

本文章已註冊DOI數位物件識別碼

▶ The Fable of Intermittent Images: On Jacques Ranciere's Theses of Film Aesthetics

間隔性影像的寓言：論賈克·洪希耶的電影美學命題

doi:10.6752/JCS.201003_(10).0002

文化研究, (10), 2010

Router: A Journal of Cultural Studies, (10), 2010

作者/Author：孫松榮(Song-Yong Sing)

頁數/Page：37-68

出版日期/Publication Date：2010/03

引用本篇文獻時，請提供DOI資訊，並透過DOI永久網址取得最正確的書目資訊。

To cite this Article, please include the DOI name in your reference data.

請使用本篇文獻DOI永久網址進行連結:

To link to this Article:

[http://dx.doi.org/10.6752/JCS.201003_\(10\).0002](http://dx.doi.org/10.6752/JCS.201003_(10).0002)



DOI Enhanced

DOI是數位物件識別碼 (Digital Object Identifier, DOI) 的簡稱，是這篇文章在網路上的唯一識別碼，用於永久連結及引用該篇文章。

若想得知更多DOI使用資訊，

請參考 <http://doi.airiti.com>

For more information,

Please see: <http://doi.airiti.com>

請往下捲動至下一頁，開始閱讀本篇文獻

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE



The Fable of Intermittent Images:
On Jacques Rancière's Theses of Film Aesthetics

Song-Yong Sing

間隔性影像的寓言：
論賈克·洪希耶的電影美學命題

孫松榮

感謝《文化研究》兩位匿名審稿者的中肯與精闢意見，對於本論文的修改與書寫視野具有實質的匡正作用。

孫松榮，台南藝術大學動畫藝術與影像美學研究所助理教授

電子信箱：rhinosing@yahoo.com.tw

摘要

當代法國思想家賈克·洪希耶以電影的「矛盾寓言」導引出「藝術的再現體制」與「藝術的美學體制」之間共構與間隔的雙重關係。作為延續「藝術思想體制」的電影，其位階的曖昧性在於接續與發展其他藝術範型所共有的古典型態與內容的同時，將差異於再現性與敘事性詩學的純粹感性影像，或更準確而言，將「間隔性影像」體現出來。如此一來，洪希耶將指涉殊異表達性與創置理念模式的電影美學定義，和浪漫主義以降實踐美學變革的藝術範型聯繫在一起。對哲學家而言，這除了是「藝術認同體制」的共同指涉外，更是表徵運動音像的獨特性。本文以為在哲學家的電影美學論述中，「間隔性影像」不僅是敘事詩學與純粹感性共構的微型影像事件，也是錯位於導演作者創作理念的人形物質，更是透過影像潛在變動性對非人性的歷史詩學進行「後設感性」的「寓言」見證。換言之，作為「電影美學力量」的「間隔性影像」即在內在交織、潛在差異與越界移位的電影歷史經驗和「藝術認同體制」中，一方面展現了啟發當代電影分析與理論研究的實質作用；另一方面則是表徵了一種形式共構與重新劃分的挪用能量及勾畫出殊異世界輪廓的方略，並進一步形構思想感性模式的藝術理念。

關鍵詞：洪希耶、藝術的再現體制、藝術的美學體制、矛盾寓言、純粹感性影像、間隔性影像

Abstract

By using “thwarted fable” in cinema, contemporary French thinker Jacques Rancière proposes a double play of coexisting and intermitting between “representative regime of art” and “aesthetic regime of art.” As a cinema that sustains “the regime of the thought of arts”, the ambiguousness of its status quo lies in the moment when continuing and developing the collective classic model and content shared by other artistic prototypes, presenting the differentiation in pure sensible images of representative and narrative poetic, or the rigorous “intermittent images”. Thus, Rancière connects the definition of cinematic aestheticism that refers to the distinctive expressions and model of creation philosophy with the artistic prototypes that practiced the aesthetic revolution since the time of Romanticism. For philosophers, this is a collective reference to “regime of identification of art,” and, more than that, it also symbolizes the uniqueness of motion sound and image. The study considers that in philosopher’s discourse on film aesthetics, “intermittent images” are not only the miniature of imagery event co-constructed by narrative poetic and pure sensible, but also the human shaped substance misplaced in cineaste’s creation philosophy, and the “fable” witness of performing a “post-sensible” examination toward non-human historical poetic through the latent variation of images. In other words, in the intertexture, latent diversity and dislocation as the experiments in film history and in the “regime of identification of art,” “intermittent images” as “the power of film aesthetics” present the essential action of contemporary film analysis and theoretical study. Nevertheless, it characterizes a shifting capacity of formative co-construction and reconfiguration and outlines a general plan for the sketch of distinctive world; and further, it shapes the artistic philosophy of idealistic sensible model as well.

Keywords: Jacques Rancière, representative regime of art, aesthetic regime of art, thwarted fable, pure sensible images, intermittent images

一、前言：電影美學的轉向

近二十多年以來，法國的電影理論書寫展現了不同於梅茲(Christian Metz)結合結構語言學與精神分析學的「電影符號學」之非主流思考。嚴格而言，此種「新」電影理論「雛形」的創發在「電影符號學」巨擘的最後著作《非人稱的陳述活動或影片域址》(*L'énonciation impersonnelle, ou, Le site du film*, 1991)問世以前，即已顯現其創造性與差異性的實踐。最具代表性的例子，為同屬「電影符號學」理論系統出身的雷蒙·貝魯(Raymond Bellour)與賈克·歐蒙(Jacques Aumont)分別所著的《影像—介於》(*L'entre-Images: photo, cinéma, video*, 1990)及《無盡的眼》(*L'Œil interminable*, 1989)，以及哲學家德勒茲(Gilles Deleuze)的《運動—影像》(*L'image-mouvement*, 1983)與《時間—影像》(*L'image-temps*, 1985)等專書之出版。¹這幾本著作的前瞻性與象徵性在於：前兩位文本分析大將開啓了一種以「複數影像」(繪畫、攝影、錄像、當代藝術等)的動能性與造形性特質作為思辨主體，並結合跨媒介、跨影像及「形體分析」(*l'analyse figurale*)的書寫先河；至於哲學家則是完全衝著「電影符號學」而來，德勒茲以為電影理論惟有源於電影自身思想並經由引發的概念生產才顯得可能。(Deleuze 1985: 365-366)

縱然上述幾本著作的書寫視野與方法均有所差異，然而這三位理論家的共同之處，皆在於對代表「後」梅茲時代的電影理論走向及方法——從影片結構分析、電影敘事學乃至陳述活動等研究路徑——提出質疑、挑戰與可能的書寫藍圖。換言之，雖然「電影符號學」，或更準確而言是應用人文社會科學的電影研究，無疑展露了一種對電影

1 確切而言，早在1985年與1986年期間，哈斯(Patrick de Haas)的《完整電影：論1920年代電影中的繪畫》(*Cinéma intégral: De la peinture au cinéma dans les années vingt*, 1986)與《電影筆記》(*Les Cahiers du cinéma*)的影評人波尼茲(Pascal Bonitzer)的《解景框：電影與繪畫》(*Décadrages: Peinture et cinéma*, 1985)，可謂是為這股電影研究風潮開啓關鍵性書寫視野的作品。至於歐蒙與貝魯則在經營理論架構的向度上，建立了更為厚實與啟發性的方法學基礎。

影像與聲音研究採取高度學科化的類分與系統化的操作方法，卻以內在關係系統、對位網絡構成及「嚴格與重複」(Casetti 2007: 34)的型態，嚴重忽略了其他可外於被程式化與結構化的影像之思考方略。對此，相較於「電影符號學」的特定思路，貝魯、歐蒙與德勒茲的著作不約而同展現了一種以重新「面對」電影影像並以其特質進程來展開思考位置與書寫的方略：一方面視電影理論是一種由電影影像的存在 (présence) 與再顯 (re-présentation)，而得以引發各種思想場域概念乃至嶄新理論生成的思辨域址與過程；另一方面則重新將「電影符號學」側重於結構語彙與範型的「影片殊異性」(spécificité du filmique) 研究，導向於結合「藝術電影性」(cinématographicité de l'art)、「電影藝術性」(artisticité du cinéma) 與「電影詩學」(poétique du cinéma) 之「美學」(esthétique) 研究。

具體而言，此種表徵跨影像藝術、電影特性及概念的美學轉向的電影理論，為後來的電影理論研究走向標示了兩種發展的潛在軌跡與路徑。首先，這體現在作為運動影音或音像 (images visuelles-sonores mouvantes) 型態的電影類別（默片、古典電影、實驗電影、現代主義電影、當代電影等）與各種影像藝術（繪畫、攝影、錄像、當代藝術等）之間的同質性與差異性、能動性與造形性之「形體分析」。此種側重於殊異媒介特質與藝術表達差異形式的美學研究傾向，不只反映在當代法國電影學界（如新生代的雷內茲〔Nicole Brenez〕、杜布瓦〔Philippe Dubois〕、范瑟希〔Luc Vancheri〕等人的研究成果）²，其影響力更擴延到北美電影研究的領域中（如達拉·瓦瑟〔Angela Dalle Vache〕的《繪畫與電影》〔*Cinema and Painting: How Art is Used in Film*, 1996〕、史帝華〔Garrett Stewart〕的《介於影片與銀幕》〔*Between Film and Screen: Modernism's Photo Synthesis*, 1999〕及《框構的時間》〔*Framed Time: Toward a Postfilmic Cinema*, 2007〕等）。至於第二種型態，則是將電影影像的特殊性、表現模式（譬如運動、時間）乃至思想與生活感性的概念化形式放置於總體影像

2 相關細節，請參見Brenez(1998)；Dubois(1998)；Vancheri(2007)等作品。

風格史中加以考察，並對導演作者(cinéaste)的詩學理念與各家各派的理論，甚至（跨）國族電影論述進行檢視與聯繫，藉以形構影像符號分類學(taxinomie, Deleuze 1985: 365-366)的總體概念與分析方法。當代電影理論家馬爾克絲(Laura U. Marks)的《影片的皮膚》(*The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, 2000)、布魯諾(Giuliana Bruno)的《情感地圖集》(*Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, 2002)及強生(David Martin-Jones)的《德勒茲，電影與國家身分》(*Deleuze, Cinema and National Identity: Narrative Time in National Contexts*, 2006)等人的著作，將「流變」(devenir)、「運動－影像」、「時間－影像」等概念運用至對電影影像的「觸視性」(haptic visuality)、「實驗性流散族裔電影」(experimental diasporan cinema)及「情感動性」(e-motion)地形學的研究路徑，即屬其中著名的例子。

在此一著重以結合電影與其他視覺藝術的「跨影像性」，乃至透過德勒茲哲學概念來拓展電影研究的當代視野下，電影美學論述遂突破了過往以（非）純藝術形式、社會歷史範型，尤其是語言符號學模式來論辯電影身分及其表達屬性的理論框架。換言之，就電影理論的總體範疇而言，顯然自1980年代中期已降，電影美學研究已不再只有一種切入的研究角度或應用方略，更不再呈現單一封閉的論述對象、理論位置及影像歷史的穩固狀態。(Casetti 2007: 36-37)電影美學乃至理論建構新局面的豐富多元，如果象徵單一化電影研究方法的消失或甚至如卡薩提(Francesco Casetti)以為的霸權化電影理論的危機現象，倒不如說是展現了電影研究的當代性轉機與新意更為恰當。確切而言，不論是對電影美學還是電影理論範型的整體構建而言，兩者在面臨跨學科刺激、跨影像和媒介交錯甚至科技載體革新或影像展演方式所衍生出的新式影像型態之影響下(Andrew 2009: 901-915)，一方面不可避免地得重新省思自身地位與未來走向的命運，另一方面則必須迎接來自各種研究場域及論述位置對電影概念作出重新的定義甚至命名的挑戰。

二、間裂的寓言邏輯

從此種美學轉向的電影理論語脈，來檢視當代法國思想家賈克·洪希耶(Jacques Rancière)自稱為「業餘主義」(amateurisme, Rancière 2004: 162-163)的電影書寫，可謂是既必要又具啟發性的。這是由於他的電影論述，一方面浸染在上述兩種重整電影美學思潮的研究脈絡之中，另一方面凸顯了其和跨影像或電影影像體制轉移型態之間的論述差異性與獨特性，並進一步展現了他電影美學論述的另種思路。這麼講的原因在於，這位自1960年代開始即與各種電影類別為伍的「影迷」(Rancière 2004: 159-160)的電影書寫——從他1990年代以降為《電影筆記》(*Les Cahiers du cinéma*)、《傳播通訊季刊》(*Trafic*)及各種電影論述合輯撰寫的重要文章（譬如〈難忘〉〔L'Inoubliable, 1997〕、〈電影的歷史性〉〔L'Historicité du cinéma, 1998a〕、〈文學之後〉〔Après la littérature, 2003b〕及〈電影間隔〉〔Les Ecartés du cinéma, 2004〕），到結集成冊的《電影寓言》(*La Fable cinématographique*, 2001a)，《影像命運》(*Le Destin des images*, 2003a)及《獲解放的觀眾》(*Le Spectateur émancipé*, 2008)的出版——確實體現了電影與各種影像類別或藝術表現形式之間的緊密聯繫，以及電影體制的內在轉變之思考特質。

然而值得強調的是，如果我們僅因此而將其相關著作視為電影美學總體的一環，或是錯位於電影學術界的美學論述的話，可能就簡化了他思想電影方略所展現出來的特色與複雜性。更準確而言，論及洪希耶電影論述的結構性命題與邏輯，基本上可透過兩個面向來交互談論。一方面，我們若是仔細地檢視洪希耶的電影書寫及其哲學方法，即可發現其旨趣其實在於連結不同影像體制的作品的同時，彰顯它們之間內蘊的異質性、譜系關係與生成特質，並進一步將電影影像體制自二分化的分類系統（紀實影片與虛構影片、古典主義電影與現代主義電影、「運動－影像」與「時間－影像」……）中抽離出來，置入於他發展出來的「藝術思想體制」(régime de pensée des arts, Rancière 1998a: 54)或「美學變革邏輯」(logique de la révolution

esthétique, Rancière 2000a: 50)的語脈中來思考。值得強調的是，此一面向同時又很關鍵地疊合了洪希耶自《歧見》(*La méésentente: Politique et philosophie*, 1995)以來如何透過作為政治美學意涵的「感性分享」(*partage du sensible*)概念，來體現來自另一場域對嶄新意義的置入、溝通、配置乃至展現抗衡力量的命題方式與思想邏輯。說得更加具體一些，如同他藉由作為藝術特殊體制的文學來申論政治美學的意圖一樣，這位法國哲學家的電影論述不會是一種無關痛癢的評論習作，而是彰顯了一種欲同時對影片中可見與不可見、可思與可說、身體與空間的共融經驗、藝術創作方式、感知模式、思想型態，電影美學話語與理論模態進行拆解、重新裝配及定義的當代性姿態。

這麼一來，洪希耶在論及電影時所運用的「美學」一詞，其意義就值得令人格外留意了。顯然它並非僅指電影理論範疇的影音殊異性或表現性，亦不會是一種沒有方法學的感性邏輯與品味判斷價值，而是意味作為藝術與理論的電影如何以「藝術認同與思想的特殊體制」(*régime spécifique d'identification et de pensée des arts*, Rancière 2000a: 10)來彰顯其思想作用力，以及和其他藝術（文學、戲劇、繪畫、音樂、當代藝術等）的理念譜系關係之邏輯運作。關於這一點，洪希耶首本電影論集《電影寓言》中的「寓言」(*fable*, Rancière 2001a: 7)概念，可以作為討論其電影美學思想的切入點。哲學家將十一篇觸及前衛主義、古典主義、現代性及紀錄影片與理論的文章統合在「寓言」的概念下，進行連結與分析。這分別是以「可見的寓言」(*fables du visible*)來討論艾森斯坦(S. M. Eisenstein)、穆瑙(F. W. Murnau)及佛烈茲·朗(Fritz Lang)影片中有關戲劇與電視的再現問題；藉「古典敘事、浪漫主義的敘事」(*Récit classique, récit romantique*)來論及安東尼·曼(Antony Mann)與尼古拉斯·雷(Nicolas Ray)在類型電影中所進行的詩學創造；透過「電影現代性」(*modernité cinématographique*)來思辨德勒茲的兩種影像概念、羅塞里尼(Roberto Rossellini)的墜落身體影像與高達(Jean-Luc Godard)的《中國女子》(*La Chinoise*, 1967)的政治訓誡；經由「電影寓言、世紀史事」(*fables du cinéma, histoires d'un siècle*)來解析克里斯·馬克(Chris Marker)與高達迥然不同的紀錄影片

的史實虛構性。縱然這些被公認為經典作品及其導演作者跨越了不同時代、分屬不同風格型態及不同影像體制，但對洪希耶而言，它們的共同之處乃在於由「寓言」編織而成。換言之，這些將原本無盡的生命進行模仿與表達的作品特質，皆屬於亞里斯多德(Aristotélès)的《詩學》(*Poïétique*)致力強調的一種「經由結(*desis*)與解(*lisis*)的配置結構，使得人物從好運過渡到厄運（或由厄運變為好運的變化）的必要或逼真之行動組構。此種安排行動的邏輯不僅定義了悲劇詩篇，更具有藝術表達性的理念」。(Rancière 2001a: 8)因此，奠基於表達人類行動邏輯再現詩學的电影和希臘悲劇一樣，均將不可被化約的生活以糾葛與闡明的方式組合起來，並賦予敘述的形式、故事(*histoire*)或「情節的合理性」(*mythos*)之安排來感動觀眾。如此一來，電影「寓言」即架構了洪希耶電影論述的基本意涵與輪廓。

在洪希耶的電影論述中，電影不同於悲劇之處，在於它具有一種「印象派」電影作者尚·艾普斯坦(Jean Epstein)在《早安電影》(*Bonjour Cinéma*, 1974[1921])中所書寫的「心靈」(*psychique*)與「神秘」(*mystique*)向度。(Epstein 1974[1921]: 91, 100)換言之，比起配置好的戲劇張力，作為觀看甚至帶有預視(*voyant*)能力的攝影機能記錄強烈許多的運動無盡性、不確定性：一方面在人為的操控之下，作為體現電影力量的攝影眼以「全然忠實藝術家、無意識主體、不猶豫、不遲疑、不唯利是圖、不討好，也不會犯錯」(*ibid.*: 92)的姿態，來開展一種表徵「理想化、抽象化、提煉、閱讀、選擇、轉換」(*ibid.*: 91)的觀視，並進一步呈現與銘寫外於創作者的「無意識理念」(*idée sans conscience, ibid.*: 91)；另一方面，則是電影自動性在改變真實位階與解決了技術及藝術之間的糾紛的同時，以心靈機器的樣態創造了一種超越人類物理世界與法則的時空乃至思想型態。兩相的結合，在洪希耶的電影論述中，表徵的既是故事事件與機器自動性構成了電影能透過詩學理性開展敘事，更是能藉由光影運動來表達生命情感與現實世界的感性向度，並進一步體現作為結合技術與美學殊異性(*technesthétique*)，同時也是「表象藝術」(*art de l'apparence, Rancière 2005b: 145*)的電影之多質性(*polyvalence*)。

從故事或劇情的合理性與目的性之安排，到電影神秘向度甚至是心靈機器的紀錄，洪希耶在詩學典籍與前衛主義理念之間尋得申論「電影美學力量」(puissance esthétique du cinéma, Rancière 1998a: 50, 52)的切入點，由此凸顯了一種介於意識與無意識、計算與非計算、理性與感性的影像特質及涵義。這種不將重心放在任何其一的思考方式，使其電影的「美學性」(esthéticité, Rancière 2009: 282)書寫和當代電影理論中亦透過詩學來發展電影敘事學研究的方法有南轅北轍的結果。歐洲的電影敘事學乃至大衛·鮑德威爾(David Bordwell)為首的「新形式主義」(Neoformalism)研究，不是以影像建構型態來探究敘事的機制與表現方略，就是透過繼承自俄國「形式主義」學派的影像修辭學來結構化敘事構成與認知心理學(cognitive psychology)、影音形式和歷史風格之間的連結關係。至於洪希耶，他一方面將電影敘事邏輯安置在「藝術可見性的體制」(régime de visibilité des arts, Rancière 2000a: 30)之中，也就是透過擬現(mimesis représentative)、可調控的敘事型態與內容，將電影和形構藝術再現規範及製造藝術意圖的「藝術的詩學或再現體制」(régime poétique ou représentatif des arts, Rancière 2000a: 28)聯繫起來，進一步凸顯藝術自治性、藝術理念、類別及等級的特質。

另一方面，哲學家則在凸顯艾普斯坦論及電影敘事結構的非必要性(Epstein 1974[1921]: 87)之同時，進一步透過援引其心靈機器概念將電影技藝方略和傳統藝術典範，與「藝術對應」(correspondence des arts)進行更為細密的區辨與分享，也就是藉由真實與無偏見的機器眼之說，將再現心理系統的表達及編碼特質，置換為能量速度、運動與振動之音像再顯。這是由於非人稱的光影運動能以重新發現、組織甚至創造世界的力量，賦予事物景象一種感性書寫的可能性。正如同洪希耶以映照著艾普斯坦泛靈論(animisme)精神所書寫的字句：「一隻掀起窗簾或把玩窗簾把手的手、俯身窗前的頭、夜間的火或燈塔、敲響酒吧櫃台的杯子」(Rancière 2004: 160)、「雪茄的威脅、塵埃的背叛或地毯的破壞性力量，即比等待、暴力與畏懼的傳統敘事與表達的連結來得更占上風」(Rancière 2001a: 11)。對洪希耶而言，此種結合能量速度、運動與振動的感性物質與非物質性能量之形體化過

程，既是表徵電影聚合了藝術家及攝影機的雙重觀看，也是指向艾普斯坦論述電影物質與精神感知、思想狀態的特質，可在傳統戲劇規範內開展「去形」(dé-figuration, Rancière 2001a: 11)的造形效能與潛在力量。電影的弔詭，不僅在於創作者透過蒙太奇進行影像創置之前，已由再現系統規劃好的藍圖以「無記憶、無算計」(Rancière 1997: 48)及冷漠的眼睛記錄下來，更在於精準地捕捉了人們無法察覺的平凡事物、景象甚至是精神與思想的運動。確切而言，這即是一種「電影美學『時刻』」(“moment” esthétique du cinéma, Rancière 2001a: 13)的展現，不僅是艾普斯坦的「無形感性物質」(matière sensible immatérielle, Rancière 2001a: 9)或維多夫(Dziga Vertov)的「電影眼」(kinoglaz)之意，也同時是洪希耶以為的，由攝影機繪製的現實外形是一種足以抗衡再現藝術目的，並掙脫社會與精神之間的對立態勢之「感性特殊模式」(mode spécifique du sensible, Rancière 1998a: 51)。

此種電影的異質性是影像變動性與多質性的表徵，也是作為媒介、藝術與感性的電影力量之展現，更是超脫了任何一個時代的電影理念之精髓。同時，這也可用來理解洪希耶詮釋高達在《電影史》(*Histoire(s) du cinéma, 1988-1998*)有關「電影既非一門藝術也不是一種科技，而是神秘」話語的理論要點。(Rancière 1998a: 50)洪希耶既不認同班雅明(Walter Benjamin)以科技來決定藝術表現形式的差異性之說法，不以為有所謂表徵媒介殊異性或藝術現代主義之說，也不傾向將電影框定在藝術「非純性」(impureté)或「綜合藝術」的絕對劃分上，他以作為「感性特殊模式」的電影概念來置換當代法國導演作者的「超自然」或「不得其解」之說。對哲學家而言，電影的神秘即在於透過自身的變動性與異質性面向，取消內在世界與外在世界、精神世界與物理世界、主體與客體、情感與物質之間的對立和無法融合。換言之，電影的定義不會被單一面向所決定，而是游動於多種面向之間展現其作為「混合藝術」(art mixte, Rancière 2002: 58)或「曖昧藝術」(art ambigu, Rancière 2000d: 50)的多質性與能量強度。如此一來，我們也不難理解為何洪希耶會以為電影同時是一種「反-再現藝術」(art anti-représentatif)的概念、結合意圖與非意識自動進程的產物、消弭了感

性與理性或情感與科學的對立之特殊模式，或稱之為「超越藝術的藝術」(l'art au-delà de l'art)，而非僅是透過單一或概括的定義即可形構的運動影音主體。(Rancière 1998a: 54)了解此一論點，對掌握洪希耶論述電影的精神是很重要的。此外，值得注意的是在分析作為結合故事情節與影像變動性特質的電影美學的同時，這位《感性分享》(*Le Partage du sensible*, 2000a)的作者獨到之見並非只凸顯了電影影像的多質性，他更進一步將作為「感性特殊模式」的電影和浪漫主義詩學論及的藝術主體平等及去階級性的價值原則聯繫起來（此一部分，我們將在文後觸及洪希耶的論證過程時再加以申論）。

確切而言，我們可以認為洪希耶致力凸顯出來的一種交匯著思想與感性、思想與非思(non-pensée)、自願與不由自主特質的「電影美學力量」，是作為聯繫「藝術思想體制」不可或缺的藝術範型。這是由於它殊異力量的展現，除了歸功於科技機器的精準與冷靜，甚至「無意識理念」之外，更在於和浸潤於浪漫主義精神的「藝術思想體制」（文學、繪畫、音樂、戲劇等）有著非比淺薄的譜系關係。這即是我們將在文後的第三節「藝術的美學體制之誕生」裡，就「藝術的詩學或再現體制」如何與「感性特殊模式」產生連結進行申論的課題，也即是洪希耶「藝術的美學體制」(régime esthétique des arts, Rancière 2000a: 31)之命題。此一命題的重要性不僅體現了「電影美學力量」蘊藏的矛盾張力，更是確認了和「藝術的詩學或再現體制」有所差異的「感性特殊模式」之表現型態，以及兩者之間的內在交織性與共構性。此一論點，一方面凸顯了電影和其他主張藝術主題變革與精神的藝術範型之聯繫，另一方面則形構了自身的殊異表現性與創造性。後者尤其反映在洪希耶長期思考幾位開創性的歐陸導演作者（譬如布列松〔Robert Bresson〕、高達或馬克等人）處理電影與文學、電影與歷史命題的作品之書寫上。這些不同於前衛學派也有別於古典主義的影片，已不再是矛盾張力或曖昧特質所能概括的，這是由於它們在交錯著各種藝術範型的同時，以獨具特色的運動音像形塑了一種呈現思想的感性模式與表達感性物質的思想型態，也即是洪希耶以為的「美學紀年的藝術」(l'art de l'âge esthétique, Rancière 2001a: 16)之表

徵。針對此一面向，我們將會在第四節「交錯的影像性」中進行分析，以凸顯洪希耶電影美學命題的示範性書寫。

三、藝術的美學體制之誕生

洪希耶思想電影的強度，即在其美學思想系統既與法國電影美學與理論研究的範疇有所差異，但又處在不全然脫離相關論述語脈的情境中體現出來。和德勒茲書寫影像二卷的理論位置相仿，這一位熟諳電影理論與導演作者理念脈絡的哲學家視電影為展現思想的主體，更是能夠和「藝術思想體制」開展對話的場域。換言之，洪希耶透過作為故事或情節合理性與目的性安排的「藝術的詩學或再現體制」，來和再現規範鬆脫的「感性特殊模式」進行連結，一舉將美學概念導入電影理論的範疇。針對此一面向，我們可接續前述觸及「感性特殊模式」的基本定義與架構來進一步檢視洪希耶如何在脈絡化「電影寓言」的同時，體現出「電影美學力量」的各種形象命題。此一面向的重要性，不是層疊著「感性特殊模式」或「電影美學力量」的重複多樣性，而是在於釐清哲學家如何透過由片段到整體、由古典到現代性及由劇情到紀錄的影像實例——這個影像分析過程中絕不可迴避的書寫姿態——來形構「電影寓言」概念的多質性、延展性甚至「矛盾寓言」(*fable contrariée*, Rancière 2001a: 19)之特質。與此相連的另個重要關鍵因素，在於洪希耶的電影論述，不管是針對作為影像事件意義的「歷史性」(*historicité*, Rancière 1998a: 47-48)還是「文學電影主義」(*cinématographisme littéraire*)的差異性「轉置」(*transposition*, Rancière 2003b: 129, 134)，一方面可謂具體凸顯了法國當代影像分析如何由「影片殊異性」的科學研究（或再現性影像的應用研究）轉向感性影像，或更確切而言，「呈現性」影像的思辨方略與分析導向；另一方面，則是在形塑電影美學思想邏輯與模態的同時，實體化作為「美學藝術」(*art esthétique*, Rancière 1998a: 53)的電影如何在自身(*en soi*)交錯各種藝術範型來形構「影像性」(*imageité*, Rancière 2003a: 12)操作、思辨歷史並體現當代影像命運的造形力量。

如前所述，《電影寓言》以「寓言」為題分別對默片、古典主義電影、現代主義影片及當代紀錄影像進行分析。在這種看似高度典範化的電影類別或型態中——不管是劇情影片還是紀錄片，無論是出自於古典主義體制的作品還是被認定為前衛派影像藝術——洪希耶透過「矛盾寓言」的概念，出人意料地拆解出它們之中蘊含的一種互相抵觸、反意義或反效果的表徵，也就是協調的不和諧與連續性的斷裂，或者形式生成之特質。在哲學家的書寫中，穆璠的《偽君子》(*Tartuffe*, 1925)分別透過取徑於表現主義影子喻象，來形塑偽君子「陰暗外形、碩大披風的極黑瘦長」(Rancière 2001a: 47)的形象，並剝去其黑色披風來凸顯肥碩身形且意志羸弱的場面調度手法、安東尼·曼在《無敵連環槍》(*Winchester '73*, 1950)中對飾演追捕弑父弟弟的西部英雄詹姆斯·史都華(James Stewart)極富無力感與漠不關心的形象塑造(Rancière 2001a: 108)、佛烈茲·朗的《M》(*M*, 1931)裡殺人犯與小女孩在街上閒逛的「恩典時刻」³(*moment de grâce*, Rancière 2001a: 71)之安置，及亨佛萊·詹寧斯(Humphrey Jennings)在「歷史紀錄片」《聆聽英倫》(*Listen to Britain*, 1941)內以描繪閒散無聊的抗戰生活（在火車上的集體歌唱、大夥爭先恐後地聆聽一曲莫札特的樂章、海岸警衛眺望日落等）與其他和戰爭沒有直接關連的影像細節（柏林的年輕女售貨員的微笑、一張在窗後出現的臉面，及舞者身體的旋轉等其他沒有和戰爭有直接關連的影像細節）取代傳統反戰影片必要素材（軍隊之間的轟炸、城市景象的斷壁殘垣、人民的顛沛流離）的影像創置(Rancière 1997: 58)，即是透過意義乃至造形的轉向、

3 「他們倆很高興地觀看著正看見的事物，也很高興彼此的陪伴。他〔即M〕注視小女孩向其出示手中夢想的玩具。他喜歡閒逛，喜歡觀看櫥窗、喜歡小女孩，也鍾愛討她們的歡心。他享受著此刻，以致於像是忘記了行動的目的。而小女孩也很開心：她喜歡玩具、對那些向小女生展現熱情的大人頗具好感。當她注意到他肩上的印記〔即「M」〕時，她只想著要把他變得像是位『可憐老人』的印記擦拭掉。接著，追蹤即將開始，再也不會暫緩的時刻。對主角而言，這如同是恩典的最後時刻。但在這裡，『恩典』一詞須以強烈的意義來解釋。這不僅是恩賜的最後時刻之意，更是如同為主角量身打造的恩澤，一種使其成為人物的恩惠……。但現在，在這恩典的時刻，他可以透過美學的與漠不關心的方式來享受著一種景象、一個觸碰、一種感覺」。相關細節，請參見Rancière(2001a: 71-72)。

流動性的懸置與空白——如黑色披風的形象變換、非英雄的臉面和姿態、懸疑時刻的停頓、無戰事目的的日常事件——來穿透、置換作品既有的表現型態，並進一步曝露前衛主義不可迴避的古典性、古典主義的反認同效果，以及虛構化和記憶化功能共構等特質的影像片段。這幾個影像片段即被洪希耶一舉概述為矛盾的連續性或動態的斷裂，亦同時是「藝術的再現體制」與「感性特殊模式」、感性的純粹力量 (*aisthèsis*) 與擬現藝術 (*art de mimesis*) 共存的重要表徵。換言之，即是「矛盾寓言」構成電影藝術本質的作用力及其不確定性力量的體現。

從穆瑯化虛為實的光影造形、安東尼·曼的反認同臉面、朗的「恩典時刻」，到詹寧斯無價值意義卻得以抗衡官方「文件」(document) 影像的靜默「遺跡」⁴ (*monument*, Rancière 1997: 55) 影像，此種故事情節的合理性或目的性配置，和「美學情節」(*intrigue esthétique*, Rancière 2001a: 72) 與影像感性效果之間的共構，是使電影影像顯得神秘的紐帶。作為「藝術的詩學或再現體制」的電影，遂展現了一種同時脫卸也是侵占作品表意目的的異質甚至過度的力量，亦即是一種和敘事理性產生衝突與矛盾、延擱既定表意過程，以及一種在無規則的創造與表現靜默事物力量的純粹被動性之間周旋著的變動性影像。簡言之，它是一種形成敘事連結、也是自敘事結構中引發感性效能，甚至使之產生懸置與空白無意義狀態的影像能量。「矛盾寓言」顯現之處，遂可謂是在再現與呈現、敘事與非敘事、情節與表現、之中及之內之間，形構一種感性或更確切而言「間隔性影像」的力量。由此，我們可以認為洪希耶在這些由創作者所拍攝並剪接完成的影像作品中，建構了一種可外於敘事功能並和導演作者理念有所差異的感性影像或「間隔性影像」。此外，這亦可視為是洪希耶對「場景」(*opsis*)——這個在亞里斯多德詩學定律中被「故事事件安排」位

4 值得注意的是，在洪希耶的書寫脈絡中，「遺跡」一詞並非是紀念性的意思，而是較帶有浪漫主義精神表徵的詞意。簡言之，它指的是一種透過銘寫於時空與身體的靜默符號、印記、物質紋理乃至物件（如餐具、布料、陶瓷、石碑或契約等）來表述某種時代的文明、某種人性的習癖甚至命運的意義指涉。

階所超越並絲毫不獲重視的視覺元素——的重寫。洪希耶不僅不認同亞里斯多德對「場景」作出「最少藝術性」的定義，更重要的是進一步將它形構為表徵運動影像藝術的「場景感性能」(l'effet sensible du spectacle, Rancière 2001a: 8)。更確切而言，若以前述的幾個影像片段為例，透過艾普斯坦光影運動概念的運作，「場景」已不再充當布景或時空的背景，而是一種能在敘事性向度中創置出介於人性與非人性、意識與無意識、意義與非意義，並形塑「去形」效能的「無形感性物質」或純粹感知時刻的影像再顯，也是一種以無價值意義，以及匿名或緘默風格來粉碎擬現邏輯的歷史述說之變動性影像。這些在擬現邏輯之中形構差異化的靜默和感性影像的「去形」力量，正好觸及了情感性，也體現了創造力的純粹主動性（因為沒有規則與範例可循）與表達性力量的純粹被動性（可以獨立於作品的表意過程）之間的結合。我們亦可以進一步將它和洪希耶詮釋導演作者的概念⁵，及其在《獲解放的觀眾》中以「思動性」(pensivité)之名來形構一種未被確定的表達邏輯、延展間隔的行動，並和凸顯感性微型事件的涵義聯繫起來。(Rancière 2008: 128-132, 139)更準確而言，如果以哲學家的思想主軸來命名這一些凸顯了「感性的內在真相」(vérité intérieure du sensible, Rancière 2001a: 8-9)的變動性與多質性影像的話，它即是洪希耶以為的「藝術的美學體制」之重要表徵，也就是脫離了既有的類型範疇、再現或表達的規範法則，並以感知與感性來形構藝術殊異性與自治性的影像屬性。

洪希耶指出，形構此「藝術的詩學或再現體制」與「藝術的美學體制」之間可見性差異的源頭，可追溯至德國浪漫主義主張藝術思想與美學作為體現世界神秘本體的理念。當時，德國浪漫主義中的思想家，譬如由諾華利斯(Novalis)的《片斷》(*Fragmenten*, 1798)、施萊

5 洪希耶是如此理解尚-克勞德·彼耶德(Jean-Claude Biette)的導演作者(cinéaste)概念：「導演作者即是在完成他想要完成的事物的同時，他也做了一些他不想要的。這不是指別人命令他做他不想要的事物的意思，而是指沒人要求他，甚至連他自己也沒有提議要去做的事物：即銘刻他者的位置——反拍鏡頭、無意識或僅是空白的時間。」相關細節，請參見Rancière(2001b: 38)。

格爾兄弟(August Schlegel and Friedrich Schlegel)的雜誌《阿頓瑯姆》(*Athenäum*, 1798)至謝林(Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling)的《先驗唯心論體系》(*System des transcendentalen Idealismus*, 1798[1800])等人的著作，一方面將藝術視為一種藝術家意識的思想與其無意識感知、意識的藝術創作與本能的藝術創作之間的張力相遇；另一方面，則倡導透過矛盾與對比、主動性與被動性之共存、反轉再現規範，以及片段化與細節化的聚焦等概念來打破同質性與整體性的古典主義思想。(Rancière 2000a: 32-35)而自浪漫主義以降，隨即興起的一股藝術主題的變革，更進一步實踐並表徵了主張矛盾與對比的思潮。在洪希耶眼中，從魯本斯(Peter Paul Rubens)、林布蘭(Rembrandt van Rijn)、夏賀丹(Jean-Baptiste-Siméon Chardin)或「印象派」重視圖像物質與繪畫姿態多過於形象內容之繪製，巴爾扎克(Honoré de Balzac)、雨果(Victor-Marie Hugo)、福樓拜(Gustave Flaubert)、左拉(Emile Zola)透過靜默符號對空白與無價值詩學的強度書寫形式，普魯斯特(Marcel Proust)既屬完整構思又試圖逃避目的之寫作理念，馬拉美(Stéphane Mallarmé)綜合詩人與觀眾的詩觀，20世紀初結合馬戲團、市集型態與啞劇的表演藝術，到前衛主義運動(達達主義、超現實主義)對無價值策略的操作(Rancière 2000c: 22)等，均可謂是「藝術的美學體制」之展現。換言之，「藝術的美學體制」強調的藝術認同與思想，乃透過藝術特有的感性模式、異質強度與平等價值來達成。「此不受普通連結所影響的感性被一種異質性強度所縈繞，而思想強度也成為了自身的陌生客：相同於非一產物的產物、轉換為非一知識的知識、相同於情緒性(pathos)的話語邏輯(logos)，非意圖的意圖等」。(Rancière 2000a: 31)這一種交融著生命型態、具體現實方式與理念感知形式的美學行動，使感性的物質性成為思想，也讓思想成為感性的生成。更重要的是，「藝術的美學體制」將藝術等同於絕對的特殊性與無位階性，不僅將之從特定規則、主題、類型與藝術的等級制度中解放出來，更視之為一種與創作意圖、平等性與匿名性雜糅在一起的藝術型態與表徵。

在此一總體理論視野之下，洪希耶以為一種消弭了「藝術的再現體制」所表徵的價值體系，與擬現模式或區別等級的「美學紀年的

藝術」於焉誕生。確切而言，以承接「美學變革邏輯」的角度來檢視結合創作者意識和無意識機器之眼的電影，一方面它正好體現了「藝術的美學體制」凸顯思想與感性、意識與非意識、意圖與非意圖的連結之藝術表達型態。另一方面，它則以感性型態展現了藝術美學變革的精神，也就是顛覆了被「藝術的再現體制」所決定或排除在外的物、規範與理念準則。(Rancière 2003a: 136-138)這除了可闡明洪希耶何以會藉艾普斯坦的書寫來開展銘刻著謝林式浪漫主義論調的電影論述⁶，更進一步解釋了他為何主張電影不僅「『立即』是一種浪漫主義的藝術」(Rancière 1997: 54)，也同時是一種實現思想的感性模式與感性物質的思想型態藝術的原因。(Rancière 1998a: 56)而哲學家此種以聚合或混合兩種藝術體制來形構電影游走於藝術與非藝術、純淨性與非純性、人性與非人性之間的特質，並對其聯繫意義與行動、框限可說與可見關係乃至藉影像聲音組構面向進行重新配置的論述方式，在我們看來極為重要地彰顯了洪希耶思想在電影潛在力量的當代性意義：一方面洪希耶連結電影和其他藝術型態的譜系關係之作法，不僅以藝術範型之間特質疊合的間隔性力量推翻了「藝術對應」的區隔殊異性，或是藝術既定的規範與傳統的平衡準則，更凸顯了電影與其他藝術表現特質及形式之間，在運動音像自身所產生的交錯力量甚至反作用力；另一方面則凸顯和「寓言」互置並存的影像變動性及其感性特質之論點，既極具啟發電影分析與理論研究的實質作用，又具備嵌入整體法國當代電影美學分析方略總體語脈的適切性。

確切而言，第一層意義特別反映在洪希耶透過思考各種視聽藝術，與電影之間的「轉置」或共構關係，來重新檢視異質藝術體制之間共享的純粹感性力量：即如何進一步提煉並形塑為電影再造創造性、虛擬性影像，以及體現歷史力量的課題。此一部分，尤其展現

6 我們只要閱讀謝林這段在《先驗唯心論體系》中所書寫的文句，即可把握洪希耶為何將之與艾普斯坦聯繫起來，作為形構其觸及創作者意圖與影像「無意識理念」的電影美學論述之基本原因：「因為美學生產是源自自由的，而如果對自由而言此種介於意識活動與無意識活動的對比是絕對的話，確切而言只存在著絕對的藝術作品。」相關細節，請參見 Schelling(1978[1800]: 26)。

在哲學家書寫布列松改編文學著作的影片與高達評論歷史的「論文影片」(film d'essai)上(我們將在文後申論之)。至於第二層意義,又可切分為兩個基本方向來討論。首個方向表現在哲學家思辨影像體制的繼承、轉換與變革(「電影寓言」與「矛盾寓言」、「藝術的詩學或再現體制」與「藝術的美學體制」)的方略,乃從影像特有的表現性、作用力與物質性的力量切入。此種著眼於再現與美學藝術體制影像的內在衝突與共存力量的分析概念,實則和艾普斯坦強調影像現實感性與精神感覺的神秘向度的「上相性」(photogénie),乃至帕索里尼(Pier Paolo Pasolini)凸顯異質性影像觀點的「詩學電影」(cinema della poesia)概念有異曲同工的味道。(Garneau 2004: 119-120)值得強調的是,若僅論及義大利導演作者與當代法國哲學家的電影概念之間的可能關係,縱然他們都形構了一種影像潛在變動力量及影像認同體制(régime de l'identification)的輪廓特質(對帕索里尼來講,即是「散文電影」[cinema della prosa]與「詩學電影」的混融),但與其說他們的論述著重於影像體制的轉換甚至斷裂——譬如巴贊(André Bazin)在〈電影語言的演進〉(L'Evolution du langage cinématographique[1950-1955], 1985)對長鏡頭與蒙太奇美學的比較,或德勒茲對「運動—影像」與「時間—影像」之間轉變危機的處理方略——倒不如說側重在體制內在特質的疊合共構、影像異質性強度交織共存來得更為恰當。換言之,在洪希耶影像分析中,不管是敘事影像還是感性影像,沒有一種影像力量或技藝方略可以壓倒對方甚至統合一整部作品。重要的是兩者的共構共享關係,而非由哪一種表現技藝來展現影像的命題。過度強調某種影像體制的蒙太奇、場面調度,或是場鏡頭美學之導向都不盡準確。

由此一面向來檢視哲學家思想影像體制轉換的命題,洪希耶雖然以為「感性特殊模式」和德勒茲的「官能感知—運動神經情境」(schème sensori-moteur)一樣具有美學的必要性(Rancière 2009: 232, 283),但他對後者過度凸顯體制斷裂後的影像嶄新特質及表現型態之論調卻不表認同。在他看來,德勒茲繼承巴贊思辨電影形式主義美學與電影寫實主義美學切分之法並透過希區考克(Alfred Hitchcock)與布朗寧

(Tom Browning)影片中的人物殘廢肢體來闡明「運動－影像」與「時間－影像」之間的遞變，明顯即是一種將體制斷裂的命題進行反證的矛盾書寫。這不僅是由於洪希耶以為藉由戰爭事件來劃分電影影像體制的作法不具說服力，也在於兩位好萊塢導演（另可再加上布列松）的影像竟同時彰顯了兩種影像體制的表現特質，而非體現出德勒茲以為的單一體制影像內在特質的殊異性。換言之，德勒茲的電影論著即是一種寓言的譬喻內容(*contenu allégorique de la fable*)、單一影像的兩種觀點甚至是虛構斷裂的本體論書寫⁷。(Rancière 2001a: 152, 155, 157)

洪希耶批判巴贊天真與批判的書寫角度，或德勒茲非歷史性的影像體制之劃分方略(Rancière 2009: 227)，在其藝術特殊體制的論述語脈下，展現了論證的合理性與適切性。然而，值得強調的是，巴贊的電影寫實主義恰好凸顯一種整合分鏡法、景深及場鏡頭美學的「辯證」(Bordwell 1997: 61, 70)方法，寫實與形式二分不過是其評論的表象型態。而有關二戰作為電影體制分野的論述，確實以古典和現代性電影美學差異獲得電影評論界乃至學術界的普遍認同。已故著名影評人塞吉·當內(Serge Daney)和近期的依薩布爾(Youssef Ishaghpour)及歐蒙等人分別思辨電影歷史性與現代性議題的著作都不脫此書寫脈絡⁸。相對於古典主義電影型態，西方「電影現代性」中《不良少女莫尼卡》(*Sommaren med Monika*, 1953)的臉面凝視鏡頭或《斷了氣》(*About de souffle*, 1960)的跳接，皆可視為是凸顯影像潛在差異性乃至「間隔性影像」力量的重要表徵。如此一來，在我們看來雖然洪希耶一再反對二元價值或是傳統與現代的對質，甚至藝術表達殊異形式的論述方略，但他以擬現與感性、再現與呈現、意義與非意義的差異方式來談論藝術再現與美學體制的影像命題，嚴格而言並未完全脫離古典與現代性模態的思考範疇。縱使如此，我們還是不得不承認洪希耶

7 此外，洪希耶談及德勒茲雖強調電影影像引發哲學概念的重要性，但他注意到在影像二卷中德勒茲常藉評論文章論述影像的文字（而非透過觀看運動影音本身的過程）來發展影像概念的作法。洪希耶強調：「對我來說，我是沒有能力書寫我沒有觀看過的影片的。」相關細節，請參見Rancière(2005b: 144)。

8 相關細節，請參見Daney(1994)；Ishaghpour(2004)；Aumont(2007b)。

注重影像認同體制的內在共構性與共存性、凸顯影片的「矛盾寓言」並結合「藝術認同體制」和影像物質的論述方法，對於實踐電影「美學」轉向的書寫方略可謂體現了極具連結性與啟發性的作用，這即構成我們接下來談論洪希耶電影論述的第二個方面的課題。

就影像分析的面向而言，前述有關洪希耶分析穆璣的《偽君子》時以「矛盾寓言」來闡明古典主義電影透過消解表徵影子的黑色披風，體現出表現主義風格消亡的論證，在我們看來即是一個可以和當代電影分析尤其是「形體分析」進行連結與深化的案例。如果我們以1940年代古典好萊塢的「黑色電影」(film noir)——這個符合洪希耶以「寓言」型態來開展敘事的電影類別——作為延續上述哲學家論辯感性影像與「寓言」關係的文本的話，「形體分析」學派除了和洪希耶一樣強調造形光影不具備推展敘事性邏輯的論點之外，更傾向於對一種處於可見性與不可見性、可聽與不可言說、靜態與振動向度的「形式—生成」(devenir-forme)或「流形」(le figural)進行分析。此一部分的重要性一來是恰好間接反證了洪希耶以為表現主義風格在好萊塢「寓言」體制不復存在的論點，二來則深化了哲學家在《偽君子》裡透過去除黑色披風來彰顯白色襯衣的形象置換，並展現純粹感性影像力量作為自敘事進程脫逸且生成為視覺造形事件之書寫方略。就此一部分來講，「形體分析」對賈克·杜涅爾(Jacques Tourneur)一部結合「寓言」與純粹感性影像的經典影片《貓人》(*Cat People*, 1940)，開展光影形變的「去形」事件並闡明「流形」的詮釋方略，即是一個和洪希耶的純粹感性影像有所疊合並凸顯差異性意義的重要例子。在這一部述說女性主人翁形變為貓人的影片中，重點並非在人物異變的行動本身，而是在形象力量連鎖效能乃至影像物質的體現上。更確切而言，透過虛影從晃動到延展的塑形狀態，人體流變為動物(devenir animal)在抵制可見性的不透光性、處於真相與幻覺之間的不確定性，以及抗衡再現性的形象事件中顯現出來。(Brenez 1998: 36; Vancheri 2002: 94)動物性的形體化，即在一種介於人性與非人性、動力與靜態、欲望與無意識的光影定位中，以逾越與穿刺的力量形塑其造形性甚至催眠效能。(Bellour 2009: 490-491)換言之，此種主要自李歐塔(Jean-François Lyotard)思辨脫逃語言體系與修辭編碼的欲望動力

的《論述，形體》(*Discours, figure*, 1971)，與德勒茲藉抽取(extraction)或孤立(isolation)超越具象化(figuratif)的《法蘭西斯·培根：感官感覺的邏輯》(*Francis Bacon: Logique de la sensation*, 1981)獲得啓發的「流形」概念，一方面即是影像虛構由再現轉向呈現性與展現性甚至震動性的形體化創造，另一方面則是運動影像作為生命能量的塑形域址、也是形體化感覺的動力來源，更是得以和語言區辨開來並體現出其思想動能的殊異形式。(Aumont 2007a: 198)由表現主義光影造形乃至人形狀態析離出來的影像強度——這個在鏡頭與鏡頭、影像與聲音之間現身(聲)的潛在變異性——在洪希耶同樣凸出純粹感性影像的流動造形性與可視性動能外，迸發了一種結合欲望、感覺、生命能量甚至獨創性意義的「間隔性影像」力量，也實踐了另一種逆反再現秩序，更觸及視覺思想物質的當代電影「美學」分析範型。而洪希耶對影像的「感性特殊模式」乃至將電影納入「藝術的美學體制」的論述書寫，將法國電影學術界對電影與「藝術認同體制」乃至影像構成作為電影主體的既有思考方向，鑿開了一個既可貫穿自浪漫主義以來藝術範型表現特質的獨特視角，又可將純粹感性影像從單一或連續性影像拓展至影像內部及影像之間的動力思考與形式創造上。於此同時，有關影像內部與影像之間的動力思考乃至形式創造面向的重要性，特別在於哲學家的電影美學論述中具有釐清純粹感性影像作為感性顯現及導演作者的「理念構造」(idéation)之實質意義。簡言之，洪希耶此種主要以布列松與高達體現藝術殊異性的「影像性」操作與意義，來作為思辨論述浪漫主義詩學至純粹感性影像變體命題的書寫方略，於「感性特殊模式」的基礎上，一方面透過不同藝術範型表現之間的交錯性來凸顯「間隔性影像」的力量，另一方面則展現了一種與「形體分析」藉由交織性(或投映性)影像來構築「流形」同步的思考方略——另一種「感性特殊模式」意義的潛在性體現。

四、交錯的影像性

布列松針對喬治·貝納諾斯(Georges Bernanos)的「電影主義」

(Rancière 2003b: 129)小說進行再造的影片《鄉村牧師日記》(*Journal d'un curé de campagne*, 1951)、《慕雪德》(*Mouchette*, 1967)，可視為是洪希耶另一個思索電影作為「藝術的美學體制」並體現純粹感性影像或「間隔性影像」的重要分析課題。此一面向的重要性，在於哲學家的電影美學論述已從透過單一影像或影像連續性來闡釋「電影寓言」與「矛盾寓言」、「藝術的再現體制」與「藝術的美學體制」之間的疊合，進入到以藝術範型的交錯性來思辨有關譜系理念的承接、交錯甚至反作用力的複雜關係。對洪希耶而言，布列松將貝納諾斯高度具有浪漫主義風格的事物靜默話語(*parole muette des choses*)、運動性和視覺性兼備的文字質感，形構為「音像運動」(*le cinématographe*)的被動性實踐，展現了「晚於文學」(*après la littérature*)的電影如何再思表述與展示、表意與呈現之間的純粹感性影像及「間隔性影像」的力量。換言之，從片斷化(*fragmentation*, Rancière 2003a: 12-14)或「替接—影像」(*image-relais*, Rancière 2003b: 141)邏輯到對動物形象採取一種介於人性與非人的對等或取代之創置策略，即是布列松將文學的視覺性或知覺性轉換為一種間隔、反運動與反效果的意義體現。更確切而言，即是觀視影像與物體影像之間的切分與不相共存，也同時是各種聲響（話語、音樂、噪音）與影像之間的錯置乃至隔離。

但真正能夠體現出布列松「影像性」操作並體現「間隔性影像」的力量，則在於將文字與影像之間的關係提煉為一種獵人與獵物乃至導演作者與「模型人體」(*modèle*)之間的表徵結構。確切而言，布列松的「模型人體」概念乃是一種交織著「思想的內在性與感性形式的外在性、藝術家思想的完整估算與被動自動性」的美學主體。(Rancière 2000b: 28)其弔詭，即是當導演作者透過無意圖的狀態、「陌生與非人的『第三人稱』」(Rancière 2001a: 23)的方式去呈現、交待其所欲言出的話語和做出的姿勢時，卻展現出一種和影片創作者所試圖尋找的相反或差異的內在真相。這也就是為何「模型人體」不單只是一具編織敘述行動的人形身體，也是能對敘事語聲的中性特質與片斷化世界進行一種去自然的陌異物質影像，更是能夠在其內心對所述話語與行動進行消解與構思的動力影像物質。因此，作為脫逃出

獵人——導演作者的獵物——的「模型人體」是一種在拍攝現場與後製配音進程中，體現出非思的思想、非意圖的意圖，以及藉由他者的外在性（非表達性與中性的語聲、臉面、眼睛或手腳）來表達間離自我的美學主體：「重點不在於他們（即「模型人體」）呈現給我看的東西，而是他們所對我隱藏的，以及尤其在他們身上所不加懷疑的」。(Bresson 1995[1975]: 17)如此一來，物質影像人形除了是一種逆反於敘事與感性、再現與呈現之間關係的純粹感性影像力量，也是一種與作者創作理念甚至對他有所隱瞞的「間隔性影像」的錯位。由此，狩獵題旨即在這種由導演作者預設的藍圖與「模型人體」對其意識進行非意識的「反向追逐」(contre-pied, Rancière 1998b: 44)之際彰顯出來。而此種由布列松所構思的電影「模型人體」或洪希耶稱為「均等的自動性」(automatisme égalitaire, Rancière 2003b: 136)，可進一步和前述文學靜默話語所代表的美學力量相互比擬，甚至具有超越之並形塑電影物質的表現力量。這是由於比起「事物靜默話語」的符號與印記，或是「遺跡」影像概念，被動「模型人體」的非表達性與中性的語聲、臉面、眼睛或手腳是一種顯得更加隱蔽（且未必可以加以被譯解）的影像表面。此顯得特殊而不可或缺的物質影像人形，或可稱為影像的緘默影像，是布列松體現「音像運動」的「影像性」之構成元素，也是形構其符號與動力的「銀幕—影像」(image-écran, Rancière 2003b: 141)之邏輯。

電影的純粹感性影像或「間隔性影像」的力量，隨著洪希耶反覆思考高達形塑極端影像邏輯的作品，彰顯了另一層面貌。《電影史》透過結合敘事—隱喻連結、跨藝術與跨媒體及錄像實踐電影想像的「形象性」(figuralité, Rancière 2008: 138-139)程序，一方面以神秘、抽象造形的「影像—詞句」(phrase-image)或「象徵蒙太奇」(montage symbolique)顛覆了「藝術的再現體制」主張的「符號共同體」(communauté des signes, Rancière 2003a: 49, 51-55)概念，另一方面則在創置、僭越並再脈絡化影像自治性世界與共同體強度的「共屬」(co-appartenance)或「融合共存」(co-présence fusionnelle)型態之際，詮釋了「歷史詩學」(poétique de l'histoire)的命題。對洪希耶而言，此乃是

一種以重建異質性衝擊或融合為公約數世界，也是以理念或知覺的新世界秩序為表徵的「藝術的美學體制」。從喬治·史帝文斯(George Stevens)的影片《郎心如鐵》(*A Place in the Sun*, 1951)中伊莉莎白·泰勒(Elizabeth Taylor)徜徉在日光並將雙手張開的閃動畫面，和喬托(Giotto di Bondone)的畫作《復活(勿觸摸我)》(*Ressurrection[Nolite tangere]*, 1304-1306)內一位女性看似向迎來的手伸出其雙手的半側身圖像，以及高達述說著「如果喬治·史帝文斯沒有在奧許維茲(Auschwitz)和拉芬斯布呂克(Ravensbrück)拍攝了第一部有關集中營的16釐米彩色紀錄影片的話，毫無疑問的伊莉莎白·泰勒的幸福是不可能陽光下顯現出來」的語聲之間的疊合段落，到一張華沙猶太小孩面對納粹士兵舉起雙手的黑白照片、穆璣的吸血鬼形象、羅勃·席歐麥(Robert Siodmak)的黑色電影《旋轉樓梯》(*The Spiral Staircase*, 1946)裡啞巴女主角下樓並手持蠟燭的畫面，以及高達朗讀著傅柯(Michel Foucault)述說「一個無名的語聲即已經在我之前存有」的話語的層疊段落，洪希耶以為高達的「影像性」創置方略，既展現了電影同時是位未盡歷史職責的罪人與獲得救贖的新生者之意義(Rancière 2001a: 231-235)，也確立了電影創造世界乃至歷史強度的影像力量。(Rancière 2003a: 65)

就純粹感性影像或「間隔性影像」力量的面向而言，高達的《電影史》比起前述任何一個洪希耶所提及的影像片段，都來得複雜與難以定義：各種被援引的影片片段，既不同於穆璣、安東尼·曼、朗、詹寧斯的影像片段的敘事與感性共構結構，也和布列松具有表達出抗衡擬現功能，並超越導演作者(非)意識的思想與意圖的「模型人體」有不同的構成型態。確切來講，這是由於高達的電影故事、史事乃至對可見與不可見、可聆聽與不可述說、感性與理性之間的多重影像部署皆具曖昧性。每一個被他所引述的影像(或聲音)片段不僅失落了原有的敘事語脈，更重要的是被趨近並被形構為一種可自由地與各種影像(或聲音)片段配置在一塊的型態。如此一來，《電影史》中被援引的音像材料或檔案片段的弔詭，不在於它是否屬於「矛盾寓言」的影像本體，而在於被洪希耶稱為「細節」(*détails*, Rancière

2009: 231)的影像——流變為一種具有懸置意義、空白時間與造形特質與力量的「間隔性影像」。換言之，在我們看來，高達和前述幾位導演作者創作方略之差異，不在於他在設置了一個看似具有敘事流程、形象物質構成或人形物質的同時呈現了一種出乎他意料以外的感性影像物質，而是他有意識地將這些不屬於其所創作的混合素材或文件的虛擬性，錯置地拼貼為高度純粹感性或「間隔性影像」力量的布局：每一個來自不同影像範型的視聽檔案片段若不是呈現相互錯置，就是補充彼此空缺甚至凸顯過度性的疊合，更進一步被構製為一種表述歷史寓意(allégorie)甚至虛構記憶化的表意行動。前述洪希耶對《電影史》進行歷史再現乃至形象對等物(équivalence figurative)的呈現與非呈現、在場與缺席、意義與非意義的列舉與分析之影像片段，可謂是闡述了此一面向。

然而，這是否證明了高達的《電影史》即一舉超越了艾普斯坦等創作者——或更準確而言「藝術的美學體制」——斡旋於意識與無意識、意圖與無意圖、行動與非行動之間的藝術創作？從哲學家對高達以影像聯繫（沒有聯繫之物）及其分解可見與可聽的聯繫力量來闡述電影創造世界、歷史強度的影像力量乃至（遭到克勞德·朗茲曼〔Claude Lanzmann〕非議的）記憶虛構(fiction de la mémoire)之論斷看來，《電影史》的乖張正在於影像與影像、聲音與聲音、攝影之眼與作者之眼（或之手）之間，總是處於一種聯繫與非聯繫、自主與非自主、意向與非意向之間的異質影像化物質。更準確而言，《電影史》裡看似意圖性的影像不僅存在著意圖之外的效能，影像表面看似無直接的連結意圖更隨時具有一種彰顯外於導演作者意向甚至思想的表意作用。縱使洪希耶並未透過結構性的書寫方式陳述處於「美學紀年的藝術」的純粹感性影像或「間隔性影像」力量的總體型態與類別，但我們認為高達在《電影史》中的「影像性」操作可視為是對「矛盾寓言」意涵進行拆解的示範，可以不再是敘事詩學與純粹感性的共構結構，也非以立即或斷裂姿態從連續性敘事進程中開展呈現式與立即性的「間隔性影像」力量，而是透過各種影像片段的內部潛在性及變動圖像性來對非人性歷史再現進行一種「後設感性」(méta-

sensible)或「後設間隔性」(méta-écart)影像的展示、論述及見證。洪希耶從電影「寓言」導出的矛盾構成是「感性特殊模式」的基本型態，亦是共存於不同影像體制內得以觸動視聽感知與情感性的微型影像事件。而導演作者創作理念的創置，如布列松「音像運動」中既具角色擬現與反擬現、動力與機械化功能又錯位於作者自身且凸顯矛盾性的「模型人體」影像物質，則是洪希耶美學系統另種介於故事與藝術、意識與非意識、意圖與非意圖的呈現模態。但此兩者皆仍屬於藉由一個亞里斯多德式的敘事行動邏輯，乃至藝術風格化的技藝形式來形構並體現純粹感性影像力量的範疇。而高達的總體虛擬影像網絡卻可謂是這兩種影像範型的反面，甚至是表徵故事與藝術共享的「矛盾寓言」變體或「間隔性影像」的絕對呈現。這是由於《電影史》這部不屬高達也非屬單一他人的作品的敘事結構與因果邏輯變得脆弱甚至失序，每一個失去故事脈絡的影像情節或虛擬史實的影像碎片又在形式運動中被抽取、轉化並再形體化為具有自治性、表意作用及造形效能的「間隔性影像」。值得注意的是，《電影史》更是透過逆反的方式相互配置，使之形象化為一種具有「歷史詩學」的寓意體式：以「間隔性影像」力量的速度與強度敘說未能、未曾及尚未被敘說的歷史影像命題。這麼一來，《電影史》將過去導演作者構製為詩學與美學共構的影像邏輯碎裂，並轉置為一種具有寓意輪廓的思想立即性與感性強度的影像顯現，既不至於被矛盾詩學全然概括，也未落入一種被洪希耶批判為因果無限懸置、時間無盡性與過度計算的影像範型。(Rancière 2009: 401)在我們看來，就純粹感性影像或「間隔性影像」概念而言，《電影史》遂在修正「矛盾寓言」的命題與翻轉再現性與呈現性的內部關係之下，不僅由此形塑了一種雜糅意念與實踐、藝術與非藝術、平等與匿名的美學影像，更以其「後設感性」或「後設間隔性」影像表徵了哲學家以為電影作為一種破除藝術陳規、形式條理與（非）物質階級，並且展現出藝術生產意圖及藝術自由圖像存有模式的藝術理念。

五、結語：作為思想動能的移位書寫

洪希耶的電影命題，從「矛盾寓言」導引出「藝術的再現體制」與「藝術的美學體制」之間共構與間隔的雙重關係。作為延續「藝術思想體制」的電影，其位階的曖昧性與不確定性在於接續與發展其他藝術範型（文學、繪畫、音樂、戲劇等）所共有的古典型態與內容的同時，將差異於再現性與敘事性詩學的感性及美學重新體現出來。如此一來，哲學家將指涉殊異表達性與創置理念模式的電影美學定義，和浪漫主義以降實踐美學變革的藝術範型乃至其密合的內在矛盾張力聯繫起來。電影的心靈或神秘力量遂不僅是科技機器與古典擬現詩學抑或真實與烏托邦的混合體，更重要的是在糅合兩者並交錯著、混雜著亞里斯多德與艾普斯坦、福樓拜與希區考克、施萊格爾或謝林與高達的思想命題之際，將作為運動音像的電影形塑為一種體現思想的感性模式與感性物質的思想型態。

在此一結合詩學與美學的理論視野之下，對哲學家而言有關電影的命題遂既是一種藝術的共同點，也是獨特力量的表徵。換言之，它不可能的絕對純粹性並非相對於其他藝術的純粹性，或是由於借用了其他藝術類別的特質。相反地，作為運動音像的電影的非純粹性是藝術範型的共構或共屬之處。(Rancière 2005a: 64)至於電影的獨特力量，則在於融合故事與「場景感性效能」的同時，不斷地將此雜糅的強度進行形象運動的重新配置與分享，並轉換為一種延擱決定性的再現涵義，或懸置典範論述的音像能量甚至思想結果(*produit de la pensée*, Rancière 2004: 164)。確切而言，洪希耶重塑與重繪運動影音構成元素的變動性與動能性表現（敘事性的造形性、古典主義的純粹感性效能），以及各種藝術範型在運動音像肌理的「影像性」交錯（「文學電影主義」的去「影像性」與「影像性」的重新部署、創造歷史強度的影像隱喻與運動影音配置），即是體現了此種「介於」藝術與非藝術、思想與非思、感性與理性的差異動能。換言之，作為「電影美學力量」的「間隔性影像」即是在內在交織、潛在差異與越界移位的電影歷史經驗和「藝術認同體制」中，表徵了一種形式共構

與重新劃分的挪用能量及勾畫出殊異世界輪廓的方略。值得強調的是，縱然古典主義乃至當代電影構成此一論述命題的重要範例，但在我們看來多次被洪希耶撰文分析的《電影史》，則可謂是具有修正與闡明其影像美學命題及矛盾理念的藝術主體之意義。

除此之外，此種運動音像移位的動能亦可在哲學家一篇題為〈電影於藝術「終結」〉(Le Cinéma dans la "fin" de l'art, 2000d)的文章，以及收錄在《獲解放的觀眾》裡的〈思動性影像〉(L'Image pensive, 2008)中看出端倪。我們可以藉由這兩篇觸及電影和當代各種藝術範型（繪畫或造形藝術）在美術館的嶄新關係的文章，來延展「電影美學力量」所體現的範疇。洪希耶指出，美術館的電影開展了一種指涉影像造形的傳承與重構的行動（譬如皮耶·雨格〔Pierre Huyghe〕的《第三類記憶》〔*The Third Memory*, 1999〕，顯然繼承了艾森斯坦與艾斯弗·沙伯〔Esfir Shub〕過往對佛烈茲·朗的影片進行「批判」蒙太奇行動的作品），也是一種結合非物質性與知覺系統的投映空間，以及連結敘事性實體化與知覺投映性的展示空間之實踐。(Rancière 2000d: 51)如此一來，相較於前述「電影美學力量」的多變性與多質性，此種電影型態不僅以一種附加的藝術範型現身於美術館中，同時更形構為一種結合展示空間與造形藝術的可塑性材質。換言之，進入到轉化與交錯著各種藝術形式的場域的電影，其內在投映性的移位可謂是一種運動影像力量的延續，也是表徵當代性的轉變，更可能是重新配置「藝術對應」的潛在性生成。

這兩種匯聚不同的「藝術認同體制」與藝術表現形式的電影命題——無論是「電影美學力量」的矛盾或間隔邏輯，還是面對藝術「終結」體現出曖昧越界的「展示－裝置電影」(cinéma exposé-installé)——都可謂是洪希耶美學化電影理論或理論化電影美學，並自其內部導引出一種在主動性與被動性、同一與非同一、平等價值與差異之間驅動著移位的論述方略。就如同他曾提及的：「美學紀年的藝術在重新恢復已然耗竭的感性的可能之際，從來沒有停止過對每種媒介能和其他媒介產生相互混合的效果、影響力及創造新形象的努力。技術與新的物質基礎提供了這些變形各種新的可能性。影像將不

會這麼早就停止思索」。 (Rancière 2008: 140) 洪希耶此種感受與思想電影「介於」各種藝術體制與影像範型的動力分析，不僅可視作是一種回應各方面臨影像不確定的未來——譬如我們在前言中提及的當代電影理論危機——甚至藝術終結的可能思想方略，更可以構成一種透過感性差異事件來思索各種滲透性藝術共構的力量，以展現思想感性模式與藝術理念的當代性姿態。

引用書目

一、外文書目

- Andrew, Dudley. 2009. "The Core and the flow of film studies," in *Critical Inquiry* 35(4): 879-915.
- Aumont, Jacques. 1989. *L'Œil interminable*. Paris: La Différence.
- . 2007a. "Un film peut-il être un acte de théorie ?," in *CiNéMAS* 17(2-3): 193-211.
- . 2007b. *Moderne?: Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*. Paris: Cahiers du cinéma.
- Bazin, André. 1985. "L'Evolution du langage cinématographique(1950-1955)," in *Qu'est-ce que le cinéma?*, pp. 63-80. Paris: Les Éditions du cerf.
- Bellour, Raymond. 1990. *L'entre-Images: photo, cinéma, video*. Paris: La Différence.
- . 2009. *Le Corps du cinéma: hypnoses, émotions, animalités*. Paris: P.O.L.
- Bonitzer, Pascal. 1985. *Décadrages: Peinture et cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma.
- Bordwell, David. 1997. *On the History of Film Style*. Cambridge & MA: Harvard University Press.
- Brenez, Nicole. 1998. *De la figure en général et du corps en particulier: L'invention figurative au cinéma*. Paris and Bruxelles: De Boeck Université.
- Bresson, Robert. 1995(1975). *Notes sur le cinématographe*. Paris: Gallimard.
- Bruno, Giuliana. 2002. *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film*. New York: Verso Books.

- Casetti, Francesco. 2007. "Theory, Post-theory, Neo-theories: Changes in Discourses, Changes in Objects," in *CiNéMAS* 17(2-3): 33-45.
- Daney, Serge. 1994. *Persévérance: Entretien avec Serge Toubiana*. Paris: P.O.L.
- Deleuze, Gilles. 1981. *Francis Bacon: Logique de la sensation*. Paris: Editions de la Différence.
- . 1983. *L'Image-mouvement*. Paris: Minuit.
- . 1985. *L'Image-temps*. Paris: Minuit.
- Dubois, Philippe. 1998. "La Tempête et la matière-temps, ou le Sublime et le Figural dans l'œuvre de Jean Epstein," in *Jean Epstein, cinéaste, poète, philosophe*, edited by Jacques Aumont, pp. 267-325. Paris: Cinémathèque.
- Epstein, Jean. 1974(1921). "Bonjour Cinéma," in *Ecrits sur le cinéma 1: 1921-1947*, pp.71-102. Paris: Seghers.
- Garneau, Michèle. 2004. "Film's Aesthetic Turn: A Contribution from Jacques Rancière," in *SubStance* 33(1): 108-125.
- Giotto, di Bondone. 1304-1306. *Ressurrection[Noli me tangere]*.(paintings)
- Haas, Patrick de. 1986. *Cinéma integral: De la peinture au cinéma dans les années vingt*. Paris: Transédition.
- Ishaghpour, Youssef. 2004. *Historicité du cinéma*. Paris: Editions Verdier.
- Lyotard, Jean-François. 1971. *Discours, figure*. Paris: Klincksieck.
- Marks, Laura U. 2000. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press Books.
- Martin-Jones, David. 2006. *Deleuze, Cinema and National Identity: Narrative Time in National Contexts*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Metz, Christian. 1991. *L'énonciation impersonnelle, ou, Le site du film*. Paris: Méridiens Klincksieck.
- Novalis. 1798. *Fragmenten*. Press unknown.
- Rancière, Jacques. 1995. *La méésentente: Politique et philosophie*. Paris: Galilée.
- . 1997. "L'Inoubliable," in *Arrêt sur histoire*, pp. 47-70. Paris: Centre Georges Pompidou.

- . 1998a. “L’Historicité du cinéma,” in *De l’histoire au cinéma*, edited by Antoine De Baecque & Christian Delage, pp. 45-60. Bruxelles: Complexe.
- . 1998b. “Le Cinéma de Marie,” in *Cahiers du cinéma* 527 (juillet-août): 42-44.
- . 2000a. *Le Partage du sensible*. Paris: La fabrique.
- . 2000b. “La Voix de Séraphita,” in *Cahiers du cinéma* 543(février): 27-29.
- . 2000c. “Entretien avec Jacques Rancière. Le Tombeau de la fin de l’histoire,” in *Art Press*, 258(juin): 18-23.
- . 2000d. “Le Cinéma dans la ‘fin’ de l’art,” in *Cahiers du cinéma* 552(décembre): 50-51.
- . 2001a. *La Fable cinématographique*. Paris: Seuil.
- . 2001b. “La Politique des auteurs, ce qu’il en reste,” in *Cahiers du cinéma* 559(juillet-août): 36-38.
- . 2002. “Entretien avec Jacques Rancière. Le Cinéma, art contrarié,” in *Cahiers du cinéma* 567(avril): 56-63.
- . 2003a. *Le Destin des images*. Paris: La fabrique.
- . 2003b. “Après la littérature,” in *Le Septième art: le cinéma parmi les arts*, edited by Jacques Aumont, pp. 127-141. Paris: Léo Scheer.
- . 2004. “Les Ecartés du cinéma,” in *Trafic* 50(été): 159-166.
- . 2005a. “Entretien avec Jacques Rancière. Le Destin du cinéma comme art,” in *Cahiers du cinéma* 598(février): 64-67.
- . 2005b. “Entretien avec Jacques Rancière. L’Affect indécis,” in *Critique* 692-693(janvier-février): 141-159.
- . 2008. *Le Spectateur émancipé*. Paris: La fabrique.
- . 2009. *Et tant pis pour les gens fatigués: Entretiens*. Paris: Amsterdam.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von. 1978(1800). *Le Système de l’idéalisme transcendantal*, translated by Christian Dubois. Paris: Ed. Peeters and L’Institut Supérieur de Philosophie.
- Schlegel, August and Friedrich Schlegel eds. 1798. *Athenäum*.(magazine)

Stewart, Garrett. 1999. *Between Film and Screen: Modernism's Photo Synthesis*. Chicago: University of Chicago Press.

———. 2007. *Framed Time: Toward a Postfilmic Cinema*. Chicago: University of Chicago Press.

Vache, Angela Dalle. 1996. *Cinema and Painting: How Art is Used in Film*. Austin, TX: University of Texas Press.

Vancheri, Luc. 2002. *Film, Forme, Théorie*. Paris: L'Harmattan.

———. 2007. *Cinéma et peinture: Passages, partages, présences*. Paris: Armand Colin.

二、影片資料

Bergman, Ingmar. 1953. *Sommaren med Monika*.

Bresson, Robert. 1951. *Journal d'un curé de campagne*.

———. 1967. *Mouchette*.

Godard, Jean-Luc. 1960. *A bout de souffle*.

———. 1967. *La Chinoise*.

———. 1988-1998. *Histoire(s) du cinéma*.

Huyghe, Pierre. 1999. *The Third Memory*.

Jennings, Humphrey. 1941. *Listen to Britain*.

Lang, Fritz. 1931. *M*.

Mann, Antony. 1950. *Winchester '73*.

Murnau, F. W. 1925. *Tartuffe*.

Siodmak, Robert. 1946. *The Spiral Staircase*.

Stevens, George. 1951. *A Place in the Sun*.

Tourneur, Jacques. 1940. *Cat People*.