

记忆回路中的电影时间观

开寅

【摘要】法国哲学家亨利·柏格森的著作《物质与记忆》是吉尔·德勒兹电影理论的基石。本文尝试从柏格森的记忆回路理论入手,在其提出的习惯性认知和专注认知概念基础上,以德勒兹“时间—影像”观念作为引导,以奥逊·威尔斯、阿伦·雷乃、克里斯托弗·诺兰和洪常秀等电影导演的作品为例,分析和阐述记忆与时间观念在电影影像构成中所起到的关键指导性作用。它有助于理解德勒兹电影理论的内在建构意图,并辨析哲学观念与电影创作之间的联通互动关系。

【关键词】亨利·柏格森;吉尔·德勒兹;物质与记忆;记忆回路;洪常秀

【作者简介】开寅,法国巴黎第一大学电影学博士,电影理论学者、影评人。

【原文出处】《电影艺术》(京),2021.1.21~29

吉尔·德勒兹的两本著作《电影1:运动—影像》和《电影2:时间—影像》往往给读者留下对电影之于哲学关系形而上宏观讨论的总体印象。但被人忽略的是,在这两本电影哲学专著的很多章节中,德勒兹汲取了亨利·柏格森在《物质与记忆》中提出的时间与记忆观念,以极为缜密的思维和令人惊叹的电影技术专业知 识,结合抽象理论,对影片创作方法论和内在构成纹理进行了细致的分析和总结,并以此为时间—影像宏观理论奠基。本文以德勒兹于1982年5月18日和5月25日于巴黎第八大学进行的电影哲学讲座中的部分内容为基础,结合《电影2:时间—影像》中的相关章节,尝试厘清在德勒兹的时间理论构架下,记忆回路的运作原理与电影内在时间框架构建之间的对位关系。

记忆回路原理

在超越运动—影像而向时间—影像迈进的过程中,如何对时间—影像形成具象的认知体验是很多人的困惑所在。它似乎是一个含混而又放之四海皆准的概念,但实际上它指的既不是以时间为载体的影像叙事(这是对时间与电影关系的通常认知),也不是以时间为表现主体内容的影像片段。德勒兹的“时间—影像”指的是以多样化的时间结构作为“骨骼”而构筑的影像创造和组织原则,它超越的是运

动—影像中思维连续性框架下的时间顺序,即我们通常认知中在人物行动的作用/反作用互动原则指导下的类型化叙事。

如果仅局限在微观电影分析的层面,恐怕很难理解“时间结构”的真正内涵。德勒兹在此深度“依赖”的是柏格森在《物质与记忆》中的论述,他意图将后者对于记忆运作模式的阐述和电影实例进行比对。在记忆与时间关系的基础上,他以记忆流程和时间结构对影像构成方式的锻造为切入点,把记忆—影像作为时间—影像最直观的形式呈现出来。

时间—影像的基础之一是时间观念的重新确立:时间并不仅仅是用来描述时刻长度并以单位形式存在(秒、分、小时、天、月和年等)的度量衡。当我们意图描述事物时,时间是重要的维度,对后者的产生、发展和变化都形成了主导作用。从感知的角度出发,时间与精神活动之间所产生的联系是建立在记忆和认知基础之上的,对过去、现在和未来经验与经历的回想与判断构成了我们对时间的直观体验。当电影影像以对记忆的体验作为主旨时,它就有了和时间接驳的第一个入口。

柏格森建立了基于其特定时间观基础上的记忆时间结构顺序:纯粹记忆(souvenir pur)—记忆—影像/影像式记忆(souvenir-image)—感知^①。我们在此做

一点形象化的描述:假设一个人走进一间屋子寻找一个茶杯,他的视线扫过屋内所有的物件,最终停留在桌子上的茶杯,他判断出这正是他要寻找的东西,于是伸手将它拿起取走。柏格森概念中的“纯粹记忆”指的是人的感官所接收到的被动记忆,我们也可以把它称作无目的记忆或者无意识记忆。在上述例子中,当人走进屋内审视所有物件并最终找到茶杯时,茶杯是他意识与行动的目标,但在此过程中所有其他映入眼帘的事物并未从大脑中消失,而是作为被动记忆(纯粹记忆)“写”入了人的大脑,它们暂时不是人行动的目标客体,而是作为随后被召唤出的特定记忆的“数据库”而存在。当他走出屋子遇到另一个人向他提问“屋内是否有水果刀”时,他的意识便会开始调动“留存”在大脑中的“纯粹记忆”,努力召唤并甄别出屋内水果刀的影像,这时我们便由“纯粹记忆”进入了“影像式记忆”的阶段,无论这个寻找的过程最终是否有了结果,影像式记忆此时都在头脑中不断形成。当该人再次返回屋内去寻找水果刀时,他实际上进入的是头脑中影像式记忆与屋内现实情况的比对判断中,无论水果刀于屋中存在与否,他都在基于由水果刀驱动的影像式记忆基础上,对屋内的物件、环境和时间产生了感知,而感知则进一步触发人的行动:他或者因为比对判断的成功而找到了水果刀,或者没有找到而放弃了针对目标的行为。

正是在此基础上,柏格森提出了两种不同的认知模式:自动认知(reconnaissance automatique)/习惯性认知(reconnaissance habituelle),以及专注认知(reconnaissance attentive)^②。犹如背诵一篇课文,人实际上是通过某种纯粹记忆与影像式记忆联动的方式判断并学习了它的内容,但了解不代表熟悉并记住了它,当我们开始一遍遍朗诵和背诵时,头脑和身体把它牢牢地把握在了“掌控”之中。甚至会在某些时候,我们可能已经忽视了课文的原意,但依然可以背得滚瓜烂熟。柏格森将第一种了解并学习的过程称为“专注认知”,而将第二种重复背诵的过程称为“习惯

性认知”。习惯并不意味着记忆完美程度的达成,而是制造了一种记忆的物质化替代品以方便记住它。我们只需一次就可以理解先前完全不了解的内容,但是需要很多次才能让身体掌握它。

在现实生活中,当我们开始不断遇到相同的事物并开始习惯它的时候,对其的反应就愈加“自动”,大脑所需的反应时间就越来越短(比如背诵)。显然,是过去相同体验的存在让这样的反应越来越快速和精准,让它的习惯性越来越强,人因而处在了“机械驱动”(mécanismes moteurs)的状态。这是一种感知—行动链条脱离纯粹记忆而单独开始运作的信号,它已经不需要通过影像式记忆回溯至纯粹记忆阶段去调取记忆信号,而是停留在不断重复已有的影像式记忆的阶段。对习惯性动作的记忆(而不是对于专注认知对象的记忆)压缩了记忆的流程,切断了影像式记忆与纯粹记忆的联系,将其与感知—行动的流程捆绑在一起,形成了机械化驱动的自动延续。它在实际生活中表现为精确和高效,但却对原理和原则予以忽略。

习惯性认知一旦达到了它运作的核心顶点,将不再具有实质认知的能力。习惯于如是认知驱动的人不再使用纯粹记忆所被动提供的信息,它变成了被隔绝起来的片段记忆。同时,达到顶点的“重复”与“习惯”不但阻挡了影像式记忆对于纯粹记忆的召唤,也阻止了新的压缩记忆的产生,它不会产生新的延伸,成为静止固化的认知模式。影像式记忆在这里被当作一个固定事实而纳入机械式的认知当中不断重复。缺乏纯粹记忆的习惯性认知在真实生活中会遇到这样的问题:我们可以向盲人仔细地描述某个事物的样貌,甚至可以让他完整背诵,但是如果他复明的话,却依然无法认出这个烂熟于心的事物;我们可以将一个城市的地图熟记,但当站在这个城市里时,依然辨别不清方向甚至迷路,因为对于地图的自动认知和真实中纯粹记忆里的城市并不匹配。

德勒兹概念体系下的自动认知,实质上指的是

对于习惯性既成事实的沿袭和继承。如是认知所识别的并不是记忆的内容,而是由固定的几个记忆浓缩而成的既定“事实”,这是一种刺激/反应的固定组合,成为知觉驱动(sensorimoteur)的一种表现形式。进入电影领域,由固化认知驱动的行为和动作模式被高度浓缩抽象化以后便形成了我们常常提到的“电影类型”。习惯性认知存在的问题,比如影像式记忆的静止、停滞和重复,我们都可以在对大众商业类型电影的分析中找到相应的对应点:类型和模式本身就是集合了可以产生某些预想效应的元素固定搭配和组合,创作者将其在不同影片中反复使用,以期让观众得到相似而重复的体验。另一方面,专注认知的运作方式则明显不同。当一个人拿起笔写字,这可能是一种习惯性认知的作用,但同时,他绝不会拿起一双筷子写字,他要找的肯定是一支笔。人用笔而不是筷子来写字的认识过程,完全不是习惯有能力驱动的,它依赖于柏格森所定义的专注认知。

专注认知形成的是针对认知对象的回路式判断运作:通过影像式记忆,不同的回路将认知对象和纯粹记忆联系起来,这是一种反复回到认知对象的轮廓特征的过程,是现时感知和回溯式的记忆描摹之间形成的可交流的回路。它的运作过程被德勒兹称之为“跳跃”,即以产生于过去的纯粹记忆为认知基础,在人和判断对象或者感知和描摹之间来回“跳跃”。从某一个基础记忆回路所提供的轮廓和线索出发进行判断,然后又回到这些轮廓和线索,如此往复不止。当影像式记忆从纯粹记忆中召唤出某个片段,它的轮廓和我们面对的认知对象的轮廓重叠一致,于是它便在现时的感知中被呈现出来,并由此驱动动作的产生而将其具体化。如果感知所驱动的影像式记忆没有在纯粹记忆中找到相应的影像,那么该影像与感知重合而认知的过程便不能完成,于是这样的运作便会不停顿地进行下去。需要注意的是,这些以供判断的回路并不事先存在,它是根据我们所遇到的情况而即时形成,也因此它们是极端个

人化的,是每个头脑根据自身的感知需要而形成的独有的记忆回路,这也是专注认知和习惯性认知的重要区别之一。

专注认知本身并不代表对于事物的纯粹客观认知,恰恰相反,它来源于影像式记忆在感知的驱动下不断回溯至纯粹记忆而产生的回路,因此它对事物的“描述”处在不确定而时刻演变的状态中。于是现时感知便犹如“铅笔”和“橡皮”,对事物面貌的判断随着记忆回路的不断更新而持续地书写又抹去,它并没有在实际情况中延伸演变为动作和运动。每一个回路都各自拥有一个与其他回路完全不同的“现时”状态,而我们则陷入了搞不清哪一个回路才符合客观现实情况的境地,这便是“无法分辨”的认知状态,它的本质是一种对时间/记忆的认知不确定形态。

德勒兹将感知在纯粹视听情境下所描绘出的影像称之为“现时影像”(image actuel),而与之相对的即是“虚拟影像”(image virtuel);在这两者之间的则是“记忆式影像”(image-souvenir)^③。当我们在电影中套用两种认知/记忆模式时,必然也形成了两种不同的影像运作模式:一,在现时影像和记忆式影像之间形成的固定搭配,即自动认知;二,在现时影像和虚拟影像之间以记忆式影像为媒介的回路,即专注认知。在此德勒兹强调,当第二种模式的记忆回路无法获得确认时,现时影像和虚拟影像之间的联系便无法建立,于是作为媒介的记忆式影像便无法向前伸展转化为现时影像下的行动/运动。正是在这个意义上,记忆式影像便不再是运动—影像的一部分,而开始转化为时间—影像的表现形式。

回到电影领域,我们以电影叙事中常见的一种记忆回溯方式“闪回”为例。通常的电影闪回都表现为在现在和特定的过去记忆之间所形成的闭合循环,但它也有超越“影像现时性”的另一种形式:在约瑟夫·L·曼凯维奇的影片《三妻艳史》(A Letter to Three Wives)中,三位家庭主妇在一次白天短途旅行

中收到她们共同的女性朋友埃蒂·罗丝的一封信,通知她们后者已经和三人之一的丈夫私奔。于是,三个妻子各自陷入了回忆之中。每个人都从自己过去的记忆中搜出一个片段,重新审视她们和各自丈夫之间的关系,以及埃蒂·罗丝作为一位从未露面但又时刻诱惑这三个男人的存在,究竟在她们各自的婚姻生活中造成了怎样的破坏性影响。这三段闪回在同一个现时时刻各自展开,呈现为一种德勒兹称之为“时间分叉”的状态(le temps qui bifurque)。她们每个人都不能确认在过去经历中所搜寻到的这段“闪回式回忆”是否真正造成了毁灭性后果,成为各自丈夫离去的潜在原因。这时,记忆和现时产生了有趣的错位:作为记忆式影像的“闪回”不能再和现时状态准确对位而滑向虚拟状态,三位主角都面临是否该以这一记忆式影像(闪回)驱动现时行动的问题。《三妻艳史》中出现的这种闪回结构,在影片结局被揭示前转向了专注认知模式下无法形成最终判断的状态。它呈现了这样的记忆运作模式:站在“现时”回溯过去某一时刻时,我们会意识到回忆是在“过去”还处于那一时刻的“现时状态”时被构建的;但在彼时,这“回忆”的意义我们并不知晓,我们只有在现时的时间点回溯过去时才有可能判断回忆的意义所在。而这里,在过去被动构建的回忆的来源,则和柏格森的“纯粹记忆”有了异曲同工之妙。

“记忆式影像”在此可以被重新定义:它本身并不具有“虚拟性”,也并不直接向我们展示所有“过去”。它只是处在过渡状态中的影像。在此过渡过程中,一部分“纯粹记忆”的虚拟性,或曰虚拟影像的虚拟性,在向现时影像过渡过程中被“实在化”(actualiser)。当这样的实在化过程无法和现时影像形成封闭的回路时,记忆式影像和纯粹记忆/虚拟影像之间的互动循环便不会停止,我们便进入了认知上的不可分辨状态。站在两种不同认知/记忆模式的角度,当专注认知通过记忆式影像成功得出了单一的判断时,它便为随后到来的习惯性认知/知觉驱动认知开启了通道;而当专注认知“失败”,即虚拟影像无

法在记忆式影像中应对现时影像时,封闭回路便无法形成,知觉驱动会被悬置,现时影像无法转变为行动—影像,不可分辨性由此产生。现时影像和虚拟影像会随之形成某种开放式循环联系,我们才会产生对可能性和潜在性的期待,或者进入梦境和幻觉状态。我们也由此会陷入对经验、对逝去的时间,甚至对过去、现在和未来都无从分辨的不确定临界状态。它所呈现的不再是单一记忆下的时间,而是多重记忆片层下互相交织的困惑、迷惘和无限可能性。以这样的时间观念切入电影领域,会发现这正是二战后的西方艺术电影(尤其以意大利新现实主义、法国新浪潮以及美国新电影为代表)所带来的多重角度、时间层次和含义的崭新感受。也正是在记忆回路互相冲突的状态下,时间才超越了其作为电影类型机械化驱动机制的载体功能,而作为被认知的主体在电影中浮现出来。

基于上述分析,德勒兹做出了这样的论断:不是“正确”或者“成功”的认知或者记忆式影像,而是认知障碍和不确定的回忆所产生的困惑,构建了电影中不断变化的感知结构和内容。^④不少电影史上的大师,如奥逊·威尔斯和阿伦·雷乃,正是在这样的原理基础上,通过其作品塑造出物质(具象)与记忆(虚拟)的不可分辨状态。

两种电影时间视点

1961年,阿伦·雷乃和阿兰·罗伯-格里耶联合创作了著名的影片《去年在马里昂巴德》。影片发生在一处带宫廷式花园的巨大庄园内,男人X反复向已婚女人A回忆他们二人在过去某一时刻在此地相遇相爱准备私奔的经历,而A似乎对此毫无印象,也不知男人X是谁。随着影片的展开,我们发现联成一体回忆其实发生在几个完全不同的时间点,讲述者X不断在回忆中返回另一个时间点,而在每一个时间点出现的女人A,都重复着相同的困惑和否认。

我们很容易发现《去年在马里昂巴德》是一部典型的“回路记忆”电影。影片首先摆脱了二战前传统影片的运动—影像运作模式,不再聚焦于现实影像

和记忆式影像之间的单一联系,而是通过男人X不断重复的讲述,使影片陷入了一个又一个平行记忆回路之中。直到结尾,影片都没有给出具体的答案: X和A在何时相遇,他们之间的罗曼史是否发生过。无论是阿伦·雷乃还是阿兰·罗伯-格里耶都很享受因为影片沉入没有答案的记忆回路中而产生的不能自拔的困惑状态。它形成了一个“不可分辨的整体”,并明示了另一种类型的电影影像:它不在现时感知与即时行动之间运作,而是完全沉浸于随着虚拟影像而不断变化的、将传统线性叙事完全排除在外的纯粹视听影像之中,并带来了多重循环并行的记忆回路,以及随之而来的顺序被打乱甚至被击碎的时间穿梭体验,这是典型的“直接时间—影像”(image-temps direct)。德勒兹曾提到,运动—影像是时间的间接体现(以剪辑和叙事为载体),而时间—影像则摆脱了中间媒介,成为直接体现时间的影像。

德勒兹认为存在着两种类型的时间—影像:视点基于过去的影像和视点基于现在的影像。在他的观念中,“过去”和产生于我们头脑中的记忆式影像并不相同,他将它看作纯粹记忆的总和,现时感知的需求在属于“过去”的纯粹记忆中召唤出记忆式影像并将其实在化。从某种程度上看,我们其实是游荡于“过去”的回忆中,而“过去”远在我们意识到它之前就已经存在。实际上,所有的记忆回路都是基于“过去”而形成的,站在构成“过去”的角度看,我们可以说每一个回路都构成了一个“片层”(nappe)。这些片层根据记忆式影像的判断具有各种各样的特征,可以是事物的外形、声音和气质,也可以随时重组构成带有崭新特点的另一个片层。当我们的记忆在尝试认知的时候,便会在这些片层之间来回跳跃。人们通常认为这些记忆片层是按照时间先后顺序为头脑提供判断认知的依据,但其实不然,正如费里尼所说,“我们是由回忆构成的,我们可以同时是孩童、青少年、老年和壮年”,它意味着认知在这些并行共存的记忆片层之中来回跳跃,并尝试形成整体影像。相比起“过去”,“现在”是一个非常吊诡的概念。柏

格森这样描述“过去”“现在”和“未来”的关系:“我们所能感知到的,实际上全部是过去,纯粹的现在则是无法捕捉其演进的去侵蚀未来(的瞬间)。”⁵⁵从严格意义上说,“现在”只在瞬间存在,因为还未到来的是“未来”,而一旦到来即已经成为“过去”。但另一方面,正因为“现在”的抽象瞬间性,基于处在不同时空的视点,它产生了分别具有“过去”“现时”和“未来”性质的三种形态。

有了这两种不同的时间视点,我们再分析《去年在马里昂巴德》会发现:影片中的男人X把持的是记忆片层式的时间观。因此,它所讲述的永远是不能相交的各种“过去”,我们无法分清这些事件的先后顺序,只能看到他的讲述在这些记忆的片层之间交织穿梭,来回跳跃;而女人A则把持着“现在”时间观,尽管她也身处过去、现在和未来,但是她永远会在其讲述的现时当下找到判断基点,尝试对男主角所叙述的片层进行分辨,而对男主角的回忆片层式讲述进行否认。我们作为观众所看到的,实际上是两种时间观念所进行的一场错位对话甚至是对峙。

在以时间—影像为主轴的影片中,体现“过去”与“现在”两种时间观念的不兼容是很多电影人终生作品的主题。德勒兹认为这其中最具代表性的莫过于奥逊·威尔斯。《公民凯恩》可以说是电影史上第一部直接呈现时间—影像的影片:它开始于“现在”,一位记者对于报业大亨凯恩去世前的一句“玫瑰花蕾”感到疑惑,由此展开了对他一生经历的回溯式采访,每一个他询问的人都对凯恩做出了一个侧面的描述,他的形象像万花筒一样在叙述中变化,正如记者在影片的结尾所总结:一个个回溯片段都是一块块拼图,它们远不足以组成完整的个人形象。如果我们以柏格森和德勒兹对于记忆的论述来审视《公民凯恩》,会发现每一段回溯都变成了互不相交叉同时共存的记忆片层,无论它们是如何生动、悲喜交加和充满戏剧性起伏的故事,都无法回答“现时”阶段大家对于“玫瑰花蕾”含义的疑问,也都成为了永远无

法被“现时”接收而实在化的记忆式影像(虚拟状态中时间—影像)。影片最终结束于这个未解的问题:所有人都忽视了印有“玫瑰花蕾”的雪橇板,它最终被扔进炉子里焚毁,而它所代表的含义随着凯恩谜一般的个人形象走进了坟墓。

观众在《公民凯恩》中看到记忆的不同片层所组成的片层—影像(image-nappe),它们因为凯恩在“现时”的死却未曾留下答案而等值共存,无论是孩童、青年、成年还是老年,都是未与“现时”交合的虚拟片层记忆影像。从整体架构审视,影片中人物的话语、行为和动作,即从属于运动—影像的部分(即时间—影像的间接呈现)都退为次要,并置的呈非线性发展(时间顺序被打乱)的记忆片层成为影片架构的主体,这本质上是对时间—影像的直接呈现。

《公民凯恩》的时间—影像属性不仅仅体现在它的整体架构设置上,同时还体现在奥逊·威尔斯对于景深镜头的设计和运用上。景深镜头利用摄影镜头的深焦物理特性将画面内不同距离和层次的内容都清晰呈现,它从电影诞生起就是重要的技术手段。德勒兹将不同景别的内容并置,互相之间没有产生直接交集的景深镜头称之为“画面之中的深度”(profondeur dans l'image),传统好莱坞电影中的景深镜头设计显然贯穿着这样的思路。让·雷诺阿虽然在《游戏规则》中大幅度提升了景深镜头内在不同层次的运动和物理位置转换,但它们之间依然缺乏更加直接的联系。奥逊·威尔斯在《公民凯恩》中的景深镜头设计则体现出了完全不同的思路。在影片中有这样一场戏:凯恩的妻子苏珊企图自杀,镜头的前景特写是药瓶和她服药时用来喝水的玻璃杯,中景是躺在床上的妻子,在后景凯恩破门而入,当他看到中景昏迷不醒的妻子苏珊和前景处的药瓶时,意识到发生了什么,让仆人去喊医生前来。在这一场戏中,前景、中景和后景各自产生了直接的联系:当处在后景的凯恩看到中景的苏珊和前景的药瓶时,他意识到了这两个景别内容之间的关系——苏珊服药自杀,而当他把手伸向苏珊的额头时,画面的后景和中景

也产生了关系——凯恩关切苏珊的安危,内心对她依然充满了爱意。我们可以注意到,当同一画框内不同景别之间的内容产生互动时,它们的联系方式有如柏格森所描述的记忆回路的运作,站在凯恩(现时)的角度,“苏珊和药瓶”回路或者“凯恩和苏珊”回路都形成了类似于片层的结构,不同的片层所代表的时间并不同质(苏珊服药发生在凯恩破门而入之前),但又互相交织重叠在一起形成了某种同时性,对现时产生了带有意思表达上的假设性(虚拟)影响。我们可以猜想,奥逊·威尔斯在对《公民凯恩》做结构性设计时,意识到了不同的记忆回路之间交互影响可以产生的作用,以及它们的组合对“现时”判断可以产生的多棱镜折射般的复杂影响,并将其延伸到了单场景深镜头调度的设计之中。

凯恩的绯闻被揭穿一场无疑是柏格森“现时”“记忆式影像”和“纯粹记忆”之间关系的最好展现模版。凯恩在参与政治竞选的过程中,他与歌手苏珊之间的私情被竞选对手盖蒂斯发现,后者给凯恩的现任妻子艾米莉写了封密信告知,于是四人在苏珊的公寓见面。在这一场矛盾冲突激烈的景深镜头场景对话中,奥逊·威尔斯以灯光照明和站位姿态相结合的方式来区分景别:艾米莉始终背向摄影机站在前景,我们只能微微看到她说话时的侧脸;盖蒂斯和苏珊则站在中景,他们的面孔完全暴露在灯光照明下,观众可以清晰地看到他们的表情;而凯恩则站在远景,面部五官完全沉浸在黑暗之中。艾米莉作为对事件毫不知情的人物恰如不断召唤回忆的“现时感知”,她无法期待事件的主角凯恩向她透露任何信息,于是她的关注焦点始终聚焦于站在中景的苏珊和盖蒂斯,而这二人恰如两个不同的“记忆式影像”。盖蒂斯大部分时间都在面向艾米莉交代他所了解的“过去”,他实际上和凯恩形成了一个对于“过去”的记忆片层。此时他力图将充满着虚拟影像的片层(他关于凯恩和苏珊关系的假设)在艾米莉的头脑中实在化(这是机械驱动的习惯性认知);但苏珊的态度却全然相反,她和凯恩形成了与“盖蒂斯—凯

恩”片层内容实质完全相异的另一个记忆片层：她并不想将其在艾米莉的头脑中实在化，甚至在努力切断这个片层与艾米莉之间的关系——“苏珊—凯恩”片层是一个和艾米莉无法产生联系，且后者也无法理解的记忆回路（这是专注认知障碍的症候）。在此，只有作为“纯粹记忆”而存在的凯恩知晓所有与其他三人相关的记忆，甚至还包括超越其他三人的记忆——他个人的思想、情感和价值观，但他却不准备也无法和这三人中的任何一个进行全面的沟通倾诉，因此他的面目（在奥逊·威尔斯绝妙的光影设计下）几乎完全沉浸在黑暗之中，并作为艾米莉无法探知其真实存在的背景记忆而存在。她既无从知晓凯恩的政治生涯会被引向何处，也无从知晓她和凯恩的个人夫妻生活会走向何处；于是，她做出了两个完全错误的判断：一，盖蒂斯向她传达的习惯性认知让她认为凯恩会顾及自己的声誉而不会让丑闻见报；二，对“苏珊—凯恩”片层的完全无意识状态让她认为凯恩会放弃苏珊而和她返家。这时，凯恩上前一步，让自己的面孔显露在灯光下，做出了留在苏珊公寓的决定，击碎了盖蒂斯构造的习惯性认知，将“苏珊—凯恩”片层中的虚拟记忆式影像在凯恩/苏珊的“现时感知”中实在化。现在轮到“艾米莉—凯恩”的片层记忆陷入了完全虚拟的状态，后者意识到她完全无法确定任何产生在这个记忆回路中的记忆式影像是真实且可被实在化的。《公民凯恩》中的这一场凯恩私情丑闻曝光戏几乎是对柏格森的记忆理论最为形象的银幕诠释。奥逊·威尔斯是通过景深镜头中不同层次内容的场面调度完成的这一再创造。它足以说明，电影影像和相关技术手段的运用所蕴含的对于记忆/时间的直接表达潜力。

从奥逊·威尔斯的影片中可以明显看出，景深已经不再是格里菲斯影片中的空间问题，也不再是让·雷诺阿影片中通过复杂的运动和调度而形成的戏剧性，它演化成为一种对记忆综合连续体（continuum）的表述。空间位置的并置和运动在奥逊·威尔斯的景深镜头中已经不再重要，不同层次的内容所形成的

时间化片层以及它们之间的互动成为景深镜头中调度的内在原则，它与人物们的记忆以及他们对记忆的理解和认知挂钩，从而直接成为时间—影像的载体。它不再是真实可确认的，而是回忆性的和不确定性的。它让作为观众的我们可以清晰地目睹不同的关于“过去”的记忆片层重叠与不交合的状态，以及“现时”不断返回虚拟的“过去”尝试回溯、寻找和勾连起记忆式影像的努力。更深一层，在《公民凯恩》中存在着两种不同实质的记忆：一是被“现时”所召唤的关于过去的记忆，但它却无法服务于“现时”，因为“现时”的中断（死亡或者消失）让这些记忆式影像无法被驱动而实在化，只能停留在虚拟阶段（如《公民凯恩》中的不同记忆回溯）；二是完全被“现时”所忽略的或者没有能力召唤的记忆（如“玫瑰花蕾”的真正含义）。而德勒兹认为奥逊·威尔斯终其一生，在他几乎所有的影片中都埋下了对这两种不同记忆以及它们之间错综复杂关系的描绘。人在回忆之中面对这两种记忆的困惑与无力是奥逊·威尔斯作品的内在连贯性母题。

阿伦·雷乃是德勒兹心目中另一位时间—影像的大师，他呈现时间的方式和奥逊·威尔斯有着重要的区别。在《公民凯恩》中，所有对于过去的尝试性回溯都是从一个明确的“现时”出发——凯恩的死亡，而这一确定的“现时”我们可以在威尔斯的很多作品如《阿卡丁先生》《上海小姐》和《审判》中找到。尽管不同的记忆片层不能相交，互相矛盾，无法在“现实”中统一，但它却是所有记忆回路的激发点和起始点。但在雷乃的影片中，作为观众的我们却无法确定“现时”为何，或者每一个片层都可以作为另一个的“现时”。《去年在马里昂巴德》依然是最明显的例子，当影片中的男人X在向女人A讲述过去时，我们似乎以为说话者所处的时段是“现时”，但随即画外音中X的叙述（以未完成过去时讲述）让我们意识到画面中的场景已经成为了过去。当我们跟随着背景中X的声音进入了下一个在X和A之间展开的讲述场景时，我们又会留下后者才是“现时”的印

象。影片中的“现时”不断变化,甚至在时间中四处流动不能确定,最后演变为一个相对的时间观念——不同的记忆片层都可以作为另一个片层的“现时”“过去”和“将来”。这样的相对性所创造出的,已经不再是“不可分辨性”,而是一种德勒兹称之为的“可转换不可确定性”(alternative indécidable)。而“不可分辨”和“不可确定”之间的区别,正是在对于“现时”的不同认知:前者具有一个固定可认知的“现时”,而后者的“现时”则在不停地转换中,它们都可能成为另一个片层的“过去”。一个基于“现时”,而另一个只有“过去”,这便是在影像中被表达出来的两种不同电影时间观念。

雷乃将“现时消失不见”的观念贯穿在了他的许多影片之中。在《我爱你,我爱你》中,男主角里德在一场失败的时间穿梭实验中找不到可以返回现时的时间点,于是在过去四处游荡,从一个时间点跳到另一个时间点。事件的顺序被完全打乱,在同一个属于“过去”的整体中,原本靠得很近的两点时间可能在影片中相距遥远,反之,原本在事件的开头和结尾的两个时间点却紧靠在一起;而其中有些时刻,被德勒兹称之为“闪光点”,即让我们可以清晰分辨出所属记忆片层的瞬间;另一些则是“暧昧瞬间”,我们并不知道它发生在哪一个时间区段,而这正是由“现时”时间点的失踪而造成的。里德的“过去”被时间旅行捣成了任意组合的“碎片”,每一个碎片都成为一个片层,观众获得了一种呈碎片化的对时间的直接感知,“过去”作为整体不复存在,以多个平行片层构成的整体因此而诞生。应该说,这样以打破时间先后次序的“碎片化”方式呈现记忆的影像形式自《广岛之恋》起就成为雷乃的风格标签,它贯穿了《去年在马里昂巴德》《莫里埃尔》《我爱你,我爱你》《我的美国舅舅》等影片,是雷乃式时间—影像的标志之一。

雷乃的电影影像为我们带来了两个崭新的认知:一,借助对时间体系的打破和建立,他摆脱了传统电影线性叙事的“困扰”,由“讲故事”变为对人物

和情绪的复杂感性呈现。如果说感性直接来自于对记忆片层的呈现,那么人类的思维便是在片层之间建立多重可能联系的尝试;二,银幕上的世界直接成为浸透着时间的回忆,空间和运动不再是影像的第一要素,摆脱了顺序、延续和连续形态的时间成为影像的要义,这就是纯粹的时间—影像。

当代电影中的记忆回路

而从20世纪四五十年代起,对于特殊记忆时间结构的呈现便是很多电影人的兴趣所在。著名苏联导演安德烈·塔可夫斯基在1972年拍摄的《飞向太空》,采用了记忆的虚拟循环特性作为影片的主干情节之一:男主角死去的妻子会不断以他记忆中的模样在太空站中反复回到他身边,与他重温旧情。1993年的好莱坞电影《土拨鼠之日》将剧情设置为在重复中不断演进的同一天,主角和其他人物深陷其中无法摆脱。在某种程度上,这样的剧情模式便是前述“习惯性认知”向“专注认知”转化的通俗化展现。《罗拉快跑》《源代码》《明日边缘》《穿越时空的少女》,甚至《大话西游》,都在以不同形式的时间回路循环作为承载剧情的基础。当然,这些对“时间循环”概念的套用在很大程度上遵循着商业电影行动—影像的内在运作逻辑。由于缺乏对纯粹记忆观念的内在呈现,这些影片大部分表现为实在剧情的重复,即感知和记忆式影像之间回路的循环,时间回路的塑造最终蜕化为通俗的剧作概念和手段,并以单一完满的结局收场,产生的是闭合式的确定结果。

不过,依然有一些电影人在商业模式化运作夹缝中不断翻新电影时间结构所能达到的极限。克里斯托弗·诺兰的《盗梦空间》采取了几个梦境连环嵌套的结构来模仿虚拟记忆回路的运作。影片中一个回路的事件元素变化会影响其他几个回路发展进程的设定,堪称是对记忆回路影像概念的全面更新。他的另一部影片《记忆碎片》对时间结构的想象力更为惊人:影片将叙事时间顺序切分成A和B两个部分,A部分正叙而B部分倒叙,两部分穿插剪辑,将发生在过去和现在的剧情时间点一一对应,形成了无

数个在现时感知、记忆式影像和过去(纯粹记忆)之间形成的单独回路;随着不同回路的积累,事件的真相逐渐显露出来。在《敦刻尔克》中,诺兰将代表一周、一天和一个小时的三个片段交叉剪辑在一起,每一个片段的延续都会和另外两个片段在时间点上产生交汇,直至三个片段都迈向同一个现时终点。影片描绘了三个从“纯粹记忆”中托生出的不同质影像式记忆,在现实感知的召唤下,它们逐渐向后者所形成的“基点”聚拢,在此过程中逐渐产生交叉,从而互相影响并改变其他二者的进程。它宛如一个由“专注认知”形成的不同回路在虚拟状态中逐渐交汇在一起而走向实在化的过程。

在商业电影之外,不少当代艺术电影人都在持之以恒地探索“时间/记忆回路”的表达可能性。韩国导演洪常秀便是这样一位有代表性的导演。他的作品《这时对那时错》建立在典型的柏格森式“记忆回路”模式上:组成影片两段事件的内容流程几乎完全一致,但因为人物在其中待人处事和说话方式的细微差别,导致人物之间产生了截然相反的认知关系。观众好似以偶然获得的某一个纯粹影像作为开始,不断构建新的记忆式影像以建立起“回路”,但每一个回路都与上一个略有不同,不同的回路将影像引向了不同质地的情绪轨迹。与前述商业电影不同的是,洪常秀式的记忆式影像呈现出的并不仅仅是具体事件之间逻辑关系的不同,更是一种留存在纯粹记忆中去符号化的感性姿态式差异。他对差异所形成的矛盾和悖论并无意做出最终的判断,一种人生虚拟化的不确定性在这样的回路并行结构中油然而生。

在《北村方向》中,洪常秀采取了更复杂的回路结构:影片以几个地点为识别标志,主要人物不断返回这些地点喝酒聊天,谈话的内容也并不相同。观众很难分辨影片中的时间是延续性的还是在不断“重演”,直到女主角在每一个段落的中段出现,几次都被朋友重新介绍给男主角,我们才意识到影片旨在不断重返某个时间/空间原点,尝试在同一个事件

中构筑男主角和其他人物之间屡次变化的关系。洪常秀在此几乎构建了一个进阶模式的柏格森记忆结构:他把剧情中对于现时的认知设定为几乎空洞化的事件标识——男主角返回城市看望朋友,紧接着又把他和几个人物的相遇设定为不同的记忆式影像。每个记忆式影像都代表着纯粹记忆中不同的被动记忆片段,它们构成了标识相同但构造迥异的回路片层,而究竟哪个时间片层真正对男主角的内心产生了实在意义,或者怎样的事件进程才代表了男主角头脑中的欲望所在,成为难以判定的疑问。

《自由之丘》堪称是洪常秀在时间结构叙事上所做的最大胆尝试。影片从一位读信人的视点切入,构造了一个外在观察者的视角,而它的进程便是她阅读一叠日记式书信。由于偶然的原因,读信人将信件的先后次序搞乱,于是读信人/观察者看到了一系列时间顺序被打破,因果关系不明,人物亲疏关系不定的事件。我们像是误入了一个柏格森“专注认知”的迷宫,在没有任何情节交代的前提下,人物仿佛进入了不同的记忆回路:在几个相同的地点,他们时而友好,时而敌视,时而相敬如宾,时而又耳鬓厮磨,往往在互相矛盾的行为和话语延续一段时间之后,观察者才看到导致人物关系转折的关键时间点出现(“闪光点”),但随之而来的新事件又会将前面的认知颠覆。甚至在某一时刻,柏格森“纯粹记忆—记忆式影像—现时感知”的构架也无法与具体剧情事件对位,因为洪常秀巧妙地通过错乱的“阅读顺序”让认知主体(观众)失去了对构架中三个元素的判断,每一个事件都可能是另一个事件的“记忆式影像”,观察者甚至连事件所属的记忆片层也无法分清,更失去了判断时间基点的依据。于是,如《去年在马里安巴德》《我爱你,我爱你》一样,影片的“过去”“现在”和“未来”交织一起,其身份、属性和所昭示的意义不停挪移变化。甚至是在影片的结尾,当我们看到男主角拥着爱人幸福地离去,还是不能确认它所属的记忆片层是否已经摆脱了虚拟状态抵达了现时

召唤的终点并转化为对事实的感知,也许它始终只是某一个虚拟时间回路之中无法被证实的记忆式影像片段而已。

洪常秀的其他作品如《处女心经》《剧场前》《在异国》和《独自在夜晚的海边》无不是围绕着对于记忆/时间结构的循环和变化展开。在当代导演中,他的创作思路和柏格森/德勒兹所描述的记忆时间结构极为贴近。他的大部分作品都可以归为对事物(爱情、友谊、欲望和道德伦理价值)不断循环式演进的判断。这个过程不休止地进行反映了人对外在事物无法分辨或者不能确定的困惑,这也正是洪常秀影片最终带给我们的抽象观感:几乎没有任何一段情节和人物关系产生了实质性的结果,所有一切都在不确定的状态中循环往复运行下去,一如柏格森和德勒兹为我们描述的“专注认知”困惑。

结语:记忆构建的电影影像

归功于柏格森对于大脑记忆机制详尽的分析,我们意识到纯粹记忆、记忆式影像和感知之间形成的回路作用,以及由此而揭示出的记忆的被动和不确定性:人类的感知器官并非像我们的理性主观认定的那样具有强烈的目的性,相反,它犹如一个无法被封闭又容量无限的“容器”,将所有触碰的信息都收纳其中,但并不以任何特定的方式将其分类标记。这些原始信息材料既是存在于头脑中的虚拟“物质”,又是不会重复的“时间标记”,只有感知开始召唤它们时,它们之于人本身的意义才有可能浮现,人才会在对其“时间标记”的判断中,产生对于时间的直接体验。

对于电影来说,重塑记忆回路,纳入崭新的时间观念使电影创作摆脱了线性叙事的束缚,赋予了电影影像崭新的形态:它不再具有清晰明确的走向,连贯的时间顺序、确定单一的结局以及固定的意旨表达;在剧情、行动以及意义都不再实在化的情况下,我们看到了影像表达中不可实现、没有结果和无法判定的多重可能性。我们关注的关注点便从结果转

向了对于整体过程的体验。

无论是奥逊·威尔斯对景深镜头和场面调度的精心分层设计,还是阿伦·雷乃撤去审视时间基点而在“过去”“现时”和“未来”之间所做的“疯狂”挪移,都可以看作是将记忆/时间的结构化体验直接搬上银幕的成功尝试。德勒兹关于运动—影像和时间—影像的理论实质是在柏格森关于记忆的理论 and 电影之间架起了一座桥梁(尽管柏格森由于其所处时代的局限性曾经错误地否定了电影所具有的时间本体性)。在宏观的一端,柏格森提出了人类基于记忆/时间的角度对于世界的两种认知方式——习惯性认知和专注认知;在微观的一端,电影以它在不同历史阶段的主导思想和创作形式在银幕上具体呈现了这两种不同认知模式指导下的影像类型——运动—影像和时间—影像,而德勒兹以哲学的方式贯通了基于同一运作模式上的宏观和微观两极。

注释:

①Henri Bergson. *Matière et mémoire*. Paris: PUF, Quadrige, 2012. 147-198.

②Henri Bergson. *Matière et mémoire*. Paris: PUF, Quadrige, 2012. 81-85.

③柏格森在《物质与记忆》中采用了两个相似又有所不同的术语,影像式记忆(*souvenir-image*)和记忆式影像(*image-souvenir*),德勒兹在《电影2:时间—影像》中采取了后面一种说法。它们本质上指向同一个概念,但论述偏重有所不同。当柏格森在使用“影像式记忆”时,他其实指向的是记忆回路中的一个阶段,它呈现出影像的样貌;当德勒兹使用“记忆式影像”时,他实际上在指出这是处在现时影像和虚拟影像之间的一个中间状态。但无论是处在记忆回路之中的“影像式记忆”还是在现时与虚拟之间的“记忆式影像”,它们的本质都是现实召唤人头脑中被动的纯粹记忆所形成的记忆/影像,是同一个概念的一体两面。

④Gilles Deleuze. *L'image-temps*. Paris: Les éditions du minuit, 2002. 75.

⑤Henri Bergson. *Matière et mémoire*. Paris: PUF, Quadrige, 2012. 166.