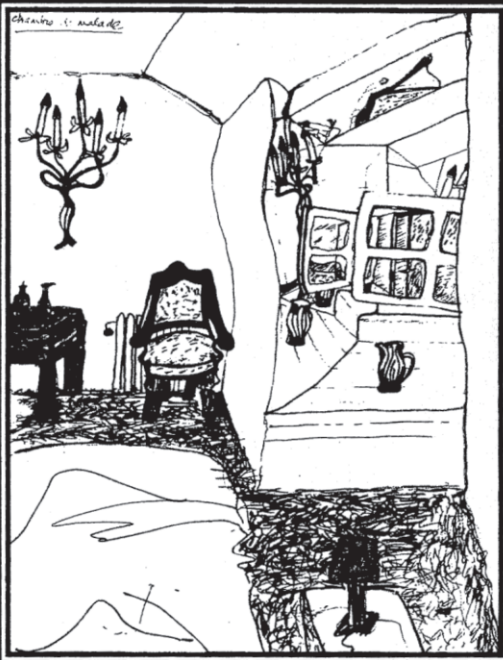


虛擬的邏輯與影像的意義

柏格森、影像、德勒茲

●楊凱麟

影像 (image) 作為一個問題，恐怕與哲學一樣古老。柏拉圖對影像的痛詈詆毀，彷彿深恐禁錮於其中的幽閉恐懼症患者；稍後，伊比鳩魯學派正式豎起擬像理論，以一種令現代人瞠目咋舌的方式大膽地逆轉影像的負面地位；笛卡爾則在影像中植入經院學派的心物二元糾葛，並將其劃歸外在的實體物 (chose corporelle)；史賓諾莎與萊布尼茲分別重新思索影像與觀念的動態鏈結，巧妙地鋪陳了極其繁複曲折、令人拍案叫絕的對應關係……。從希臘時代、古典時代到現代，僅僅影像這個概念，在思想史中就足以輻輳出無數系譜，勾勒出繁多變奏。哲學家一再提出符應他們時代的影像概念，也各



Gilles Deleuze

A REASON TO BELIEVE IN THIS WORLD

影像問題其實聯結著
德勒茲哲學中更核心的概念：
虛擬或虛擬性。

自在概念中灌注了該時代最原創、基進與叛逆的想法。影像之為問題，正在於每個時代的「知識整體」(episteme) 都必須重新去面對、開發與解決。就某種觀點而言，當代的影像問題已因各種因素(攝影與電影的發明、古典再現理論的崩潰、電腦科技的崛起……)的介入而變得複雜無比。究竟什麼是我們這個時代的影像看法？柏拉圖主義中影像與現實的對立與衝突長久以來統御著我們，該如何去面對？簡言之，影像的本質在本世紀產生了難以置信的變動，到底什麼是我們影像的現代性？

本文想呈現的，正是循著影像這條線索來探索德勒茲面對這個問題時所鋪展衍生的一系列概念。確切地說，影像問題其實聯結著德勒茲哲學中更為核心的概念：虛擬或虛擬性。(註一) 哲學思考奠基在一種與「當下」區辨開來的虛擬性上，就這個意義而言，德勒茲的思想從不曾離開「虛擬」問題的探究。我們曾嘗試由文學的角度切入來逼近這個不可思考但又必須思考之物，(註二) 底下，我們將由影像的觀點，試著再次閃現「虛擬」這個不可再現但又必須被呈現之物。影像與虛擬，或虛擬影像，或許將是理解德

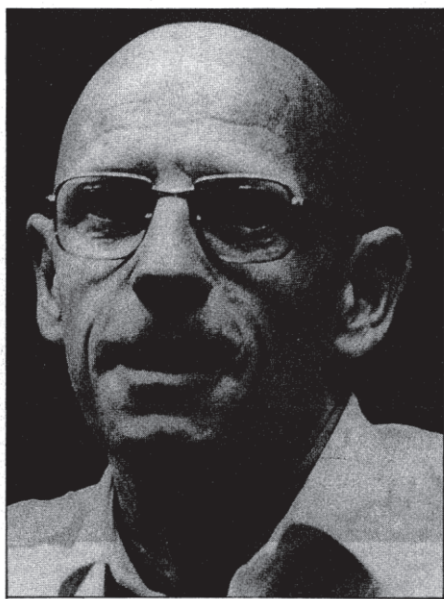
勒茲繁複的思想多樣性之重要途徑。

影像與擬仿

德勒茲哲學的一個堅定原則是：影像有其自身的力量。這句話有兩個意思，首先是反柏拉圖主義的。長久以來，西方思維傳統奠基於對「擬仿」(imitation) 的深刻演繹與探索上，正如傅柯所言，這一枝繁葉茂、鉅細靡遺的龐大思想整體在文藝復興時期達到頂峰，並以各種形式全面滲透到所有領域之中(文學、藝術、生物學、語言學、經濟學……)。所謂的擬仿，指的是原型(modèle) 的再現。影像正是原型最主要的擬仿物之一，影像因而從不是獨立的，永遠是某一穩定、真實與統整原型的影像。就某種形式而言，這種捨影像就原型的思維正是柏拉圖哲學中舉足輕重、攸關全局的論點之一：如何從影像對真實的遮蔽、朦朧與欺瞞中醒悟與離開，上昇到真與善的觀念界中，是柏拉圖哲學全力以赴的事業。相對於這種影像的觀念論，德勒茲提出了一種影像的經驗論。簡言之，影像在此不再是原型或觀念「的」影像，不再是任何事物的附屬或再現；

影像不是「的影像」(image-de)，也不歸屬於任何原型——摹本系統之中；既非某一原型的再現，也非遊離於一切系統之外的「擬像」，而單純的是影像自身，不需要任何外加的定位、索引或參照。總之，影像必須擺脫「再現政權」(régime de la représentation) 的獵捕，正是在此，才得以擁有最大的力量。這是一個全新的概念，在《運動——影像》(注意！不是「運動的影像」)一書中

西方思維傳統奠基於「擬仿」上，傅柯認為此傳統在文藝復興時達到頂峰。

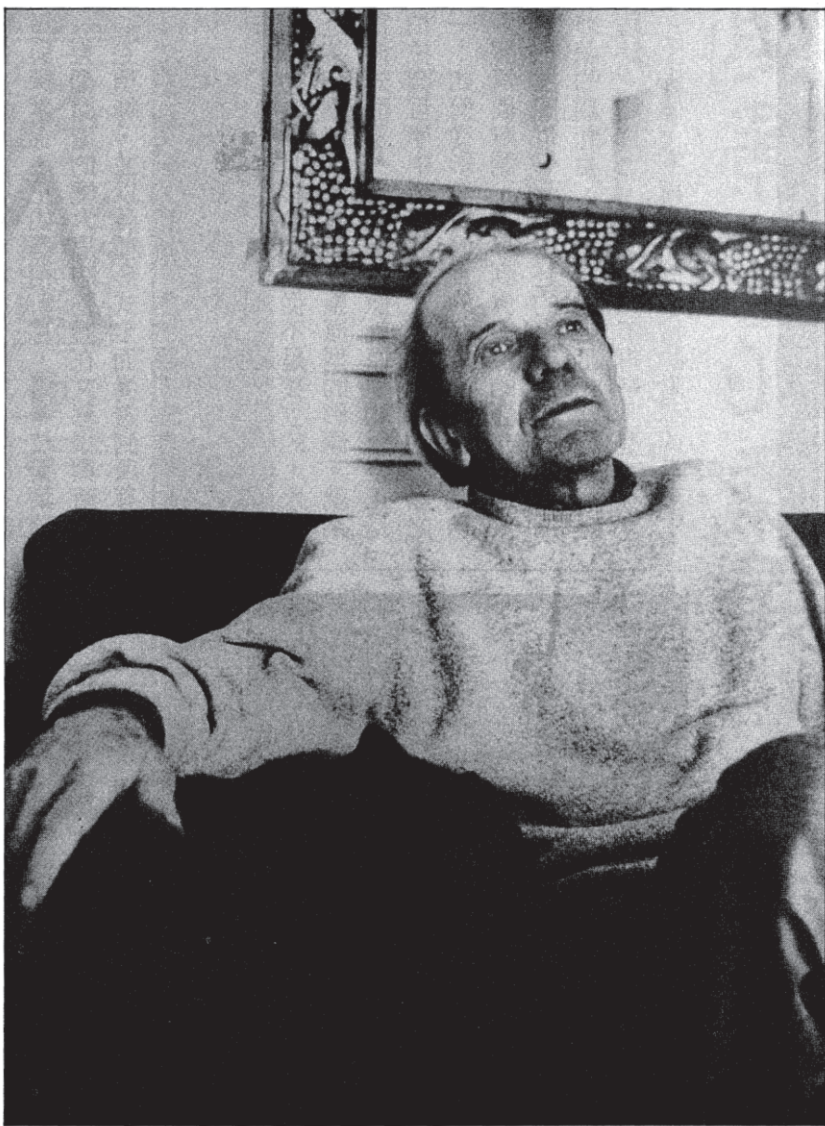


，德勒茲彷彿發表一篇新宣言似的寫下了：「影像事實上必需改變其威力，以進抵最高威力。」（註三）總之，影像這個概念必需摒棄一切來自再現思維的誘惑，其威力絕不在於再現能力之優劣，而是致使運動成爲可見的潛能。然而，這裡無關「運動的影像」亦非「影像的運動」，確切而拗口地說，是「在影像本身中的運動」。我們稍後將再回到這點。

由是，在德勒茲哲學中，我們看到二股思想之流，一前一後迴繞著影像這個概念：首先，是對原型—影像這個柏拉圖式思維的批判；其次也是更重要的，則是建構一套全新的影像論，即我們底下將着重探究的「虛擬影像」。

再現式影像

正如剛才所提及的，影像總是被各式各樣的再現觀念所覆蓋，總是以摹本的形式存在；一個既不意味任何事物也不指向任何對象的影像是無法想像的。影像需要對象以呈現、展示或描述其特徵，由是，影像離不開再現作用，影像的意義即是臨摹某一形象、觀念或形式。確切地說，所有同一化（identification）的企圖都奠基於原型與其影像間的往復運動上。在此，一切問題都歸



德勒茲一針見血的指出哲學公設並非由哲學家提出且要求同意的命題。

約爲幾個主要類型：這是真的嗎（相較於一個大寫真理）？這是類似的嗎（描摹於一個大寫原型）？這是同一事物嗎（同一於一個大寫單一）？由是，真理、同一性、原型、觀念、善……皆隸屬於同一操作，也由此操

作使再現機制成爲可能。德勒茲將這一整套思維稱爲「教條影像」（image dogmatique）。教條影像統整並監控著思想，保證其真理，奠立其同一性，並展現於古典思維的所有形式之中。德勒茲一針見血地指出：

哲學的公設並非由哲學家提出且要求同意的命題，相反的，是保持隱密狀態且以一種前哲學模式被理解的命題主題。就這個意義而言，哲學的概念性思維隱密地預設一幅前哲學與未經加工的思想影像，其借自純粹的常識元素。藉由此影像，思想與真實間達成親緣關係，形式上地掌握了真實且物質上地欲求真實。而正是在這幅影像上，每個人都理解且被認為理解思考意謂什麼。（註四）

這幅「前哲學與未經加工的」思想影像箝制著思考活動，削弱其能量。在此，思考不是一種創造活動，而是汲汲尋覓遺失於現象與隱含的既定觀念間之環節。此教條影像潛伏於思想之中，使思考成為永恆的否定焦慮：如何從多變與歧異的現象中發掘穩固永恆且符合應既定思想影像的觀念，遂成為哲學的無上命令。

柏拉圖無疑是第一個也是最旗幟鮮明地豎起教條影像的哲學家。《共和國》中的地穴囚徒眼裡看的是外界投射於洞底的幽微光影，腦子裡想的卻無非是光影所來自的「真

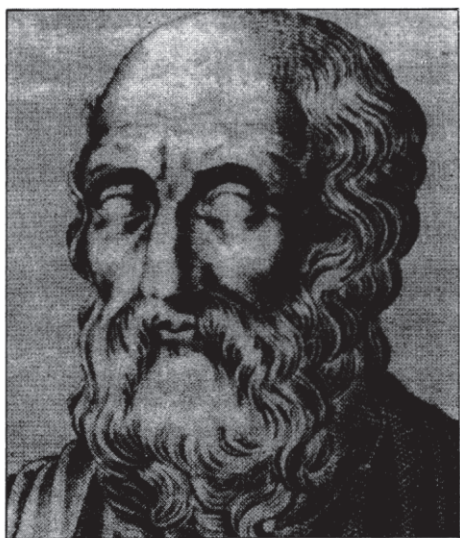
實物」(objets réels)。在此，存有與表象徹底做了與本質上的區分。影像似乎總是需要一個存在的理由、一道智性之光，以進抵真實。在一方面，影像至多是「真實物」的殘缺光影，另一方面，更等而下之的，則是不具有存有的表象或不具原型的摹本，即擬像(simulacre)。

擬像

在這個最基本的形式下，影像根據其再現能力被層級化。其中，擬像的層級是最低下的，因為它「似乎擬似，但卻又不真的擬似」。（註五）換言之，擬像實際上什麼都不像，也不再現任何事物，如同一個外來者般存在於一切類比鏈節之外，也存在於所有意指作用可資辨識的場域之外，成為唯一不指向任何事物只指向自身的影像。這是一個純然無意義之影像，因為沒有任何既存的意指系統可以將其類比含括。因此，德勒茲指出，柏拉圖的教條影像真正欲區辨的其實並非原型與其影像，而是二種本質迥異的影像：摹本與擬像。前者在某種程度上仍忠實描摹原型，後者則完全離棄環環相扣的類比關

係。擬像因而不是摹本的摹本或原型的墮落，它什麼都不（類）是！德勒茲因此指出：原型的概念並不是為了對立於整體影像世界，而是為了遴選發自內在擬似的好影像（即 icones）且排除壞影像（即擬像）而出現。整個柏拉圖主義便建構於獵捕幻想或擬像的意志上。（註六）

德勒茲指出柏拉圖的教條影像真正欲區辨的是兩種本質迥異的影像：摹本與擬像。



這種好、壞影像的道德化區辨主要源於擬像是唯一無法類歸為「的影像」之它者：既不呈現也不再現任何其它事物。相對於再現影像，這是一種在「的影像 (image en soi)」，一種最純粹與絕對差異的影像，因為不受任何原型或意指系統所統攝。換言之，這是唯一能由再現政權中逃逸且足以顛覆類比機制的影像。

迫使思考之物

如果着重地將擬像描寫成一切再現機制的域外 (dehors)，一切原型的外來者 (étranger) 或一切同性的它者：且如果擬像相對於既定的意指及類比系統是絕對的不可感知與不可認識，這種說法似乎有淪為文字遊戲之嫌。在德勒茲早期的書中，擬像之所以重要，似乎並不在於它對古典再現摧枯拉朽的威力，毋寧是因為擬像所具有的這種特異性，讓我們得以在既成的一切思維體系中崩出一線裂罅、一方斷口，從而瞥見迥然不同的景緻。

擬像作為一種不具任何意義的影像（其不被任何既存的意指鏈含括），就另一角度而言，或許正因它以一種比再現與既存意指作用更深邃的意義存在著。擬像在當代會視為是對再現思維最激進的批判，或許也正是

一扇開往思維域外或「不可思考者」(impense) 之門。事實上，擬像的思索從不會是德勒茲的最終目的，而是一個無可避免的起手式，或者如柏拉圖所說的（我們在此拿來作為最徹底的反柏拉圖姿勢），一場「思考的邀約」。(註七)

在德勒茲的著作中，有一條原則似乎從不曾改變：思考不來自（柏拉圖所謂的）良善意志，不來自智性的邏輯操作，也不來自一切既成觀念、常識的加總繁衍；真正的思考需要「來自絕對必然的一把爪子，亦即對思想的原初暴力、怪異或敵意，唯有如此才能將其震離自然的驚愕狀態或永恒的可能性中。由是，只存在被迫激起於思想中的非意志思想，尤其以破壞性方式產生於世界的意外中時，此非意志思想就更加絕對必然了。名列思想之首的，是破壞、暴力，是敵對，這裡沒有所謂愛智之學 (Philosophie)，一切始於恨智之學 (misosophie)。(註八) 絕勿為了建立相對必然性而信賴思想，相反的，要信賴遭遇迫使思考之物的偶然性。這樣才能豎起與奠立思考行動或思考熱情的絕對必然性。真正的批判與真正的創造有一樣的條件：摧毀自我預設的思想影像，創生思想行動於思想本身之中。」(註九) 如果再現機制形式各異地統管著思想，全新思維的誕生就只能（相對於既有想法）暴力

、非邏輯、非意志、無意識與不可思考的。這是在鼓吹一種新的反智論嗎？答案當然是否定的。確切地說，德勒茲的「迫使思考之物」與柏拉圖的「思考的邀約」指向同一種心靈狀態：「矛盾而衝突的感覺」。差別在於柏拉圖隨即奔赴他念茲在茲的永恒觀念界中，德勒茲則從不願絲毫遺漏這股原初力量。而擬像這個不受任何條件限定且脫離一切既定觀念的域外入侵物，正是對思考絕佳的暴力邀約，一個絕佳的迫使思考之物。

擬像粒子與影像唯物論

欲理解德勒茲的擬像理論便不能不提及其伊比鳩魯學派的盧克雷修斯 (Titus Lucretius Carus)。根據後者，物體的影像其實並不形成於感知主體的眼睛，而是來自肉眼難辨的「擬像粒子」，其「產生自纖薄的外膜，鬆脫於物體表面而且紛飛於空氣的各個方向中。」(註十) 擬像粒子包裹著所有的物體且與該物體擁有同一形式與外觀，並不斷散射於空間中而不喪失其結構。盧克雷修斯令人詫異無比地展示了一整套（可能也是思想史上第一套）影像唯物理論，企圖將影像銘刻於現實載體之中，並摒棄其與想像與意識的根源。擬像在此所賦予的獨特地位，在於其肯定影像獨立於一切感知主體之外

，其「位於」物體上就如同「一大群無法感知的微粒」不停地放射到所有方向中。由是，擬像粒子是不可感也不可知的，影像則是大量相同擬像粒子在某「螢幕」上的高速積累。換言之，如果沒有擬像粒子的預先放射與接收，就不會有影像的形成。因此，在具體實現於主體知覺之前，影像總是已「虛擬地」存在於物體上了。我們在此看到伊比鳩魯學派對柏拉圖影像論最大膽的衝擊：影像不源自於主體的觀念或想像建構，感知主體能扮演的角色只不過如一幅遮擋其放射路徑的可感螢幕。由是，影像非關任何意識，相反的，是全然物質與無意識的。如果沒有擬像粒子，個體的知覺便不復存在，因為就某種意義而言，擬像粒子（及其所形構的影像）就是現實不可切割的一部份，或更確切地說，現實即由此而生。在這點上，我們底下將看到柏格森是多麼接近盧克雷修斯。

從另一角度來說，擬像之所以不可感知，是因為在「比可感時間最小值更小的間距中」產生位移，亦即在主體意識所可察覺的時間間距之外；而在「可感時間的最小值」中擬像則積累成物體的影像。（註十一）由是，影像就如一切意識的門檻，而細微的擬像

則存在而不被感知。擬像因而同時是不可感受與只能被感受之物：不可感受，因為其移動比感覺的速度更快，但卻也只有感覺才得以在第一時間察覺其存在（所有知性的運作皆啓動於後）。徹底的說，擬像是一種純粹的感覺，與任何知性都無關，我們需要的是「一只『物質之眼』（matière-œil）來察知一切。」

擬像就如物體的虛擬影像（image virtuelle），圍繞每一物體且不斷將物體的當下影像（image actuelle）投射實現於四面八方之中；其中，一個是無意識、不可感知、無限細小、快速且不具任何特殊性質地團聚成每一物體表面不可見的雲霧；另一則是可感、緩慢、帶特殊性質（顏色、形狀……）的可見影像。

在〈盧克雷修斯與擬像〉一文中，德勒茲舉重若輕地勾勒了擬像與反柏拉圖主義的巧妙關連。在此，我們再次見識了德勒茲慣常的哲學閱讀手法：以一種「間接自由言談」的敘述方式不斷悄悄地遊移於作者本身思維與被指涉對象思維之間。這裡的重點已不再是盧克雷修斯是否真的說過這句或那句話——德勒茲忠於原著嗎？因為就某種意義而言

，盧克雷修斯已不再是歷史上的那位羅馬詩人與哲人，他已被轉化成一個「概念性人物」並被連結到德勒茲哲學中的其它概念多樣性之中。簡言之，盧克雷修斯與虛擬（影像）及當下（影像）間的雙重運動結合成一塊特屬於德勒茲的思想平面，其如何運作，是否可行，而這塊平面又呈現怎樣的思想風景，則必須再將我們的視野延伸到另一位概念性人物柏格森，才可能一窺全豹。底下，我們將進一步探究柏格森繁複的影像論與德勒茲的變奏。

影像多樣性

德勒茲以一種令人詫異的方式一讀再讀柏格森。首先，一九六六年的《柏格森主義》從柏格森的時間性涉入差異與虛擬兩大論題之中；十七年後接踵出版的《運動—影像》與《時間—影像》則將柏格森解讀成電影評論最重要的參照之一。（註十二）

在這二次已成為解讀柏格森哲學經典的閱讀中，我們看到德勒茲其實集中心力於闡釋柏格森在一八九六年的一本著作《物質與記憶》。尤其是《運動—影像》與《時間—



柏格森石破天驚地宣告「物質即所有影像之集合」。

「影像」幾乎是對此書的逐章注解。不過，如果我們知道《物質與記憶》的核心概念是物質化的影像時，似乎也就不難瞭解這本書何以在德勒茲眼中有舉足輕重的地位了。事實上，《物質與記憶》雖然集中談論影像，但並不表示柏格森的影像概念因此就清楚可解。問題的癥結或許並不在柏格森，而在於他所欲創造的概念已遠遠超出既有常識中再現式影像的範疇，進入一個全新的領域。這是哲學史上再次有人企圖於影像範疇中挑戰觀念論的既成想法。

我們看到柏格森在本書石破天驚地宣告：「物質即所有影像之集合」。影像不再是事

物的表象，而是等同於物質；我們也將看到，柏格森在影像與運動間劃上等號，變動與不穩定不再是（如柏拉圖所言）影像的缺陷，相反的，正是影像與一切流變事物隱固結合的結果。事實上，影像與事物對柏格森而言是一為二，二為一的，二者共同呈現一個充滿變異的宇宙。然而，欲理解這個獨特的影像論得先捨棄既有的影像再現觀點，從頭來過。因此，柏格森在卷首便小心翼翼地提出一個奇怪的要求：「我們將暫時假裝我們不懂任何關於物質與精神的理論，也不懂任何關於外在世界現實性或觀念性的論爭，因此，在我眼前的就是影像（以這個詞最含混的意義）……」（註十三）

柏格森給予這個最含混意義下的影像的地位是遊移於精神與物質之間，「比精神上的再現多一點，但比物質性物體少一點」。（註十四）確切地說，柏格森所謂的影像並不是尚未被處理的原初知覺，相反的，它存在於一切正常知覺之前也獨立所有感知主體之外。它並非外界事物投射於眼睛中的移印素描（dessin decalque），而是一種不具意識且不具人稱（impersonnelle）的影像，即「影像自身」（image en soi）。然而，何以柏格森必須構思這種影像？因為影像如果不是已存在於事物如同內在其中的現實，如何可能「再現」於感知主體的眼睛？在此

，我們可以看到柏格森式影像與伊比鳩魯派的影像唯物論若合符節，兩者都宣稱影像既不存在也不形成於感受主體，而是相反的，在物質之中。差別在於後者藉由鏡子般的「反射屏幕」堆疊來自物體的擬像微粒；柏格森則假設一面「過濾屏幕」（écran-filtre）篩選所遭遇的影像，由是，「感知的特質在於它自事物整體中突顯我的身體可能行動其上的部份，知覺因而只是選擇而什麼都不創造。」（註十五）在此，宇宙就彷彿如各式不同影像的多樣性佈置，而影像則如四處散射分佈的光線存在於這個物質平面上。由是柏格森向我們展示了一具龐大且特屬於影像的「抽象機器」，其既不關乎主體與客體的區別，也無涉任何意識或意向性。此宇宙只存在運動中的純粹影像，就如未被任何人接收的光線般不止息地散射於「時空團塊的無窮系列」之中。（註十六）我們因此可由《物質與記憶》的第一章提取出一條「公式」（formule）：影像可以存在而不需被感知。（註十七）換言之，影像可以產生、變異、散佈與消亡而不需意識介入。因此，存在一塊全然不具人稱的、先於個體的（pré-individuel）、起源的（génétique）與不可被一般化（anti-généralite）的影像平面。這塊平面就如同「鍋尚不存在任何意識的「原生熱湯」（soup pré-biotique），影像

在此展示著純粹的物質能量與其流變，且無任何既定形式或本質可予概括。

影像可以獨立存在而不需被任何意識所感知，這個觀念畢竟太逸乎常識，不免招來異議。但我們稍早提及伊比鳩魯派的擬像論時便已指出，影像不必然得指向某一特定意識，只要其運動、生成與消失發生於「比可意識時間最小值更小的時距內」，或殘存於「比感知主體可意識時間最大值更大的時距外」。絕勿將我們所談的影像混淆於素描、圖案或相片等「再現式」影像，而或許應將其設想為散佈於空間中無需任何眼睛接收的光線。柏格森因此指出：「被接收的影像整體存在著，即使我們的身體已經消亡。」（註十八）影像存在於（大寫）我與我的意識之外，而意識只是一片根據不同注意力突顯不同影像的屏幕。在此，影像並不「再現」任何事物，因為再現這個詞突顯了物質與我們知覺間的差距。在柏格森的《物質與記憶》之後，影像這個會是再現世界最基本的元素已成為最反再現的詞彙之一。其絲毫不關乎知覺主體的眼睛，而就呈現於事物自身之中。然而，如果我們仍然停留於常識層面，將很難理解與接受一個與再現觀念脫離關係的影像

。影像這個詞在柏格森與稍後將提及的德勒茲文章中將一再成為思維的陷阱，如果我們重返知性習慣之中而不自覺的話。

德勒茲因此指出，在物質平面上存在一門影像的地理學或地圖繪製學（cartographie），其中，影像 \parallel 運動 \parallel 光。他說：「這個所有影像的無窮整體建構了一種內在性平面，在此平面上影像只為自身存在。這個影像的自身，正是物質：它絕非被隱藏於影像之後的某物，而是反之，是影像與運動的絕對同一性。正是影像與運動的絕對同一性使我們立即作出運動—影像與物質的同一性之結論。」（註十九）這個運動—影像的無窮整體建構了物質或物質平面，這是柏格森的第一個平面，影像在此就如事物本身的當下內在知覺（la perception immanente actuelle de la chose même），是非關任何意識的純粹知覺，我們對事物的知識（個人的知覺）則奠基於此。

真實時間中的運動

柏格森的影像平面同時也是在真實時間下的物質平面。（註二十）這句話意味所有

（影響與被影響的）運動都無任何中介物的在此物質平面上「原貌」發生，其既無法（如古典力學中企圖從事的）被分解成不動的瞬間，也不為任何既成觀念服務。換言之，影像平面由純粹的流變鋪衍而成且具有絕對的當下性（actualité）。這個影像的當下性使所有企圖重複的前綴詞「再」（如「再現」，re-présentation）都成為不可能，所有意圖延緩、拆解或停頓運動的中介性概念在此都失去效度。

那麼，究竟何謂「真實時間」？如果我們不能理解這個關鍵概念將很難理解柏格森—德勒茲思想。所有影像（包括其運動與流變）都只存在於真實時間中，這是《物質與記憶》的基本論點之一。這個概念其實相當簡單：隨事物流變而動，即置身真實時間之中。這是何以柏格森會簡捷地指出真實時間存在於「生命深處之中」。（註二一）這裡涉及的是一種（大寫）時間的永恆流動性與連續性。在此，一切企圖將靜止或分解引入運動的思維與一切企圖以不動的瞬間再現運動的解釋都是可疑的，因為這些思維在從靜止到流動間總是還欠缺某種基本的元素或某種虛擬的能量使動態成為可能。一個由不動切片

所組成的運動只是發生於人工時間中的運動幻覺，真實時間在此被延遲、切割與阻斷。由是，不可分割性 (indivisibilité) 成爲真實時間的主要特性之一。在此，一切都是動態的，任何再現企圖都將不再可能。

運動—影像平面

總之，介於影像與物質之間，不存在任何斷裂性。這是何以影像既非再現亦非某物「的」影像，而就是事物的流變本身。在柏格森的思想中，「影像自身」存在於一切再現作用之前，且藉由弭平事物與其影像的距離而徹底化了這個概念。在真實時間中的運動—影像平面因而也必然是當下的。「當下」並非永恆持續中的「現在」，而是不具任何厚度與延展性的時間動態切片。關於此，德勒茲有極漂亮的解釋：「運動—影像平面即變動中（大寫）整體（換言之，時間或普同的流變）的一個動態切片」。(註二二) 影像這個時間的「動態切片」永遠是當下卻非現在的，換言之，永遠處在永恆變動的「當下系列」之中。在一篇文章中德勒茲寫道：

影像對我而言明顯地不是「現在」，然而真正作爲「現在」的應該是影像所「再現的」而絕非影像自身。影像自身是所有

時間關係所構成的整體集合。(註二三)

德勒茲在此進一步擴展了影像的意義：既存在於真實時間卻不在持續的現在；既是事物流變最直接的展示，也促使時間關係的整體（過去、現在與未來）變得可見，但卻又與再現作用毫無瓜葛。正是在此，有某種東西超越了再現式影像所能表達的極限。柏拉圖將這種影像稱爲幽靈或擬像似乎也不太適切，因爲這裡已非原本與摹本或摹本與擬像間的區辨。將影像納入原本—摹本的圖式中與常識中，將影像等同於移印素描似乎都不再能表達出這個概念的複雜性，也不夠涵蓋其所有的可能性。由是，我們的問題是：從物質（所有影像的集合）到時間關係之整體中，上述的影像多樣性究竟意味什麼？而如果真實時間（影像平面存在其中）不等於現在，而是過去、現在與未來關係間的無窮複雜組合體，這個組合體如何運作？

純粹過去

讓我們先回到德勒茲文本之中：「影像自身是所有時間關係所構成的整體集合」，如果我們不夠堅持於時間的不可分割性，就很難理解這句話的真正意涵。首先，影像並不駐留於「現在」，因爲所指涉的是從過去經

現在直到未來的原創性綜合 (synthèse originale)。(註二四) 柏格森的第一個平面涉及的是當下的純粹知覺，然而，知覺只佔影像構成的一部份，因爲其局限於「影響我們感官與使我們準備行動的當下事物」上。(註二五) 在時間的不可分割性下，影像還擁有另一個截然不同的面向：即過去或「記憶本身」(en-soi de la mémoire)。

影像的產生就如過去與未來相遇時所激起的效果，這是時間之流中能量最強的一點。換言之，影像是介於過去與未來這二種時間強度 (intense temporelle) 間的拓樸學薄膜。每個影像都彷彿具有二面或二極，一面朝向未來，另一面則貼著過去，或者就如法國哲學家西蒙棟 (Gilbert Simondon) 所言，「在裡面的過去與在外面的未來對峙於此」。(註二六) 每個影像平面都如同介於域內與域外間的極化薄膜，也如同（大寫）時間整體在當下的一抹皺摺。純粹過去是影像可及的二個最極端邊界之一，影像從這裡經當下現在朝向未來。由是，在時間的連續性下，影像總是遊移於兩個不同的極端之間：即純粹知覺（現在）與純粹記憶（過去）之間。「現在」逝去後並不是跌入純粹過去之中，因爲現在與過去的關係並不是單一方向的直線關係，純粹過去就如同一個獨立的虛擬實體，是現實的擴張膨脹且與「現在」（純

粹知覺)同時存在。因此,純粹過去並不能視之為是所有逝去「現在」的總合,而是獨立且與「現在」共存的一種獨特時間狀態,代表一種虛擬狀態下的記憶實體。由純粹知覺(現在)與純粹記憶(過去)所夾截的場域即影像奔突馳騁之處。

過去有別於現在,但並不是因為過去是已逝的現在,而是從本質上二者便大相逕庭。柏格森在《物質與記憶》第二章力陳的便是這個論點:過去與現在夾截現實的兩端就如同現實的兩個極限,換個角度來說,這兩者吊詭地共時存在且共同營造現實。德勒茲在論及影像時總是一再回返柏格森的這個基本論點:過去「並不是根據新降臨的現在來定義(相較於現在,過去已相對地逝去了);而是根據當下的現在來定義(過去是當下現在絕對且共時的過去):特別要指出的,這裡的過去是『一般化的過去』,並不帶任何日期。這是一種絕未被現實化的純粹虛擬性……。」(註二七)簡言之,純粹過去「為己與在己地」存在,擁有一種獨立於「現在」的絕對能量,但在時間不可分割的條件下,卻又與當下物質共同存在與不可分離。無疑的,正是在此我們逐漸進入柏格森的偉大二

元性中:物質與記憶、現在與過去、知覺與回憶、空間與時間、連續性與不連續性:。這些都將納入底下我們對另一二元性「當下與虛擬」的探討之中。然而,如果純粹過去的記憶對立於純粹現在的物質,且其中之一全然靜止與虛擬,另一則永恆流變,那麼在物質與記憶之間如何可能產生關係?換言之,「與」這個詞如何成為可能?事實上,二元對立從不會是柏格森的目的,相反的,如何「撮合」這種源自唯物論與唯靈論的分裂才是《物質與記憶》的最大賭注。由是我們看到介於二者間變動中的影像扮演了關鍵性的角色:如果說位於當下的純粹知覺或位於過去的純粹記憶無法涵蓋影像的所有特質,那是因為影像擺盪於這二個極端之間。就此意義而言,影像不只是二者間唯一可能的溝通,也是唯一可能的現實。由是,柏格森哲學建構了一個以影像為基質的現實多樣性,產生於時間的雙重運動之中:影像形成與遊走於最變動的平面(知覺)與最不動的平面(記憶)之間,是大寫動態整體(現實)在時間之流中的多樣性切面。

現實的厚度

影像遊走於純粹知覺與純粹記憶所夾截的場域之中,也擺盪於過去與現在所接續的時間跨幅之內,既不是單一的知覺也不是單一的記憶所能涵蓋解釋,而是二者共同運作下的結果。每個影像因此都包含了二種可能的運動:其一由當下知覺出發,不斷朝過去記憶擴張膨脹;另一則由過去記憶出發,不斷朝當下知覺凝斂收縮。這個雙重運動標誌著每個不同影像所具有的獨特性。由是,不存在任何僅由純粹知覺或純粹記憶構成的影像,所有影像都已登錄在知覺—記憶的雙重運動中,也都展現著時間中現在—過去的分裂與綜合。而且反過來說,也只有影像才使知覺與記憶成為可見與可感。影像因而總是羅列於這兩個「極限平面」(plan-limite)所夾截的範圍內,換言之,在這二個平面間存在一個由無數影像所構成的巨大厚度或巨大積體(volume)。德勒茲明白地指出,柏格森所構思的這個影像積體即等同於現實,因為現實不可能超越由知覺與記憶(或現在與過去)所共同運作的產物,而這個產物在此不是別的,正是影像!由是,在柏格森的這個圖式下,所有現實都是二面的:一面是知覺,另一面是記憶。確切地說,一面是

當下的知覺，另一面則是虛擬狀態下的記憶。所謂現實，即當下與虛擬共同的作用，影像則是由當下前往虛擬或由虛擬前往當下的過程。在這二者間就有如二股不同力量的永恒鬥爭，無窮的皺摺與去皺摺、歧出與結合由此形成與消失。

影像是當下與虛擬這二股力量的相遇，關於這點似乎沒有人比西班牙畫家格黑寇（Domenikos Theotokopoulos Greco, 1541-1614）更得箇中三昧。在他的許多作品中，總是一再呈現二個最遙遠平面間不可剝離的聯繫，但我們看到的卻不是二者間簡單的對立、分隔或衝突，而是二股強大力量相遇撞擊所激發的事件。在著名的「天使報喜」（*L'Annonciation*）中，畫面分裂成二



西班牙畫家格黑寇（自畫像）的作品，
一再呈現兩個遙遠平面間不可剝離的聯繫。

個極限平面：上半部是莊嚴祥和、樂聲迴盪的天界，下半部則是沈靜虔信的處女瑪利亞與她所處的人間。令人詫異的是，在天界——人間這二個平面接合處噴出了一股疾風，綻出一片鎔黃聖光，一隻白鴿夾帶著翻騰而出的雲湧從中鼓翼而出。我們震懾於這幅傑作中虛擬（天界）與當下（人間）之間充滿強度與張力的組合，但整個影像的虛擬性或許更來自這二個極限平面接合瞬間所激射出來的暴烈能量與速度。無疑的，格黑寇以近乎不可思議的手法組合了這二個平面，並藉此呈現基督教史上最重要的事件之一。這二個距離最遠的平面在格黑寇的影像中成為最迫

格黑寇的「天使報喜」。



近的平面，畫幅正中崩裂而出的光源照亮了二者，使畫中現實成為可能。

虛擬與當下這二個平面或暴烈或幽微的組合構成了格黑寇許多傑作的主题。但誠如剛才我們所指出的，沒有任何平面（不管是過去或現在、記憶或知覺、虛擬或當下……）能單獨構成影像。在柏格森的影像論中，重點不只是形構記憶——知覺或虛擬——當下的二元性，更重要的是介於這二者的動態關聯，即影像；而在兩者間由無數影像所填塞形成的厚度，即現實本身。在此我們已能更加理解「所有影像之集合即物質」這句名言。「所有影像之集合」由知覺與記憶所夾截而成

虛擬的邏輯與影像的意義

，在這二個極限之外不存在任何事物，因為一切現實都已呈現於此。

法國哲學家楊克列維奇 (V. Jan-kelevitch) 曾指出柏格森的影像論是一種「關於現實平面的哲學」。(註二八) 所謂現實平面指的即是在知覺與記憶之間劃出切片或區域的影像。由這些無窮影像所集結構成的厚度則建構了一個無止境變動的真實宇宙。然而，如果純粹狀態下的記憶封存於自我之中且完全獨立於純粹知覺，這二者間的動態關聯如何可能？換言之，過去如何可能脫離其虛擬狀態而現實化於當下之中？柏格森為此提供了另一個原創圖式，以解決虛擬與當下之間不可跨越的鴻溝。

影像的結晶化作用 (cristallisation)

表面上，除了過於厚重的現象學觀點外，沙特曾相當犀利地指出柏格森所面臨的問題在於解釋虛擬如何可能現實化。(註二九) 然而事實不然，柏格森的作品儘管乍看下充滿強烈的二元性，但在這些二元性的文字間，他其實從不曾停止描述這二元結構間的動態聯結。換言之，記憶或過去雖然自我封

閉於虛擬的狀態，但卻從不止息地投入現實化作用之中。虛擬這個概念在柏格森作品中不管是稱為「生命衝動」(élan vital) 或純粹記憶，從不會與當下脫離關聯，這才是柏格森的重點。德勒茲在一篇很早的論文中便已經很明白的指出了這個關鍵：「虛擬性的存在是一種透過瓦解而實現的方式。它被



法國哲學家楊克列維奇 (圖) 指出柏格森的影像論是「關於現實平面的哲學」。

迫瓦解以便實現。所謂的差異化，即虛擬性的現實化運動。」(註三十) 虛擬自此給賦予了一個極確切的定義：不再是純粹的能量自閉狀態，而是一種與當下不可分離且不停將當下現實化與差異化的過程。所謂的現實化，即安置於持續的時間之流中。由是，整個由知覺、影像與記憶構成的柏格森影像論



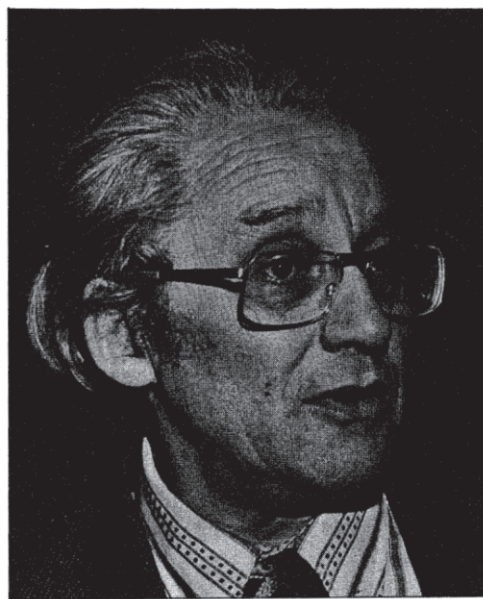
沙特(圖)犀利的指陳柏格森所面臨的問題在於解釋虛擬如何可能現實化。

中必須再加上第四個組成物：時間，以便前三者能動態地運作開來。如果遺忘了柏格森概念中的時間性，則我們必將被封閉於純粹狀態下的虛擬性中，因為只有在時間之中，虛擬與當下的多樣性關係才可能展開。在此，柏格森似乎比他自己所曾意識到的還接近康德的想法。

康德批判笛卡爾

在《純粹理性批判》中，康德對笛卡爾「我思」(cogito)的批判標誌了哲學史上

個關鍵的時刻：將作為超驗元素的(大寫)時間引入思想之中。誠然，柏拉圖在他的重要概念「回憶」(reminiscence)中便已涉入了時間跨幅，他或許是將時間性引入思考中的第一人。然而「回憶」所構思的時間將所有事物都指向「先前現實」，因此預設了一個循環的宇宙，不免仍受限於古代循環時間觀的影響，(註三一)而康德所展現的卻完全是另一番景緻：時間在此已不再由天體運動所測度，而成為一種「內在感覺」。換言之，時間不再有客觀尺度，而是一種主觀條件；不再藉由運動來度量，相反的，成為一切外在與內在運動的基質。保羅·呂刻(P. Ricoeur)一語中的地指出康德式時間的重大變革：康德的時間無法被感知，但卻使一切能被感知。(註三二)在這個前提下，我們看到康德批評笛卡爾忽視了時間性，致使他的名言「我思故我在」成為一句同語反覆的空話。康德指出，「我思考」並非一種生活經驗，而是「聯結到所有經驗且先於所有經驗的統覺形式」，儘管「我思考」總是涉及一種對「我」的可能且一般化認識，但這卻是一個空洞而形式化的動作，因為它雖然可以令人意識到主體的存在，但卻無法提供進一步的訊息。換言之，「我思考」的確總已經意味著「我存在」，(否則怎麼能思考?)但是從前者到後者間卻缺乏一個關鍵性的聯結使其成

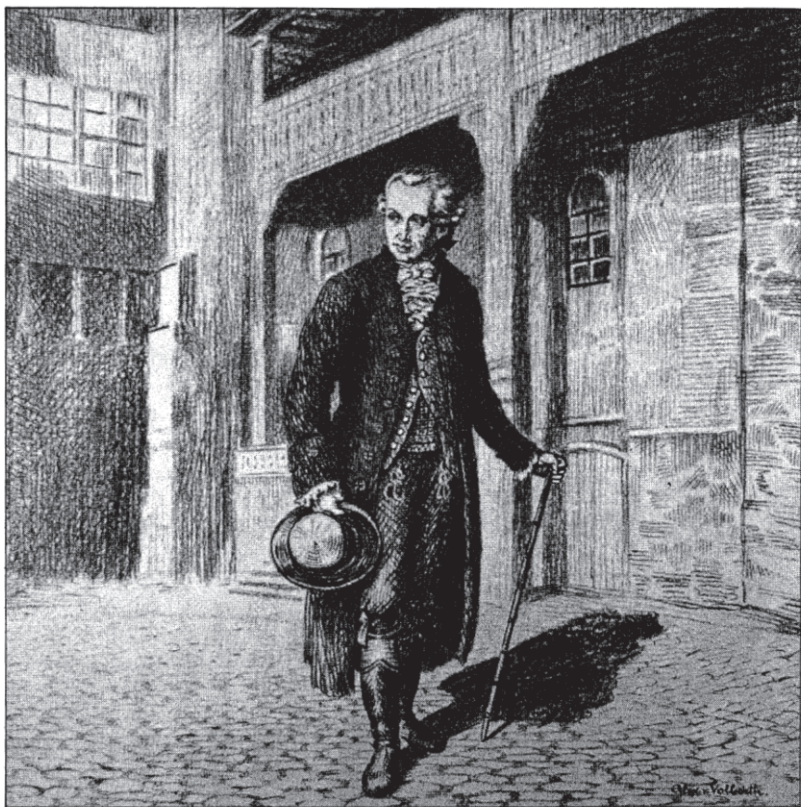


呂刻(圖)指出了康德式時間的重大變革。

為可能。確切地說，這二者需要時間的介入才可能產生有意義的實質聯繫。如果沒有時間的參與，「我思考」將永遠只是指向「我存在」的空洞形式，但卻無法提供任何對於後者的確切認識。

藉由時間這個超驗元素的引進，康德將笛卡爾我思——我在的關係徹底改觀：「我思」必須投入時間之流中，「我在」才可能取得一種恒定的特質，所謂的主體也才能脫離抽象的空洞形式，成為德勒茲指稱的、意圖在時間中啟動一切能量的「胚胎期主體」(sujet larvaire)。由康德對笛卡爾的批判中，我

們領悟了忽略時間性的思考將是多麼徒勞。而就如我思——我在這個時間化組合般，虛擬——當下也不能捨棄其時間性而存在。在一篇短文中，德勒茲明白表示：「當（大寫）時間經由二大途徑分化前進時，虛擬與當下的區別符應其最基本的分裂：即致使現在逝去與致使過去保存……。時間的二個面向即（逝去中的）現在的當下影像與（自我保存中



從康德（上）對笛卡爾（下）的批判作，我們領悟了——且忽略時間性的思考，將多麼徒勞。

的）過去的虛擬影像……」（註三三）簡言之，虛擬是一個必須透過時間定義的概念，但問題在於：在時間中，虛擬如何透過現實化作用達到當下？

影像的最小迴圈

讓我們再回到柏格森。在《物質與記憶

CON-TEMPORARY

》中，對某一物體的知覺由圍繞此物的無數回憶——影像（image-souvenir）所構成，這些回憶——影像就彷彿層層環繞此物的虛擬迴圈，其不斷被建構出來，也不斷朝外擴張。由是在每個物體週遭都存在著這種無窮無盡的動態交換，而每個回憶——影像（B、C、D...）則又都對應著一個使其成為可能的條件（B'、C'、D'...）。（參見附圖）回憶——影像迴圈與使其可能的條件鋪展於每個事物的週遭，就彷彿一張隱形的張力網或一團動態雲霧，在此，每個回憶——影像由物體本身出發直到其所能抵達最遠之點，因此以每個物體為核心，無數的回憶與其現實條件所達成的效果，形成了一個既被限定但卻又無窮盡的迴圈積體，這個積體便構成感知主體的知覺。

在柏格森這個圖式中，每個被知覺物體都彷彿如一台由無數回憶——影像所策動的虛擬

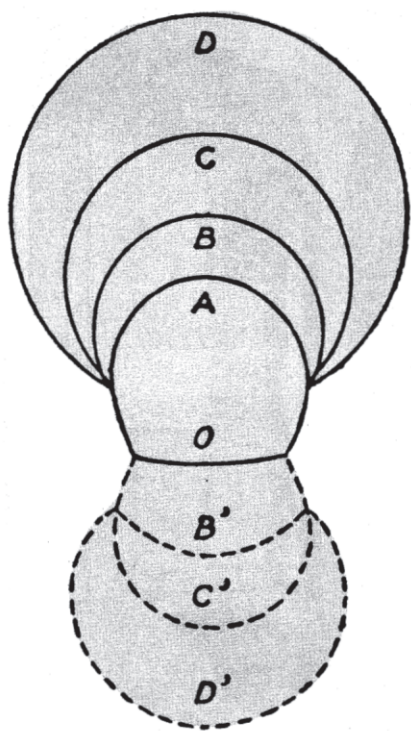
機器，隨著感知主體的注意力與意識飛快地脹縮著。然而，誠如德勒茲在《時間—影像》中指出的，在這些回憶—影像的無窮迴圈中，最耐人尋味的卻是最內層迴圈，「其只包含物體本身及迴返來覆蓋其上的相鄰影像」。(註三四)就某種意義而言，儘管回憶

—影像可以隨著其可能條件竭其所能地擴張膨脹，但卻總是指向由物體與其虛擬影像所構成的這個原初迴圈，因為一切的回憶—影像都是由這個最小迴圈所活化舒展，如同是後者在時間之流中的結晶。這個最小迴圈其實正是其他回憶—影像迴圈的創造性源起。由是，每個物體的這個最小迴圈都仿如一個能量最強的超驗場域，虛擬的現實化作用在此啟動，且不斷差異化為無窮無盡的當下影像。然而柏格森的圖式卻在此戛然而止，他轉向進一步的闡釋記憶與知覺，而沒有繼續探究這個關鍵性的最小迴圈，而也正是在此，德勒茲拾起了他所拋出的問題，進一步把這個由當下物體及其虛擬影像所構成的最小迴圈拿來作為其影像研究的理論核心。我們

因而可以大膽地指出，德勒茲的影像論奠基於柏格森主義上，影像在此完全與再現無關，而就是如柏格森所言，是光、速度、運動與流變，是在時間中構成宇宙整體的物質。我們可以理解到由這個角度來觀看電影影像（而非以任何再現觀點），將帶來多麼鉅大的觀念轉變與論述縱深，而這正是德勒茲在他的兩巨冊電影理論中所展示的。

影像是一種多樣性而非再現，透過柏格森，德勒茲為這句話作了最佳註腳。然而，在這個充滿能量與強度的影像論中，其實駐留著德勒茲哲學最基本的核心：虛擬與虛擬性。這是一直到自殺之前，德勒茲從未停止思考的問題。(註三五)我們底下將針對影像的部份來探究德勒茲哲學中這個不可思考但卻必須被思考、不可再現但卻必須設法呈現的虛擬概念。

結晶與「流變為分子的」(devenir-moléculaire)



(附圖)

德勒茲不只一次提到，每個物體都可分成二半，一半是當下的，另一半則是虛擬的。然而，這並不是一個新的二元性再度被樹起，我們稍早已看到虛擬與當下在時間之流中所展現的多樣關係，因此，當我們讀到德勒茲以一種少有的繁複筆法寫出下列句子時當不致太過詫異：「所有當下都纏繞著一團虛擬影像的雲霧。這團雲霧自或遠或近的共存迴圈中湧現，虛擬影像則散發與奔馳於上。……所有當下都纏繞著不斷更新的虛擬性迴圈，每個迴圈都散射出另一個迴圈，且所有迴圈都圍繞與反應著當下。」(註三六)無疑的，儘管德勒茲未言明，這段話明顯指向柏格森的影像論。根據後者，這些層層疊疊、纏裹夾繞的迴圈都共同指向由當下物體及其虛擬影像所構成的最內層迴圈。關於這點，德勒茲在另一本書中解釋：「諸迴圈能隨著愈來愈深沈的現實層層與愈來愈高階的記憶或思想層級而愈來愈展延。然而，正是當下影像及其虛擬影像所構成的最緊迴圈使這一切產生……。」(註三七)

於是，我們將看到一種不斷生成、變異與輾轉摺皺的影像生產於時間之流中。這團由無數影像所構成的影像迴圈積體就仿如一顆水晶般在時間中不斷擴大增長。影像是在時間中的結晶或結晶作用，這恐怕是德勒茲影像論最重要的命題之一。「水晶」這個詞會

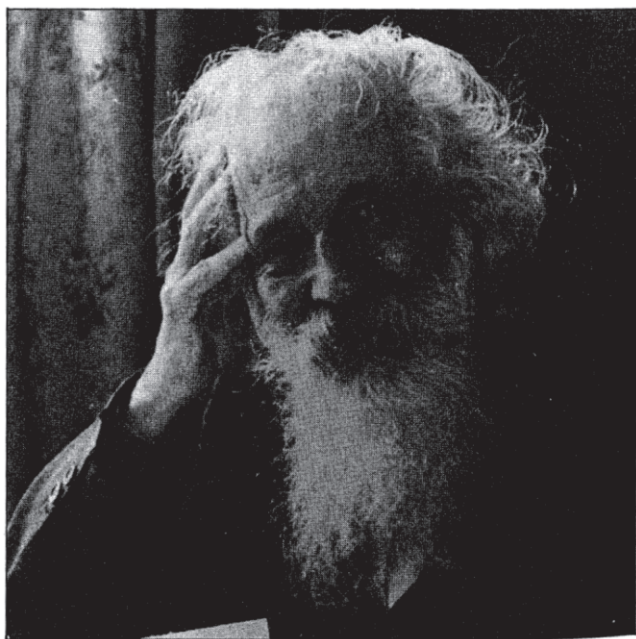
在史丹達爾的小說或在巴舍拉的哲學中各自扮演舉足輕重的角色，儘管二者所欲鋪陳的概念大相逕庭，但有一點卻是共同的，那就是水晶意味著在時間中的增長、改變、凝斂及沉積。換言之，水晶的形成使無形的時間變的可見，因為它是已逝時間最具體的化身。於是，正如我們已經指出的，德勒茲的影像是虛擬與當下在時間中相互纏繞迴繞的結果，而且隨著時間的增長，影像的積體將愈形展延，這整個過程正如一種在時間中的結晶作用，而一切事物與一切現實則呈現於水晶之中。

德勒茲在《時間—影像》第四章「時間水晶」中欲展現的正是影像在時間中的這個特質性。（註三八）影像是「一種時間水晶，這究竟是什麼意思？讓我們再回到柏森的重要圖式：當下物體與其虛擬影像構成了知覺作用中的最小迴圈，其促動了其他所有的影像迴圈並在時間之流中構建了一個巨大的影像積體。然而從這個最小迴圈到一整座由無數回憶—影像所構成的影像積體，其中的機制是什麼？柏格森在他的《物質與記憶》中並未言明，德勒茲則指出，這是一種結晶作用，一種始於最緊臨每一現實物體表面、由



在史丹達爾（上）的小說或巴舍舍（下）的哲學中，「水晶」這個詞都扮演舉足輕重的角色。

當下與虛擬這二股力量相互作用下所產生的結晶。欲理解德勒茲的影像論必須不斷地回返到水晶的特性上，在此，每個物體的週遭就仿如水晶的表面，在時間之流中不斷地結合虛擬與當下、記憶與知覺、過去與現在、內在與外在……從而結晶出新的影像。對於影像的這種多樣性特質，梅洛龐蒂曾寫出極貼切的形容：「它們是感覺的雙重性使之可能的域外之域內與域內之域外，如果缺少了它們，將無從瞭解幾乎無所不在且構成所有想像性問題的內在可視性。」（註三九）就



這個意義而言，這個纏繞每個物體外圍的最小迴圈，就仿如是水晶表面，其一方面是水晶的極限與終止之處，另一方面卻同時也是水晶開始增長與活化的場域。確切地說，水晶的表面是整顆水晶能量最集中與最強之處，因為水晶由此繼續結晶。「水晶總是活在其極限之中」，德勒茲如是說。

事實上，每顆水晶都是開放性的，因為「從不存在已完成的水晶，所有水晶在理論上都是無限的，都是正在形成之中的……」。其表面就如同一具擁有數以千計分子力量



梅洛龐蒂深刻描繪影像多樣性特質。

生成且運轉的機器，以德勒茲的話來說，每個影像都是這種以分子力量及分子速度流變的水晶，都是一種在時間中「流變為分子的」的活化過程。在此顯而易見的，不存在任何可預見或可再現的模型，一切都只有在時間中才能被決定，而且都是在一種上千迷亂的分子速度中決定。影像只有在這個前提下才等同於事件，也才等同於意義，徹底與一切再現政權劃清界線。（註四〇）

德勒茲稱柏格森影像論中的龐大影像積

體為水晶，而這個影像積體的最內層迴圈則仿如水晶的表面般不斷由虛擬與當下這二股力量中結晶出新的影像與新的事件。事實上，重點必須放在「纏崇」所有物體表面的這二股力量：虛擬與當下。

虛擬與當下

虛擬是一種封閉的能量狀態，可以如我們稍早所看到的純粹過去或純粹記憶。理論上它與當下的知覺是絕對區隔的，但事實上在時間之流中，虛擬與當下卻永恒地以一種分子速度快速地彼此交換著。從這個角度而言，它們則又是無可區辨的。然而，理論上絕對區隔現實中卻無可區辨，我們是否該捨繁就簡地將二者就事實的結果混為一談呢？德勒茲的答案是否定的。因為對他而言，哲學思考中有一點是致命的，即是將超驗界的虛擬與經驗界的當下混淆，哲學概念必須構建某種虛擬性，並且與經驗界的常識或情理區隔開來。哲學絕不是常識的再現，否則思考將失去其力量。（註四一）

然而，「區隔卻無可區辨」(distinction indiscernable) 的狀態畢竟不易理解。德勒茲常使用一個詞來描述這種奇妙狀態：coalescence。這是化學上指稱二種互不相溶液體所形成的接觸面。比如水與油互不相

溶，二者遭遇時在接觸面會形成一片涇渭分明卻無法真正切分的分界，我們底下將這個分界勉強譯為「懸浮結合」。當下與虛擬間的區辨便是一種「懸浮結合」，因為在這二者間不存在整體層級的交互作用而只存在分子層級的細微交換。換言之，二者間的關係較像二團雲霧而非二個擁有具體外形之物。虛擬就仿如一團具有上千不確定分子力量的雲霧恒常地圍繞著當下。根據德勒茲，我們永遠無法精確地指出當下止於何處，而虛擬始於何時，因為虛擬的雲霧不可視為是一個單純的整體，而是隱含無窮可能關係的多樣性。理論上，虛擬與當下必須區隔開來，但現實上卻不可能單獨挑出當下而沒有虛擬介入，反之亦然。「沒有任何物體是純粹當下的，所有當下都纏繞著一團虛擬影像的雲霧。」就這個意義而言，所有物體都具有一種「流變為分子的」的活力，因為所有物體都圍繞著當下及其虛擬所構成的最小迴圈，而這個迴圈就如一團雲霧般在時間之流中不斷地以分子速度結晶及流變。

由是，藉由在時間中的「懸浮結合」，互相區隔的虛擬與當下達成了無數無可預估的多樣性關係。影像由此而生，一切事物的流變與一切的現實也盡現於此。而藉由水晶這個概念，德勒茲在他的哲學中複合了虛擬與當下這二股力量並構成其影像論，而且這個

關於影像的思維只有在時間中才能存在與展現。忽略了德勒茲哲學的時間性，將使他的思想變得疲軟乏力且毫不可解。無疑的，德勒茲關於水晶—影像的概念就是一整套的時間詩學。如果我們剝奪了時間性，影像註定

將失去其威力成爲簡單的移印與複製。對德勒茲而言，不只是得將影像安置於現實之中，而且時間也必須從影像中尋獲其位置，並共同組成一個全新的概念與詞彙：時間—影像，這二者不可須臾分離；而虛擬與當下這

二股力量則必須緊緊縛住影像，彷彿後者就只是這二股力量的無窮動態組合。影像從此是時間化、結晶化與差異化的，而正是在此，影像將取得其最大威力。

(註 一)：法文 *virtuel* (英文 *virtual*)

這個詞用來指稱以能量狀態而非具體行動存在之物，源自拉丁文 *virtus*，常見於中世紀士林哲學對耶穌聖體的探究文章之中。中文對這個詞的用法因資訊科技的關係，常單義地指向一種以合成影像爲主的模擬技術：虛擬實境。然而我們可以相當肯定地指出，當德勒茲使用 *virtuel* 這個字時（對立於「當下」，*actuel*），既非關真實的「虛」構，亦非現實的模「擬」。 *virtuel* 不僅是現實的一部份，而且每個現實的「當下」都不過是 *virtuel* 的某一化身 (*incarnation*)。本文爲考量中文的可讀性且不喪失 *virtuel* 在法文的一般性或科技性意義，仍譯爲「虛擬」。但無論如何，*virtuel* 在德勒茲哲學中絕無任何中文「虛」

及「擬」的意涵，切勿望文生義。

(註 二)：關於文學在德勒茲哲學中所佔有的重要地位，參閱 J. Rancière 的〈德勒茲、巴特比與文學格式〉；(黃建宏譯，《中外文學》第廿八卷第三期) (法國文學與思想) 專輯，一九九九年八月) 與同一專輯中楊凱麟的〈虛擬與文學—德勒茲的文學論〉。

(註 三)：德勒茲，《運動—影像》 (*L'image-mouvement*, Minuit, 1983)，頁 54。

(註 四)：德勒茲，《差異與重複》 (*Difference et répétition*, PUF, 1993)，頁 172。

(註 五)：柏拉圖，《Sophiste》，§ 236。

(註 六)：德勒茲，《差異與重複》，頁 165。

(註 七)：柏拉圖，《共和國》，§ 524。

(註 八)：德勒茲在此將 *misos* (恨) — *sophie* (智慧) 對立於哲學 *philos* (愛) — *sophie* (智慧)。

(註 九)：德勒茲，《差異與重複》，頁 181-182。

(註 十)：關於伊比鳩魯學派的擬像論可參考盧克雷修斯的《論自然》 (*De la nature*, GF-Flammarion, 1964)，第四書，§ 33-1280。伊比鳩魯，〈致希羅多德的信〉，收錄於《書信、箴言、格言》 (*Lettre à Hérodote*)，in *Lettre, maximes, sentences*, Le livre de poche, 1994)，頁 46-68。另外，德勒茲的〈盧克雷修斯與擬像〉，收錄於《意義的邏輯》 (*Lucrece et le simulacre*)，in *Logique du*

sens, Minuit, 1969)。

(註十一)：參閱德勒茲，〈盧克雷修斯與擬像〉，頁318。

(註十二)：柏格森認為電影源自人類知性的重大缺陷，甚至視其為虛假運動的代表而痛加撻伐（主要見《創造性演化》(L'évolution créatrice) 第四章），

德勒茲卻不無幽默地指出：柏格森正是在不談電影處談出了電影的真理。

(註十三)：柏格森，《物質與記憶》(Matière et mémoire, PUF, 1993)，頁十一。

(註十四)：《物質與記憶》，頁1。

(註十五)：《物質與記憶》，頁257。

(註十六)：參閱本專輯中的德勒茲課堂筆記〈內在性平面：運動與光的物質性〉。

(註十七)：《物質與記憶》，頁2。

(註十八)：《物質與記憶》，頁59。

(註十九)：在《運動—影像》中，德勒茲以相當的篇幅展示了柏格森的影像—運動—光—流變—物質—事物……的絕對同一性，可參閱該書86頁的總結。而在《商談》(Pourparlers, Minuit, 1990)，頁62，德勒茲則語氣強烈的表示：「在影像、事物及運動之間毫不存在差異性。」

(註二十)：… temps réel 或 real time，資

訊學中譯為「即時」，但此處是柏格森的重要概念，直譯為「真實時間」似乎較符合原意。

(註二一)：柏格森，〈對改變的知覺〉，收錄於《思想與動態》(La perception du changement, in La pensée et le mouvant, PUF, 1985)，頁167。

(註二二)：德勒茲，《運動—影像》，頁101。

(註二三)：德勒茲，〈大腦，即螢幕〉，請參閱本專輯譯文。

(註二四)：柏格森，《物質與記憶》，頁248。

(註二五)：柏格森，《物質與記憶》，頁199。關於事物與知覺的唯物關係，德勒茲曾在《運動—影像》(頁118)中與俄國導演維托夫的蒙太奇唯物論「電影眼」作了相當有趣的對照：「唯物論者維托夫藉由電影所實現的就是《物質與記憶》第一章所規劃的唯物論：即影像自身。維托夫的電影眼或非肉眼(œil non-humain)並不是像蒼蠅、老鷹或其他任何動物的眼睛，當然也不是愛普斯坦說的，擅於時間透視並領會精神式所有的那只靈魂之眼(l'œil de l'esprit)，相反地，作為不再服膺於時

間的物質之眼或物質中的眼睛，它已然『馴服』了時間，並且更進一步成為『時間的負片』(négatif du temps)，這眼睛只認可物質世界及該世界的延伸。」(本文引自黃建宏翻譯中的《運動—影像》)。另外，黃建宏在本專輯中的〈科幻極短篇：德勒茲的電影眼世界〉對此作了相當精采的分析。

(註二六)：西蒙棟，《個體與其生物物理起源》(L'individu et sa genèse physico-biologique, Jérôme Millon, 1995, 頁264)。

(註二七)：德勒茲，《運動—影像》，頁106。

(註二八)：楊克列維奇，《昂希·柏格森》(Henri Bergson, PUF, 1989)，頁103。

(註二九)：沙特，《論想像》(L'imagination, PUF, 1989)，頁45。沙特在這本書中氣勢恢弘地縱覽古今各式影像，但就是對電影影像隻字未提。在指出柏格森問題的同一段落中，他錯誤地將柏格森的無意識影像(image non-consciente)與純粹記憶混為一談。我們已經指出，在柏格森哲學中，純粹記憶非關影像，因為影像是記憶與知覺共同作用下的產物。根據柏格森，當記憶

成爲「記憶—影像」時，表示它已脫離純粹的虛擬狀態而現實化了。這是柏格森在書中一再強調的論點。

(註三十)：德勒茲，〈柏格森與差異〉，收錄於《柏格森研究IV》（Bergson et la différence, in *Les études bergsoniennes IV*, PUF, 1956），頁93。

(註三一)：參閱柏拉圖，*Phédon*，§72。

(註三二)：Ricoeur，〈時間與敘事3：被敘述的時間〉（*Temps et récit 3：Le temps raconte*, La Seuil, 1985），頁82-109。

(註三三)：德勒茲，〈對話錄〉，（*Dialogues*, Flammarion, 1996），頁184。

(註三四)：關於柏格森的這個圖式，參閱《物質與記憶》，頁113-116。

(註三五)：德勒茲死前與死後不久所發表的二篇短文：〈內在性：一種生命……〉（〈L'immanence : une vie〉，收錄於 *Philosophie*, No.47, 1995年9月）與〈當下與虛擬〉（〈L'actuel et le virtuel〉，收錄於《對話錄》，可參閱本專輯的譯文。），幾乎毫無疑問

地集中於想再釐清虛擬這個概念。其重要性不言而喻。對德勒茲的虛擬概念，在中文部份可參閱楊凱麟的〈虛擬與文學——德勒茲的文學論〉，《中外文學》，第二八卷第三期，一九九九年八月。

(註三六)：德勒茲，〈當下與虛擬〉，請參閱本專輯譯文。關於物體區分爲虛擬與當下這二部份，見〈差異與重複〉，頁269與358。

(註三七)：德勒茲，〈時間—影像〉（*L'image-temps*, Minuit, 1985），頁93。

(註三八)：可參閱收錄於本專輯的德勒茲課堂講義〈柏格森與時間水晶〉。

(註三九)：梅洛龐蒂，*L'œil et l'esprit*, Gallimard, 1964, 頁23。在這頁中，我們可以看到梅洛龐蒂極意味深遠地堅持：「影像這個詞聲名狼藉，因爲一幅素描總是被輕率地認爲是一種移印描摹、一種複製、一種次級物……」（註四十）：關於「上千迷亂的分子速度」，可參閱德勒茲的《德勒茲論傅柯》（楊凱麟譯，麥田，一九九九）第五章結尾

論及詩人米修的段落。另外，本專輯的〈大腦，即螢幕〉中，德勒茲清楚地指出：「電影之所以不同於戲劇是因為它透過粒子來構成形體，形體的運行無法先行存在於粒子之前。」相當具體地解釋了電影何以是他用來思考影像的不二選擇。

(註四一)：將常識混淆於思考中是德勒茲一再批判的重點，康德因而成爲德勒茲一再提及的例子：他雖然是第一位將超驗概念引入思想中的哲學家，但卻又將常識引爲超驗的準繩，不免令人對他的超驗性感到言不符實。在《純粹理性批判》中，康德說：「位居人性的基本目的中最高階的哲學也不能自外於與常識的和諧一致」，這句話引發了德勒茲對他的一連串批評，可參閱 *Nietzsche et la philosophie*, pp.102-108. *Logique du sens*, 15 série, des singularités, et Gérard Lebrun 的 "Le transcendantal et son image", 收錄於 Gilles Deleuze. *Une vie philosophique*。