艺术学研究进展
Advances in Art Science
2024 年第 01 卷第 01 期
Vol. 01, No. 01, 2024

SCIENCE FOOTPRINT PRESS

研究性论文
http://www.scifootprint.com/AAS/index.html

居伊·德波的电影与悖论

丛　峰

（独立研究者，北京 100000）

摘要：本文聚焦居伊·德波的电影作品及他宣称其作品不适用于“电影作品”的悖论。德波认为电影是异化的交流形式，其内在逻辑是反对电影成为一种样貌的景观社会而强化景观的统治。他通过对电影总体性的否定，呼应情境主义者解放日常生活的目标。本文分析了德波如何通过对媒介自身的否定与反动的核心战术——“异轨”，借用现有形式，从内部瓦解，从而创造了批判的张力和可能性。在当今背景下，随着人们从被动走向主动参与影像生产，夺回观看的主体性成为可能。作者认为战争影像是一种重新夺取影像、赋予其新的意义的方式，通过这些影像，对景观发起视觉反抗，进而构建属于自己的世界影像。

关键词：居伊·德波；景观社会；异轨；电影批判；主体性

DOI：10.48014/aas.20241015005

引用格式：丛峰．居伊·德波的电影与悖论[J]．艺术学研究进展，2024，1(1)：58-62.

在德波的第一部电影《为萨德疾呼》(*Howlings in Favour of de Sade*)中，他便宣称“电影死了，不再有任何可能”[1]，然而，这并不妨碍德波日后继续“使用”电影这一媒介，做出了更为光辉夺目的《景观社会》(*The Society of the Spectacle*)与《我们一起游荡在夜的黑暗中，然后被烈火吞噬》(*We Spin Around the Night Consumed by the Fire*)。由他前三部电影文本构成的著作，叫作《反对电影》；1958年《国际情境主义者》期刊第一期中，德波撰写了名为《在电影中反对电影》(*For and Against Cinema*)的文章。而在他最后一部电影中，德波这样表示：“回想我的生活，我非常清楚地认识到，我不可能制作所谓的‘电影作品’，在它通常的意义上。”[2]正如阿甘本在《区别与重复：居伊·德波的电影》一文中所说的：“我会刻意避免提到德波的‘电影作品’，因为他自己就宣称这一称呼并不合适……实际上，我发现在德波的情况中‘作品’的概念毫无意义……”[3]

如何理解德波电影活动中的悖论语调？

1　为什么是电影，为什么反对电影

在《国际情境主义者》第一期中，德波阐述了情境主义者对于电影的根本考虑：

“电影艺术在现代社会中的重要性……是因为电影作品在施加影响方面展现出的强大手段，这必然导致统治阶级对这一媒介控制的加强。这些因素因此要求我们必须努力占领一个真正的实验性电影领域……我们可以从绝对功能主义的粪堆中提取出被隐藏的遗珠。”[4]最后一句实际上已经涉及到了他在电影中大量使用的异轨手段。

德波对于电影的严厉态度，如同《景观社会》一书中对于今日影像世界的总体性否定：“从生活的每个方面分离出来的影像群汇成一条共同的河流，这样，生活的统一便不再可能被重建。”[5]而情境主义者的奋斗目标是解放日常生活，重建生活的统一。

德波视电影为一种异化的交流形式，在《我们一起游荡在夜的黑暗中，然后被烈火吞噬》(以下简称《吞噬》)中他表示：“电影是对一种错乱生活的错

通讯作者　Corresponding author：丛峰，congfengfilms@qq.com

收稿日期：2024-10-15；　**录用日期**：2024-11-15；　**发表日期**：2024-12-28

乱模仿,一种精心设计的用来沟通虚无的产品。”在《关于短时间内的某几个人的经过》(*On the Passage of a Few Persons Through a Rather Brief Unity of Time*)中则如此表示:“重要的不是解放电影,而是解放日常生活……这涉及到使交流的异化形式走向衰亡。电影,因此,也需要被毁灭。”[6]

情境主义国际的前身,字母主义的创立者希尔多·依苏(Isidore Isou)在电影《诽谤言语与不朽(*Venom and Eternity*)》中已经宣称要“通过毁灭影像来达到电影自身的进化”[7],但德波和情境主义者却声称要摧毁电影媒介本身。因而,相比字母主义电影,我们无法单纯地谈论某种“情境主义电影”。这意味着德波制作的并非常规意义上的“实验电影”。在《吞噬》中,他表示:“我作为电影作者的存在,总的来说仍然是一个被否定的假设,我因此把自己置于这一形式的一切法则之外……”[2]

在同一部影片中,德波认为:“是一个特定的社会,而不是一种特定的技术,使电影成为这一样貌。”[2]景观社会通过影像建立了一种社会关系,这种社会关系又促成这样的影像的流通。因而,德波的“反对电影”可以进一步理解为,关键并不在于反对电影的特定技术与媒介形式,而在于反对使电影成为这样一种样貌的景观社会。这一社会使特定类型的影像和影像关系成为硬通货,其流通又不断强化了景观的统治,进而控制和扭曲了社会关系本身。德波明确表示:“从一开始,我的目标就是推翻这个现有社会。”[2]而电影之所以值得如此大张旗鼓地反对,是因为它是景观的主导流通领域,巩固和强化了景观社会的统治。

2 如何反对电影,如何使用电影:在电影中反对电影

在德波的电影活动中,核心战略是“在电影中反对电影”——这个悖论自身的张力蕴含了它的革命性;核心战术,是异轨;有一个我觉得可以用来象征德波的战略的核心意象,就是虫草这种生命形态——虫草是一种真菌寄生在虫子体内,虽然看上去仍具有虫子的外观,但虫子内部已经被掏空了,成了真菌的食物和营养。

鲁尔·瓦纳格姆(Raoul Vaneigem)在《日常生活的革命:论几代青年的日常生活艺术》中的一句话,可以作为“在电影中反对电影”的完美注释:“如果我们注定要生活在谎言之中,那么就要学着在谎言中注入一部分腐蚀性的真相。”[8]因为流通领域被敌人所占据,反过来我们也可以借助敌人的流量掺入自己的真相。我们无法从外部对抗谎言,毋宁说应该学习虫草中的真菌,借用敌人的躯壳,从内部瓦解和撕裂景观。而这就是异轨。

异轨策略发端自依苏在《诽谤言语与不朽》中进行的影像-声音彻底无关的“错位电影”理念。在德波这里,异轨成了话语对影像的批判性展示。在《吞噬》中,他表示:“在眼下这个电影里,影像要么是虚假的,要么无关紧要,我只是以这些画面为背景,论述一些真理。这个电影蔑视这些影像——废除和消解它构成的意义。”[2]

为了达到对影像以及生产影像的社会机制的直接批判目的,这样的电影必然嫁接、寄生在这些影像中。异轨是对原有影像同时的否定与肯定。它剥离与修改原有影像的所指,改变其意义的运行轨道,同时又借用它原有的形式力量,使其为己所用,让材料重获主观性,既有的影像成为新的画布,新的意义在思想磁场的重组下焕发出来。异轨对影像的原有意义发起了进攻、对材料进行了二次动员,是解域和再结域的过程。

当德波在《吞噬》中表示:“我为自己用随手可得的垃圾制作出一部电影感到自豪”[2],他已经表明,任何材料都可以进入电影,只要它们被置于一个批判的位置和距离,批判——而不是恶搞——是异轨的真正目的。在景观社会中这一点尤为关键,因为景观总是力图抹除任何批判距离,希望表现得光滑、透明,仿佛媒介自身并不存在。

在这个电影中,德波还谈到:“电影也可以由历史分析,理论,散文,记忆构成;它也可以由像我此刻制作的电影组成……”[2]在这里,与一贯的否定态度不同,他实际上也谈论了电影的可能,一种反景观的、论文式电影的可能。

3 电影的否定形式:并不结束的电影,始终没有开始的电影

德波的最后一部电影《我们一起游荡在夜的黑

暗中，然后被烈火吞噬》的拉丁文标题，有着回文结构。标题中的“旋转”(spin)——而不是通常翻译的“游荡”——才能准确回应回文结构中的轮回意味，暗示“被烈火吞噬”的轮回——这烈火就是景观社会的焚尸炉中燃烧的大火。这部电影既是对景观社会的继续批判，也是个体生命的挽歌。在影片结尾处，出现的一句字幕：“重头开始”，仿佛意味着影片并未结束，而是要重头播放，轮回也重新开始。电影自身的轮回意味，呼应了标题的回文结构。

在《分离批判(Critique of Separation)》中，画外音说道：“这是一部打断它自己但并不最终走向结束的电影。”[9] 原因在于：“因为并没有深刻的理由开始这一没有形式的信息，所以也没有理由对它进行总结。”

《为萨德疾呼》片尾的 24 分钟黑屏，则是电影的绝对否定形式。我们知道，只要动态影像不结束，观众就会继续对此刻之后的时间继续抱有期待，但是这些黑屏中什么也没有，无可期待，这些作为电影组成部分的黑屏是对电影时间自身的否定，是电影中的电影不存在、电影中的电影之死。

影像工业为观众准备了安置在产品中的“美学”，诸如“长镜头”之类的美学。这一“美学”是美和真实被驯化之后的产物，它们属于肯定性艺术，为日渐臃肿的艺术体制添砖加瓦。德波的电影是以电影的否定形式存在的电影。我把德波的艺术称作否定性艺术——通过对媒介自身的否定与反动，来获得批判的张力和可能，一种“否定的辩证法”。

如果一种实践的理念和行动被简单地剥离为样式，实践曾包含的革命性就被抹除了。革命因而总是永远处于未完成状态。一旦异端的样式固化下来，异端就成为景观的一种。通过复制和吸纳异端的样式，景观可以将其真正的威胁转化为徒具其表的危险，进而再次成为景观，这一幕每天都在重演。

4 战争-影像：德波对于今天的启示

德波所说的综合景观仍旧是对今日状况的精确描述，这个景观社会甚至越发强大了。德波的实践对于今天有一种否定式的启示，是对电影乐观主义的拒斥。然而，他的实践仍旧证明了电影作为历史性工具的可能。

为了撕裂景观，论文式的电影，或者说批判式的电影，从传统意义的相对被动地展示现实影像，到主动分析、批判现实影像，也就是从展示性电影走向阐释性电影，从被动性电影走向主动性电影。

今天所有人都在参与现实影像的日常生产。不是电影，而是更日常的社交媒体等成为景观的主导领域。重要的不是生产更多的影像，是揭示影像生产的社会逻辑。在景观社会中，要将观看从控制中解放出来，夺回观看的主体性，就需要从被动地献上目光，转向对现实影像的批判性“阅读”，通过批判影像来瓦解景观，离散影像的覆盖性压迫，使问题显露，使隐匿变为公开可见。电影不再是视觉样式的延续，它可以是批判力、现实以及历史三者的共同在场。

阿甘本谈到：“德波将他的时代看作一场永不休止的战争，需要他将整个生命投入一种战略之中。这就是我认为，就德波而言，我们应该探寻电影在这一战略中可能具有何种意义的原因。”[3]

我所说的“战争-影像”——也就是今天随处可见的危机/对抗情境与影像的相互裹挟与激发，某些方面呼应了德波的战争于今天的意义。“在电影中反对电影”自身就意味着一种战争-影像情境。修改、异轨影像原来的意义，也是一种战争——重新夺取影像，重新赋意，通过建构自己的世界影像，来对景观发起战争。战争-影像，意味着每个人在今天普遍面临的危机情境中，都需要成为一个影像搏击者，反击景观的伪现实的覆盖。

利益冲突：作者声明没有利益冲突。

参考文献(References)

[1] Debord，Guy. Howlings in Favour of de Sade [DB/OL]. https://www.youtube.com/watch? v=U8o3ue5-lA8，2016-08-18.

[2] Debord，Guy. We Spin Around the Night Consumed by the Fire [DB]. 1978.

[3] 阿甘本，吉奥乔. 区别与重复：居伊·德波的电影[A/OL]. 布莱恩·福尔摩斯，译//张一兵. 社会批判理论纪事(第 7 辑)[C]. 南京：南京大学出版社，2014. https://ptext.nju.

edu. cn/1f/60/c13367a532320/page. htm,2021-06-24.

[4] Debord,Guy. For and Against Cinema [J/OL]. Translated by I. Thompson. https://libcom. org/article/and-against-cinema,2022-11-25.

[5] 德波,居伊. 景观社会[M]. 王昭风,译. 南京:南京大学出版社,2006:3.

[6] Debord,Guy. On the Passage of a Few Persons Through a Rather Brief Unity of Time [DB/OL]. https://www.youtube. com/watch? v=s0sfC20aACA,2013-05-26.

[7] Isou,Isidore. Venom and Eternity [DB]. 1951.

[8] 瓦纳格姆,鲁尔. 日常生活的革命:论几代青年的日常生活艺术[M]. 张新木,戴秋霞,译. 南京:南京大学出版社,2008:132.

[9] Debord,Guy. Critique of Separation [DB/OL]. https://www. youtube. com/watch? v = 0aow-eo3MRE, 2021-12-04.

The Films and Paradox of Guy Debord

CONG Feng

(Independent Researcher, Beijing 100000)

Abstract: This article focuses on Guy Debord's films and his paradoxical claim that his works do not qualify as "films". Debord viewed cinema as an alienated form of communication, whose inherent logic opposes the transformation of cinema into a spectacle, a process that would reinforce the dominance of the society of the spectacle. By rejecting the totality of cinema's conventional narrative and form, Debord aligns with the situationists' goal of liberating everyday life. This article analyzes Debord's core tactic of Détournement as a form of negation and opposition to the medium itself, repurposing existing forms and subverting them from within to generate critical tension and open up new possibilities. In the contemporary context, as individuals shift from passive consumers to active participants in image production, reclaiming the agency of viewing becomes possible. The author argues that war imagery is a means of reclaiming visual representation and assigning it new meaning. Through these visuals, a form of visual resistance is mounted against the spectacle, thereby constructing a personal image of the world.

Keywords: Guy Debord; society of the spectacle; detournement; cinematic critique; subjectivity

DOI: 10.48014/aas.20241015005

Citation: CONG Feng. The films and paradox of Guy Debord[J]. Advances in Art Science, 2024, 1(1): 58-62.

Copyright © 2024 by author(s) and Science Footprint Press Co., Limited. This article is open accessed under the CC-BY License (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).