像。它指向未來與偶然，也指向「分隔我們知識與我們無知的那個極點」，而「填補無知，就是將書寫重新置入明日，不如說是使其成爲不可能」（Deleuze 1968a, 4）。未來—影像展現了某種必要的殘酷與暴力，因爲它必然是啓示錄的。然而德勒茲的偉大，正在於他也同時告訴我們，思想本身可以是一種充滿歡愉的啓示錄，因爲生命介入其中，而一切戕害與衰弱生命的限制都不再存在，思想本身成爲對生命的信仰（1985, 221）。思想的超驗場域由自動機制所開啓，而其人民總是缺失的。德勒茲在這點上，吊詭地與海德格取得一致：思想—大寫存有必需總是未來（*à venir*）的。這是海德格從尼采處所發現的思想普同形式：不合時宜的思想。因爲如果偶

⁷⁵ 「斯賓諾莎說，古人所欠缺者，正是將靈魂構思成一種精神的自動機制，換言之，構思成由其自身法則所決定的思想。」（Deleuze 1968b, 146）；「正是精神的偉大自動機制標誌思札最高的實踐，這是思想在一種自我機制的神奇努力下思考與自我思考自身的方法。」（Deleuze 1985, 343）

然、混沌、機遇與不可預測是無法忍受且痛苦的，使它們成爲無法忍受的卻是教條思想（常識、情理、輿論…）；然而只要我們肯定差異與重複的真正力量，沈浸於虛擬性的無窮生成迴圈中，即使在純粹偶然面前，思想卻可以成爲一種歡愉的智慧，對某種大寫生命的謳歌。這便是德勒茲哲學中最深沈的尼采主義，也是自動機制的第三義（1985, 218）。

思想運動的非意志懸宕、思想—大寫存有的彰顯與朝向思想的未來—影像，這便是德勒茲自動機制的三位一體。在此，一切都由偶然與擲骰子決定，一切能力都被推往其極限，域外湧現，而域內自我摺皺；一種充滿暴力與殘酷的能量盈貫這個超驗場域，一切都還是前個體化、非人稱、非歷時、拓樸、無意識與虛擬的，這便是無器官身體，也是思想真正誕生之地。對德勒茲而言，最終的思想—影像便只能如此，只是其就如同尼采的超人般，一切過度的描述都將使其成淪落爲誇大的漫畫。然而，如果一切都逼近混沌與偶然，我們如何重繪屬於德勒茲本身的這幅思想—影像呢？如果影像的生機論源於一種特屬於德勒茲所建構的虛擬性，如何才能呈現他的思想—影像而不敗壞其絲毫虛擬性？如果德勒茲哲學的主要特性之一便在於思想（—影像）的虛擬性，我們如何能敗壞此虛擬性而仍然自稱呈顯其哲學？換言之，我們的賭注或許在於保留某種思想虛擬性，而較不在於述說與定義何謂虛擬；在於由實際中再活化虛擬，而較不在於將其固著。一種對虛擬的論述無疑地本身也必需具有某種虛擬性。德勒茲似乎已對這種虛擬論述提供了他自己的暗示：「這個嶄新的精神自動機制與嶄新的心理自動機制仰仗一種美學…」（1985, 349）當一切存有都是影像時，思想也必然是一種影像：思想—影像，而正是在此，在一種世界與大腦、域外與域內的拓樸翻轉，也在實際與虛擬的微交互作用下，一種特屬於思想—影像的美學被建構出來。思考與美學在德勒茲處取得一種存有學意義，這便是 J. Rancière 何以會指出德勒茲哲學最終証成一種至爲獨特的「思想美學」（525-536），而其論述基底則建構在一種特屬於德勒茲的思想—影像或思想=影像之無窮辯証中。

引用書目

- Badiou, Alain. *Deleuze : la clameur de l'être*. Paris : Hachette, 1997.
- Bergson, Henri. *Matière et mémoire*. Paris : PUF, 1993.
- _____ *L'évolution créatrice*. Paris : PUF, 1994.
- Bréhier, Emile. *La théorie des incorporels dans l'ancien stoïcisme*. Paris : J. Vrin, 1962.
- Buci-Glucksmann, Christine. « Les cristaux de l'art : une esthétique du virtuel », in *Rue Descartes* (Paris), n°20, 1998/05.
- Deleuze, Gilles. « Bergson », in *Les philosophes célèbres*, sous la dir. de M. Merleau-Ponty, Paris : Editions d'art Lucien Mazenod, 1956.
- _____ « La conception de la différence chez Bergson », in *Les études bergsoniennes IV*, Paris, 1956.
- _____ *Nietzsche et la philosophie*. Paris : PUF, 1962.
- _____ *Le bergsonisme*. Paris : PUF, 1966.
- _____ *Différence et répétition*. Paris : PUF, 1968a.
- _____ *Spinoza et le problème de l'expression*, Paris : Minuit, 1968b.
- _____ *L'image-mouvement*. Paris : Minuit, 1983.
- _____ *L'image-temps*. Paris : Minuit, 1985.
- _____ *Foucault*. Paris : Minuit, 1986a.
- _____ « Le cerveau, c'est l'écran », in *Cahiers du cinéma*, n°380, 1986/02b.
- _____ *Pourparlers*. Paris : Minuit, 1990.

_____ « L'immanence : Une vie... », in *Philosophie*, n°47, 1995/05, pp.3-7.

Deleuze, Gilles and Félix Guattari. *Mille plateaux*. Paris : Minuit, 1980.

_____ *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris : Minuit, 1991.

Didi-Huberman, Georges. *Devant l'image*, pp.27-28, Paris : Minuit, 1990.

Leibniz, G. W. *La monadologie*. Paris : Gallimard, 1995.

Nancy, Jean-Luc. « Pli deleuzien de la pensée », in *Gilles Deleuze Une vie philosophique*, Paris : Le Plessis-Robinson : Institut synthélabo pour le progrès de la connaissance, 1998, 115-124.

Rancière, Jacques. « Existe-t-il une esthétique deleuzienne ? », in *Gille Deleuze. Une vie philosophique*, Paris : Le Plessis-Robinson : Institut synthélabo pour le progrès de la connaissance, 1998, 525-536.

Simondon, Gilbert. *L'individu et sa gènese physico-biologique*, Grenoble : Jérôme Millon, 1995.

Voltaire, *Lettres philosophiques*. Paris : Folio, 1998.