

德勒兹电影理论视域下贝拉塔尔的《都灵之马》

蔡 玮

(浙江工业大学之江学院 浙江 绍兴 312030)

【摘 要】《都灵之马》作为贝拉·塔尔的封镜之作，融入了他对生命、时间与电影影像关系的思考，是德勒兹意义上的“思考—影像”。塔尔通过“摄影机意识的凸显和消隐”“画外音乐的异在和重复”“空镜头和静物”等富含张力的影像语言，营造出“任意空间”和“纯声光情境”，影像生命的现实层面和潜在层面在这不可区辨的灰调瞬间互为主体、循环交替，形成时间源初运动的“晶体—影像”。尼采及其思想并非隐喻化到人物形象或叙事上，而是自然而然地渗透在导演捕捉影像的方式上。因此，这不仅仅是关于尼采的电影，更是关乎电影如何从某个虚假的整体视野中解放出来而自身生成的电影，关乎电影的“重复”，或说关乎电影的强力意志和永恒轮回。

【关键词】《都灵之马》；贝拉·塔尔；德勒兹；晶体—影像；重复

中图分类号：J905

文献标志码：A

文章编号：1007-0125(2024)09-0151-03

一、关于马和尼采，我们知道什么？

《都灵之马》开首，是一段关于尼采疯癫事件的画外旁白。1889年，在意大利古城都灵的某条街上，尼采抱住一头被鞭打之马的脖子痛哭。据说这头马拒绝前行，而且尼采痛哭的时候说了一句“妈妈，我好蠢”，之后疯癫了十年。这段旁白是这样结束的：关于这匹马，我们一无所知。影片似乎就从这个结尾处开始，试图告诉我们在这一匹马身上，到底发生了什么。然而，在最末尾持留的黑暗的空镜头处，观众最想问的可能是：现在，关于尼采，我们也一无所知了。尽管关于这匹马，我们仍然无从知晓些什么。

我们只知道，它属于匈牙利平原上的父女两口之家，是他们维持生计的工具。平原遭受狂风席卷，氛围恰如背景音乐般阴郁，预示着不详。在老马不再工作的第二天，他们老屋里的木虫也停止啃噬。接下来的五天，沿上帝创世相反的方向，老马不再吃喝，水井亦干涸，油灯和柴火拒绝被点亮，各种征兆表明这个地方将不再提供生命所需的任何资源。父女选择离开，地平线的另一边发生了什么不得而知，但我们看到那边没能将他们挽留。他们原路返回，在老屋里等

待黑暗降临。中间插入两个例外场景，买酒邻人“查拉图斯特拉如是说”似的关于诸神不存在及地球已然发生改变的激昂宣告，和一马车扬言要夺取世界的吉普赛人用掉一桶井水并留下一本他们的圣经。女儿翻开首页一字一字念出来，它预言了通过一场悔罪仪式方可中止被不公正所亵渎的世界走向毁灭的进程。最终，面对没有水和火可以炖煮的生土豆，父女俩拒绝进食，如老马，选择等待，等待黑暗、死亡或救赎降临。

然而以我们的观感直觉，这些客观、克制和简洁风格的长镜头影像所透露出来的感受性力量，并非悲观，也并非只是绝望，尤其在老马和女儿拒绝进食的静默中，恰恰可读出一种生存论上的决断、一种强力和不反抗中的反抗。在德勒兹看来，电影不仅仅是另一种表达故事和信息的方式，而它的生成过程改变了思想和想象的可能性。“只有通过电影，我们才能思考一种与人类之眼无关的‘观看’模式：一种没有主体但能接收知觉素材的方式。”尼采及其哲学，尤其是其“永恒轮回”学说与“强力意志”思想，并非具象化到某个人物形象或隐喻化到某条故事情节线上，而是自然而然地渗透在导演捕捉影像的方式上，渗透

作者简介：蔡 玮（1982—），女，浙江温岭人，博士，浙江工业大学之江学院，教师，讲师，研究方向：西方文艺理论与影视戏剧研究。

在影像生成为自身的方式上。因此，这不仅仅是关于尼采或其思想的电影，这更是一部关乎电影如何从某个虚假的整体视野中解放出来而自身生成的电影，关乎电影的电影化，或说关乎电影的强力意志和永恒复归。

二、摄影机的葬礼

在拍摄父女一家拉着负载行李的马车准备离开荒原老屋这个长镜头的时候，导演需要低机位的固定镜头视角，于是导演在地里挖出一个深坑置放摄影机，此时他们风趣地说：“这是摄影机的葬礼。”此言意味深长：一方面暗示此刻创制的是导演的封镜作品；此外也反讽因为电视网络等新媒体的普及和电影的普遍庸俗化而发出的类似“电影死亡”的声音，并引发“电影何为”或“何为电影”这样的本体思考；最后它还可以指涉一种空间化的摄影方式，这种摄影方式下仿佛时间静止了，仿佛摄影机不存在。对《都林之马》，观众常常会有诸如“沉闷无聊”“看到瞌睡”那样的观影反应。然而导演是欧洲最后一位电影大师，这部影片也堪称经典。引入德勒兹的“时间－影像”理论，及其中对电影与思想的关系的探讨，一方面试图还原影片的内在魅力，另一方面也说明《都灵之马》既是摄影机的葬礼，又是它的重生，更是重生后的再度牺牲，再度进入必须着手于生成某种未来的存在论意义上的犹豫状态。

影片脱离了叙事的重负，超越了有限认知和已然给定的形式，重新获得作为整体的电影生命的“问题”所在，获得重新生成成为影像的权力。而《都林之马》就是拥有着生命权力的“时间－影像”。在德勒兹看来，时间是宇宙的主体，宇宙的精神，是生命本身。也许是在这层意义上，德勒兹认为，电影成为哲学，向生命开放的哲学。而这向生命开放的现代电影，却是那将生命束缚在有机日常层面、遗忘了时间、切断了自我新生可能性的空间化叙事电影的掘墓人。因此，塔尔在地里掘出的这个深坑，它既是庸常叙事性电影的坟墓，又是现代电影新生的子宫。

朗西埃将塔尔的电影时间称为“之后的时间”，更完整地说，是“所有故事之后的时间”。在塔尔那里不存在什么完满的故事，也不存在理性的回归或预期的灾难。之后的时间是“人们直接感兴趣于感性质料……感兴趣于等待本身的时间。”这里的“感性质料”，就是《都林之马》里作为无器官身体的纯粹声光影像，而“等待本身的时间”则源于作为活物质的无器官身体上的木乃伊大脑，或说摄影机自身的意识，将现实影像拉回潜在可能的等待状态。

三、“晶体影像”与摄影机意识

回到影片开始“回家”这个长镜头，我们发现，摄影机不是尾随马车夫而运动，不是被车夫的行动或情感牵引着被动描述空间，而是自主思想，围绕“马和车夫”这个中心任意选择，经侧拍、正拍、仰摄等不同方式更换角度取景，时而专注于马的某个部位作细致特写，时而漫不经心出现离题镜头。这样的视角也不是出自单个主体的有限视角，而是超越了人类感知的任意视角，仿佛摄影机拥有了自身的“摄影机意识”，意识到一个没有中心的变动世界。一开始被忽视的周围环境，如灰暗的天空和混乱的灌木丛，渐渐涌出镜头，想要表达出自身，从而淡化马车这个不是中心的中心。这就是“海洋性感知”：从一个认为可以去把控的主观感知涌向不确定的客观感知的过程。

通过“摄影机的固执”而突出自身意识的表达方式不仅体现在流动镜头中，在《都林之马》里尤其突出地表现在固定镜头的运用上。但固定镜头获取的并不是单一视角的选择性固体感知，而是为了凸显摄影机自身的机械性特质，以唤醒影像的潜在层面。德勒兹区分了黑格尔式的电影音乐和尼采式的电影音乐，前者如爱森斯坦强调的音乐要再现超越辩证运动的整体统一，而后者就像塔尔这里，将音乐作为唯一能够直接显现时间的形式，因此“必须是抽象的和自动的，视觉影像中真正的‘陌异体’，如同眼中的一粒尘埃，而且必须伴随着未被揭示出来或可暗示出的什么东西。变化作为整体的属性……在音乐中被直接表达出来，但却不同于甚至冲突于视觉影像的运动。”在马车夫简单的生活场景中植入这个背景音乐，的确如同在飞扬的尘埃上面再叠加粒粒尘埃。它是由低音提琴为首的少数乐器组成的只有三个音符的管弦乐，而且这三个音符固执地贯穿影片首尾。塔尔在采访中说：“我的确就用了一种音乐，而且这种音乐还不断地重复，但唯一变化的是不同乐器的音量，《都灵之马》里用的音乐一共有九个音轨，调音的时候会让某一个乐器的声音变大一些，另外一个乐器的声音变小一些。”它的魅力在于它的重复然而变幻，在于它直接揭露出了影像更为根本的“时间”基底。

四、“思想－影像”与重复

“摄影机意识将自己提升到一种生成性的和变动差异的境界中，而不再是常规的、物质的。”这样的摄影机意识，才具有“思考电影的真理的功能”。如女儿每天早上起床往炉火里添柴之后提着两个铁桶出

去打水,这个场景出现了三次,但每次都显现出不同的潜在生命现象。第一次,镜头跟随女儿从屋内走向井边再后退着回来。拉绳提水的特写镜头里,大部分动作在景框之外,于是狂风、女儿的头发和衣服、后边的枯树和天空便表达出自身及其关联。回来的路上,狂风卷动头发拍打在脸庞上,随着女儿蹒跚而紧致的步履,画面失焦,模糊中凸显的是纯粹的漠然和残酷。当现实的一面变得黯然,潜在一面便清晰出来,这是“晶体影像”的循环转换。第二次,摄影机同样跟随女儿出去再回来,但特写打水动作时,突出表现了提水的吃力,绳索就如同塔尔的长镜头,似乎可以无限延伸而没有边界,水桶似乎永远不会上来,潜在的生存之艰难凸显出来。

更能表现差异的是第三次打水镜头。当门被打开,光线和呼啸声一如既往地涌进来,女儿冲出去然而这次镜头却没有跟出去,而是留在门边,透过门的黑框远看女儿走远再回来叫唤她父亲。随后,镜头才跟随他们来到井边。此时,父亲、女儿、影像和摄影机的眼睛交叠在一起,共同直面枯井,然而他们有着各自不同的感知。作为有机生命的父女,感知到的是赖以生存的物质资源的缺失,或再一次被“发生了什?”这样的问题困惑着而陷入不可思。只有影像在这不可思之处启动精神的自动装置,潜在记忆随着若干枯叶飘进枯井,对老马不再吃草、木虫不再啃噬的记忆,对被风卷走的城市、疾病和战争的记忆,水井是在回应它们,回应人类亵渎神圣大地之后万物相继被毁的吉普赛经书里的预言和借酒人的宣告。空无作为一切生成的根本动因,共在作为生成的内在差异结构。而摄影机的物质之眼,感知到的却是影像对自身潜在感知(也即摄影机感知)的感知。这样,潜在主体倒转入现实主体的经验成为其对象,而这对象的空无一面隐遁了潜在主体,亦即隐遁了永恒之变化本身,但将永恒之关联结构呈现出来,尽管是以空的反向的方式。因此,当溢出景框的枯井既作为空景镜头又作为静物覆盖了空景的时候,摄影机仿佛坠入了空井的深渊,或幻化成了空井本身。

这是查拉图斯特拉的“永恒之井”,是“快活、可怕的正午之深渊”。摄影机器以自我的牺牲演绎了人类将不可固化之物固定下来的暴力,和暴力导致的不公正与毁灭。这样的牺牲,是否也是吉普赛圣经里提及的那个可以阻止毁灭进程的悔罪仪式。然而需要忏悔的不是生命的原罪,而是真理虚构的暴力。摄影机呼唤着自身权力意志的回归,生命之水亦如此。总之枯井内涵空景和静物的双重性质,交替着毁灭和创造的不息运动。这个静态当下的动态结构,又通过后

面车夫和女儿离家又返回这个经典镜头再次显现。

塔尔从不隐讳自己体验时间的方式,他说一切无可挽留地走向毁灭,人类永久地失去了庇护。铁钉使当下永久地隐遁了自身。酒瓶子的晶莹,是尼采眼里闪烁的泪花。海德格尔的大地和存在之屋被荒漠上如同坟茔般黑漆漆的老屋所替代。然而永不枯竭的是时间的绵延,是差异和生成的力量,是生命创造的意志。这不息的超人精神,跳出来直面深渊,直面人类缤纷世界的泡沫本性,勇于戳破,创造新价值。“是的,为了称作创造的这种游戏,我的弟兄们,需要一种神圣的肯定:只是,精神想要有它自己的意志,丧失世界者会获得他自己的世界”。而丧失影像的摄影机亦将重获它自身的世界。

尼采在他的“夜歌”里颂唱“我把我自己发出的光焰又吸回我身体里”,最后一个长镜头,摄影机微弱的光亮亦是最后的向外一瞥,终究还是转向内在,转向狄奥尼索斯那深沉的叹息。黑暗吞噬了父女,也吞噬了渐弱的音乐。内在之思和外在影像相遇在空茫茫的暗夜。正是这种放弃与对黑暗的直面,摄影机获得它永恒复归的条件,获得自身的生命之光。时间内在的结构动势和生成强力终将冲破暗夜,作为实体的影像将从摄影机之我中再次创世般诞生。

塔尔以其精湛的镜头艺术直接呈现的时间与生命的绵延,作为穿越破碎声光影像间隙的外在力量,归还我们对这个世界的信任。都灵之马、父女和铁钉旁的酒瓶,他们仪式般的赴死所救赎的,并不是人类之罪,而是人类对真理与永恒的虚构。此后,我们将获得一个重复。重获无辜,重获“勇气和力量去与此时刻的这个世界一起生活”。

参考文献:

- [1] 贝拉·塔尔,苏牧.土地——贝拉·塔尔访谈[J].电影艺术,2016,(04):60-66+2.
- [2] [法] 吉尔·德勒兹.哲学的客体:德勒兹读本[M].,陈永国,尹晶,译.北京大学出版社,2010.
- [3] 侯军.观看的建构——新影像本体观的主轴[J].当代电影,2016,(06):138-141.
- [4] 苏牧,梅峰.贝拉·塔尔的电影课堂[J].北京电影学院学报,2016,(03):81-90.
- [5] [德] 尼采.查拉图斯特拉如是说[M].钱春绮,译.生活、读书、新知三联书店,2007.
- [6] 周莹.影像与时间:德勒兹的影像理论与柏格森、尼采的时间哲学[M].中国电影出版社,2012.

(责任编辑 张敬然)