

德勒茲創造理論的 非人稱與非人稱性

陳瑞文

國立台灣師範大學美術學系

地址：70175 台南市東區裕農三街 61 號

E-mail: boissy@ms67.hinet.net

摘要

本文旨在探討德勒茲從非人稱到非人稱性的發展，一個關乎二十世紀的創造理論。首先揭示德勒茲非人稱的哲學動機，及其悖論邏輯的操作設想；接著深入分析非人稱實踐，包括：藝術的非人稱性、哲學的非人稱性和文體的非人稱性等三種創造；並且延伸討論非人稱性的艾甬時間超越浪漫主義美學的理由，乃至艾甬時間探索未知的創造特性。最後發現德勒茲是以不定性的辨別力，穿梭於哲學、藝術和科學三者之間，進行複合性思索，勾勒創造理論，從而打開一種史無前例的藝術哲學視野。此舉越過了思想界對此三個領域的區隔或關聯之爭議，也走出了浪漫主義者到海德格所主張的藝術與美學之理想形象傳統。

關鍵詞：德勒茲、非人稱、非人稱性、創造、文體

投稿日期：2009.09.28；接受刊登日期：2010.05.28

責任校對：連品婷、曾雅惠

德勒茲創造理論的 非人稱與非人稱性

壹、前言

十九世紀哲學界發覺意識 (conscience) 在思想上還有不為人知的東西，二十世紀後期的德勒茲 (Gilles Deleuze 1925-1995) 實踐了思想的扭絞 (torsion) 運動，將意識帶上不受控制的範疇，再度讓意識成為思想界關注的焦點。由德勒茲完成的思想扭絞運動，不是理性 (raison) 的，而是不能還原的無理性 (irréductible déraison) 場域。如果還記得，啟蒙運動是從意識發展了理性，無理性則被看成意識的不足。耶拿浪漫主義者¹ (romantistes d'Jena) 發現意識對無理性有著排除前提，試圖從藝術，解放無理性及其非意識 (inconscient) 的禁制。弗洛伊德要捍衛的就是這個「非意識」，說它是第二理性 (une seconde raison) (參閱 Cache 152)。這便是德勒茲的思想課題：「非意識」

¹ 耶拿浪漫主義指的是圍繞在耶拿 (Jena) 的《雅典廟》(Athenäum) 雜誌，以小施勒格爾 (Friedrich von Schlegel 1772-1829) 為核心，主要代表人物包括大施勒格爾 (August Wilhelm von Schlegel 1767-1845)、菲希特 (Johann Gottlieb Fichte 1762-1814)、謝林 (Friedrich Wilhelm Joseph Schelling 1775-1854)、諾瓦利斯 (Georg Philipp Friedrich von Hardenberg Novalis 1772-1801)、施萊爾馬赫 (Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher 1768-1834)、蒂克 (Johann Ludwig Tieck 1779-1853) 等。其中，小施勒格爾的《詩學對話》(Gespräche über die Poesie) 彙整了此學派，關於藝術問題的討論成果；他的美學觀與黑格爾相左，其嘲諷理論 (théorie de l'ironie) 遭到後者的攻擊。浪漫主義的學者承認在絕對與狀態、不可溝通與溝通之間，存在著距離。此區隔，應該彰顯之，來表明作品美麗外貌之滑稽性及其主體性。

打亂了意識的理性，它本身就是理性。當然，德勒茲對精神分析²的不滿，不是因為「非意識」，而是「非意識」被控制在計算和邏輯的家庭層次。

以「非意識」打亂意識的理性，並認為本身就是理性，其實這是設想「意識深處可承載不能還原的無理性」。這如何能做得到呢？德勒茲探觸的方式非常有意思。他並不直接處理「意識深處可承載不能還原的無理性」問題，而是在意識之外另闢議題。此議題就是：人在面對現象或對象時，能否以排除自身信仰、習慣和成見等意識型態的思想方式，討論現象或對象在知識世界的位置，既不減損現象或對象的獨特性，又能自由地、綿延地穿梭於所有學科、範疇和理論之間，且無所限制地發揮創造力呢？這就是和創造有關的非人稱(impersonnel)³問題，一種「排除信仰、習慣和成見之後思想如何可能」，關鍵在「做」(faire)的問題。⁴也是為什麼我的論文主題是從創造角度審視非人稱實踐的理由。怎麼說呢？

在《什麼是哲學？》和《會談 1972-1990》裡，德勒茲提到「哲學家任務在於創造新概念」⁵，交互使用了兩個動詞「做」(faire)和「創造」(créer)。尤其前者開宗明義的「做哲學」(faire de la philosophie)，用的便是「做」這個動詞。「做」屬於手工範疇，是在(語言)材料中堅持、探詢、放縱和節制的緩慢旅行；至於「創造」

² 和瓜達里 (Felix Guattari 1930-1992) 合著的《反伊底帕斯》主要從批判弗洛伊德理論出發。

³ 「impersonnel」乃德勒茲思想的總核心，意涵「反個人」、「反個體」、「非我」、「非人」和「生命」等，尤其也涉及文體的自為生命體，因而如大部分台灣的德勒茲研究者，中文譯為「非人稱」。

⁴ 「做」涉及實踐，將具體化於藝術論述的「書寫」上。德勒茲將由排除信仰、習慣和成見的「非個人書寫」，以營造非人稱場域，展開「思想如何可能」的探測。

⁵ 參閱《會談 1972-1990》(P 168)，以及《什麼是哲學？》：「哲學，更嚴謹地說，便是創造概念的學科」(QP 10)。

⁶ 則出自十七世紀巴洛克危機的創造新視野觀念。如果再將《千高台》以「做」的手工狀態，⁷「才能離開土地」(la seule manière de sortir de la terre)、「才成爲是宇宙的」(la seule manière de devenir cosmique)(426)的看法加進來，那麼德勒茲以「做」(書寫)通向非人稱，通向創造之域，通向「意識深處可承載不能還原的無理性」就呼之欲出了。

當然，德勒茲通向「非人稱」，所涉及「做」之知覺手工者 (artisan de la perception)⁸ (德勒茲實踐非人稱的整個思想結果，我稱爲非人稱性 impersonnalité)，並不是線性的演進狀態，而是依外部連結、其他理論和藝術投注，一種多面向的扭絞運動。就像當代藝術家爲了通向未知之域，透過凹凸不平的材質變幻、謎樣的物件裝置或迷離的莫名影像，進行搜尋一樣。扭絞乃不可計算的螺旋運動，那裡只有絕對變壓 (transformations) 和動能 (puissances)，如同極速流轉的集成電路 (circuits intégrés)。如何從如此「不停變化的地圖」，⁹ 一種無法歸類的「類」(classe)，揭開德勒茲進行非人稱創造的內涵呢？能否類似鋪磚工人以最簡潔的方塊形式佈署，不露空隙，且沒有交疊，得出正確的鋪砌方式，檢視這個複雜思想？鋪砌由計算達成，並不適合於穿越不可計算的扭絞世界。

正如德勒茲應用萊布尼茲 (Gottfried W. Leibniz 1646-1716) 「清晰與混亂」(distinct et confus) 的流變性，作爲非人稱途徑。正如德勒

⁶ 「創造」在整個德勒茲常使用的眾多關鍵詞中是較特殊的，因為這個字不是新創，也不是挪用自其他同時期的理論，而是出自基督教神學，尤其是德勒茲極爲注意的十七世紀巴洛克危機——一個從「共同可能性」轉到「非共同可能性」(impossibilité) 的世界崩塌時期。

⁷ 德勒茲和瓜達里將「宇宙的手工藝者」(l'artisan cosmique)(MP 426) 視爲現代性形象。

⁸ 參閱 Cohen-Levinas 138。

⁹ 蘇瓦拉格 (Anne Sauvagnargues) 指出德勒茲思想，是從系譜抽象的靜態——不管編年學和背景，轉到問題的開展，讓思想活動成爲一種「不停變化的地圖」(Sauvagnargues 12)。

茲以「停止思想成一個我」（參閱 LS 67）通向「非人稱的生命」（une vie impersonnelle），類似十九世紀初耶拿浪漫主義的藝術憧憬之於反邏各斯（anti-logos）。前者影響非人稱的鋪陳方式，後者關連非人稱走向。但不意味由萊布尼茲和浪漫主義之研究，便能抓到德勒茲實踐非人稱的核心脈絡。從非人稱到非人稱性，已遠非萊布尼茲或耶拿浪漫主義理論所能涵蓋。顯然更不能單從和創造有關的文獻著手，而需要抓住核心問題，拉出一條討論程序。

我感興趣的地方，不在於只指出德勒茲非人稱性是一種非意識的扭絞運動而已，而是試圖揭開此扭絞運動以何種方式進行、怎樣發生和形成什麼，涉及何種藝術觀和藝術哲學性質。

本文從源頭開始。不正面從創造著手，也不從虛擬（virtuel）著手，更不從他的藝術論述去歸納出創作觀或藝術性質，而是反過來從哲學的非人稱主題，以及實踐非人稱的手法為觀察重心，目標放在它為藝術、藝術創作和藝術哲學立下何種里程碑。

貳、哲學的非人稱主題

「非人稱」的說法，出現在《意義邏輯》第 17 系列。它從個體（individu）、個人（personne）及其存在條件（世界、事物狀態、集合體、個體化身體）之間的「如同」（comme）（LS 143）作為問題起點。它不是主張（propositions），¹⁰ 而是問題（problèmes）本身，¹¹ 涉及

¹⁰ 當我們從「非人稱」往回看 propositions（命題）的問題時，便看出 propositions 最嚴重的問題便在於設定思想範圍與在此範圍進行論證，因而所謂命題其實就是主張。德勒茲藉此要區別的是：「非人稱」不是 propositions，它是 problèmes。

穿越意識之牆的兩個思想動機。一方面和如何形成非人稱場域有關，思想源於萊布尼茲《人類知性新論》(*Nouveaux essais sur l'entendement humain*) 第一卷第一章〈關於天賦觀念〉¹² 與第二卷第二十九章〈關於明亮與黑暗、清晰與混亂觀念〉。另一方面則和如何從非人稱途徑進入未知之域有關，這部分取決於書寫的手工動能，思想源自柏格森 (Henri Bergson 1859-1941)《創造的演化》(*L'évolution créatrice*) 第一章的綿延 (*durée*) 觀念。

由於取決於問題性，所以德勒茲從非人稱引出做的創造觀，不是「從一種樣態轉到另一種樣態」的演化 (*évolution*) (如柏格森)，也不是「新對舊的革命」(如尼采)，而是發揮書寫自身的無數「之間」(*entre*) 的鞏固力量，穿越意識，進行漫遊、搜尋。這是相信非人稱書寫，可擺脫意識控制，觸及「...之前」(*avant*)，進入未知之域。非人稱之所以不是主張，而是問題本身，便在於它是塑造或搜尋的起點。這注定它會是一個塑造或搜尋的場域 (*champ*)，而不會是預設或先定結構。

在《史賓諾沙與表現問題》裡，德勒茲從「清晰與混亂」¹³ 命題，高度評價萊布尼茲的表現觀念。「清晰與混亂」的相對性，出自彼此消長的關係。清晰指的是自身統一性，優勢地表達在雜多裡；混亂則指清晰統一體在雜多 (*multitude*) 裡造成的擾動，屬於黑暗區域。「清晰與混亂」的辯證性猶如泳者身體和水的相互關係。就泳者而言，泳

¹¹ 主張為邏輯對象，涉及真實知識及其真理的確定，承載個體、個人及其意義；而主題或問題則在主張之前，涉及觀念、主題或問題上的意義 (*sens*) 塑造。

¹² 第一卷第一章主要指出：透過一種純粹自然的算術和邏輯，可以「瓦解靈魂與身體之先定和諧」(NE 61)，進行「虛擬知識」(*connaissances virtuelles*)(60)之旅。

¹³ *Distinct* 一詞在笛卡兒的知識原則涉及「分辨」和「清晰、清楚」雙重含意，在萊布尼茲的命題中它被改造成 *confus* 的相對詞，思想著重在與混亂相對的某種可分辨的清晰自身問題上。

者靠手腳划動，推進身體，這是從清晰的身體動作解釋身體形式；就水而言，水的動態雖出自泳者身體的擺動，但水的動態卻是剪裁泳者體態的關鍵。「清晰與混亂」命題的精義在於，水與身體因相對性而永遠處在流變狀態，擁有無限的敞開、偏離和轉換的可能。它本身就是類似藝術的自為封閉體，排除我或我們，超越現實的糾葛。¹⁴

不過「清晰與混亂」命題雖為德勒茲指出通向非人稱可行途徑，但對於過程中如何引出陌生系列、偏離系列的原因卻未做交代。似乎「清晰與混亂」命題作為非人稱草圖有餘，而偏離力量從何而來卻付之闕如。畢竟此封閉場域之所以會是「一種哲學力量」(SPE 299)，仍需要龐大的驅動力才能達成目標。這涉及書寫如何成為動力論(dynamisme) 的手工問題。關於此，德勒茲接納了柏格森「綿延」的兩個科學觀念：「以之間塑造自為力量」和「運動是轉化而非移動」(EC 32)。

德勒茲手工主張，雖源自柏格森的綿延觀念，但並不完全一樣。其差別在於德勒茲排除了柏格森將綿延限定在關係(les relations) 和

¹⁴ 德勒茲指出萊布尼茲便是應用「清晰和混亂」的科學操作，有效地解釋十七世紀巴洛克危機——從「共同可能性」轉到「非共同可能性」(impossibilité) 崩塌現象，單子在環境侷限下，改變世界的處境彰顯出來：「每個單子在完全混亂的一種表現背景勾勒其清晰且部份的表現；單子混亂地表達世界全部，但只明確地表達世界部分，一抽取或限定，就單子保持和身體的聯繫之表現的關係本身而言。由每個單子所表達的世界，是一個具有殊異性的連續(continuum)，便是在這些殊異性的周圍，單子自身形成表現中心。」(SPE 306)

全部 (le tout ou les touts) 之意識視野，¹⁵ 直接把「中間」(milieu) 視為不定性的動能：一旦發生從一個中間到另一個中間的密碼轉換，便出現中間的溝通，便出現異質的時間－空間之混搭，那裡就有著物質枯竭、死亡、僭越、繁殖和再生的流變（參閱 MP 384）。《千高台》探討「中間」自為的間隔、重疊和銜接之動力理論，¹⁶ 從根本上將綿延帶上不定性和流變性。

德勒茲改造萊布尼茲的「清晰與混亂」和柏格森的綿延觀念，基本上為書寫的部署和揭蔽意圖奠下理論基礎。這是兼具鏡子和胚芽的哲學大工程。一邊裝配者注視境中影像，自我反思存在問題，一邊胚芽的茁壯，衍生樹木與胚芽之間的陌生感，期待臨場書寫特有的草稿和含糊性，能排除清晰、分辨和完美的笛卡兒，通向無限遨遊可能的「非因果的一致世界」(monde des correspondances non causales)(SPE 304)，既絕對無限又絕對存在。

¹⁵ 柏格森從「運動」發現綿延，其實更為重要的是發現伴隨綿延的「意識」性質。他重新將意識定義為「意識僅存在在全部之敞開上，與一種全部之敞開同時發生」(elle n'existait qu'en s'ouvrant sur un tout, en coïncidant avec l'ouvert d'un tout) (CI 20) 也從這種「意識」視野，柏格森將生命體看成世界、宇宙全部，一種世界、宇宙之敞開：「因為如果生命體是一個全部，相似於世界之全部，這不是因為生命體是一種將全部設定為存在的微觀，而是世界、宇宙本身便是敞開的」(20)。「處處某種事物活著，進行某種敞開，便會有著時間銘記於上。」(EC 16) (Car si le vivant est un tout, donc assimilable au tout de l'univers, ce n'est pas en tant qu'il serait un microcosme aussi fermé que le tout est supposé l'être, c'est au contraire en tant qu'il est ouvert sur un monde, et que le monde, l'univers, est lui-même l'ouvert)。

¹⁶ 「每個「中間」是振動的，這是說一種時間－空間整體由構成成分週期性的重複所建立。因此，生命體擁有一種外在的「中間」，取決於物質；一種內在的「中間」，取決於構成元素和構成實體；一種中間狀態的「中間」，取決於薄膜和範圍；一種附屬的「中間」，取決於力量根源，乃至知覺－行動。每個「中間」是密碼化的，一種密碼由週期性的重複所界定；尤其每個密碼是在密碼轉換或轉導的無休止的狀態之中。密碼轉換或轉導，乃是從一個基地到另一個基地的「中間」方式，或者相反地它建立在另一個之上，消失或投入他者裡。準此，「中間」的觀念並不是單一的：不僅生命體不斷地從一個「中間」轉到另一個「中間」，這也是「中間」從一個轉到另一個，本質上是溝通的。」(MP 384-5)

參、非人稱的悖論邏輯

「中間」是德勒茲悖論邏輯 (logique paradoxale) 的化身：當主體意識到自身時是自由的，與此同時主體又是不自由的，因為是處在同一性範疇的緣故；當主體呈非同一性狀態時是不自由的，然而又是自由的，因為主體呈非同一性狀態時，激情攫取了全部，此時主體脫離了同一性框限。之所以陷入如此疑難的迴圈，在於真實的渴求。此真實渴求是以限制為中介，會在綿延不絕的追求過程中展示力量。

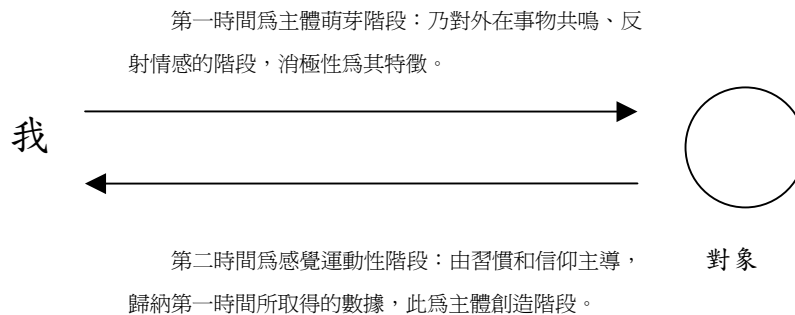
事實上，也是從悖論邏輯可以清楚看到德勒茲的書寫特色。因為從一個中間到另一個中間的密碼轉換，勢必出現一個無法迴避的問題：知覺手工者的書寫，是否是一種達達 (dadaïsme) 藝術的自動書寫？或只是對事件陳述的感性裝扮？前者乃廢棄的情緒書寫，後者趨向營造優良的表達力。我認為，與其說德勒茲在營造文體表現和事件陳述之極為敏感關係持有關鍵的掌握性，不如說使用悖論邏輯不間斷對抗主體才是他真正的書寫態度。這涉及「鬆動」(défaire) 主體的哲學訴求，他稱為平面¹⁷ 或內在性平面。

布里托 (Vanessa Brito) 認為德勒茲鬆動的哲學設想，緣於早期著作《經驗論和主體性》的核心目標：揭開主體建構問題 (Brito 80-81 ;ES 15)。在他的分析裡，這本以休謨 (David Hume 1711-1776) 為討論對象的著作，絕非尋常的哲學教材。它是德勒茲非人稱思想的真正起點。尤其它深入檢討了整個西歐主體哲學的問題，提出主體創造和限制兩個階段論點。首先，強調主體因為是被建構的，所以主體

¹⁷ 在德勒茲思想裡，plan 一詞含有哲學反意識的含意，因此譯為「計劃」或「方案」並不適合，因為中文的「計劃」或「方案」有強烈的意識性，在此從哲學界譯為「平面」。

本身屬於情感限定的產物或過程結果；因而所謂主體應是情感的體驗和限定；這是第一時間的自我建構期間。特色：此萌芽主體具有引起迴響、共鳴或情感反射的消極特性。第二時間則涉及習慣和信仰作用。在此階段裡，主體變得積極、活躍。特色：沒有習慣和信仰之穩定性，主體是建立不起來的。因而所謂主體，其實是主體知覺按自己的習慣和信仰系統，轉化第一時間對象的認識數據——德勒茲稱為沒有收集冊的收集（la collection sans album），其動力出自自身的信仰。德勒茲在文末指出，雖然它擁有一定的創造性，但它只由已知考核對象，終究只會是一種「它是什麼的理論」（ES 152），不可能真正認識對象。

《經驗論和主體性》揭開的主體哲學特徵



布里托指出《經驗論和主體性》的主體觀點，和柏格森《物質與記憶》¹⁸ 的關連性。有別於休謨將第一時間歸為主體經驗範疇，柏格

¹⁸ 這在《電影 1-影像-運動》裡，德勒茲論柏格森的三種運動之主體性問題有鮮明的說法。

森認為第一時間的影像收集，並不牽連到主體的存在，主體之所以形成乃是由活躍中心促成的。此活躍中心是一種優先影像，會將其他影像帶入相互作用中。所以是這個權利，讓意識主體 (sujet conscient) 實行估價和篩選。在柏格森眼中，活躍中心乃發生感覺運動性的權力 (pouvoir sensori-moteur)，主體建構和它的活躍作用（也是流變作用）是同時發生的。

《經驗論和主體性》和《物質與記憶》都揭開了活躍主體 (sujet actif) 最後會成為中心主義者 (centralisateur) 的原因。畢竟當主體自我建成活躍中心時，影像不再擁有更多角度的自為之多樣變化，它所抓住的影像僅以自己感興趣、可激起活躍的部份，其他陌生的已排除掉。這是由於主體的世界知覺 (perception du monde)，本身就是減化和篩選的活動。

布里托要說的是，德勒茲早期在休謨和柏格森之間拉出的哲學系譜線之所以獨特，正是出自於「不縮減對象又不減弱思想者的表現」之悖論設想的哲學追溯。此設想擺動於：既保持第一時間之包羅萬象的變化體 (régime de l'universelle variation)——克制自我中心化，又發揮思想者的表現力，而不會造成胡塞爾學派 (les husserliens) 所說的縮減 (réduite) 後遺症。這種悖論操作，雖然標的和阿多諾 (Theodor W. Adorno 1903-1969) 否定辯證法不同，但操作手法則不分軒輊。

齊瑪 (Pierre V. Zima) 提到阿多諾的文體，無論評論、格言 (aphorisme) 和並置文體 (écriture paratactique)，都透過主體與客體之非同一性 (non-identité)，瞄向一個共同目標：「顯示出獨特現象，但沒有簡化為空想」(Zima 162)。齊瑪所說的，也是德勒茲所做的。如果齊瑪指出阿多諾的文體計劃，在於排拒主體沉思，那其實想說明哲學家與文體之間的殊異狀態：與其說哲學家沉思文體計劃，不如說文體看著、詢問和納入哲學家。如同穆西爾 (Robert Musil 1880-1942) 將書寫者與對象之關係顛倒過來的作法：「在評論段落的系列裡，評論

不想捕捉對象整體，而是以眾多觀點思考對象（因為捕捉對象整體，同時便失去它的延展）」(Musil 382)。在此，阿多諾或穆西爾進行的計劃，都有反自身（反「我」）的強烈意圖，也和德勒茲一樣。不同的是，德勒茲選擇非評論、非否定的途徑，較類似休謨所採取的超越(dépasser)動作：「超越，便是永遠從已知通向未知」(ES 144)。也就是德勒茲抓住休謨所給的知識定義：¹⁹ 以幻想(fantaisie)和虛構(fiction)作為「知識超出原則」(149)，帶向「主體和幻想、人性原則和想像活力、原則和虛構」(146)之間的悖論。

這是以個人和非個人、認識力和幻想之雙重悖論邏輯，躲過主體意識邏輯，求教於另一種思想影像。²⁰ 一種藉由悖論邏輯的平台，激烈地讓關鍵詞如梭子般穿梭於現時、過去和未來，乃至不同面向的事件陳述去極化書寫和文體，彰顯書寫和文體絕對性。具體而言，悖論邏輯便是擺蕩在技術機器（科學認識力）和慾望機器（感覺身體）之間。任何的越軌都屬於創造行為。此悖論邏輯明顯不是否定或評論，而是肯定和建立(affirmatif et constitutif)；它的問題性決定了創造性質，也決定了新概念和新影像形成方式。

¹⁹ 「我們試圖指出兩種主體觀點如何形成一體：主體，便是原則生產於在精神裡，而且也是精神超越自身。精神透過原則結果成為主體，使得主體是由原則所建立，同時也是建立在幻想上。」(ES 150)

²⁰ 德勒茲不只從負面指稱，也從正面指稱處理「思想影像」，最終讓「思想影像」處在中性狀態，此處使用「思想影像」，前面加上「另一種」修飾語，用來表達另類含意。

肆、藝術的非人稱性

或許親身經歷巴黎的前衛藝術運動，²¹ 德勒茲思想裡有一個基本認知：藝術想的和哲學沒有不同。因為德勒茲整個學術生涯，都深深被前衛作品的非人問題性所吸引，他稱為自為的活潑體或力量捕獲場域 (*lieu de capture des forces*)，如：「藝術的標的乃在解疆域化」、²² 「藝術自定非人稱的過程」(CC 87)。德勒茲這麼認為，由穿越意識之牆的藝術活潑體所萌生的「非人稱美學，將提示未來的哲學形態。例如文學是從作家體驗書寫流變，放棄「我說」權力，將文體引向個人或實際經驗範圍之外。同樣，當德勒茲試圖從作品自身的「感知事物」(*percept*) 和「情感素」(*affect*) 等兩個觀點，²³ 界定藝術特異性（特效性）時，非人稱便成為德勒茲衡量藝術創作，乃至藝術性質的基本視野。

然而藝術如何支撐哲學主題呢？是否先有哲學設想，而藝術論述只是解決此設想的應用場域？或相反地，非人稱出自藝術啓示？確實德勒茲與藝術的互動很容易讓人有這樣的問題。不過，如此問題太截然，並不恰當。我認為從藝術作品角色的角度，可以對此有較寬廣的討論空間。問題應該是這樣：是否藝術不只具消極角色，可用來說明一種主題或用來確認一種概念的運轉，也可能有積極角色，即自身的

²¹ 所謂巴黎的前衛藝術運動，為藝術史上的通稱，意指從十九世紀六十年代到二十世紀的七十年代的前衛藝術運動，包括印象主義、達達主義、超現實主義、非形式主義和新現實主義等運動。

²² 整本《千高原》有一個基本憧憬，即將藝術看成解疆域化身分：「藝術決不是一種目的，它只是一種勾勒生命線條的工具，也就是所有這些真實流變，不會只發生在藝術裡，不會只避入藝術裡，這些積極的解疆域化，將不會再疆域化於藝術上，而是藝術帶來解疆域化，通向無符徵、無主體和無一臉 (*sans-visage*)。」(MP 230)

²³ 德勒茲認為作品自身的「感知事物」(*percept*) 和「情感素」(*affect*)，有別於人實際的「情感」(*affections*) 和「知覺」(*perceptions*)。

實踐便涉及新概念之萌生，甚至提供此新概念之實質內涵？

事實上，從非人稱到非人稱性的進行過程，便能看出德勒茲採取了消極與積極交互應用手法。其一、哲學的非人稱視野，從前衛藝術裡找到相應的作品，在此作品符應哲學對藝術性質的期待，這是引導性的；其二，前衛作品對哲學做出啓示，在此前衛作品自身乃開創非人稱的論據，這是做開性的。當然，我不想讓討論陷入德勒茲思想較偏向哪個。我將問題放在：如果非人稱是哲學設想，也是部分前衛作品的訴求，那麼具體來說，從非人稱到非人稱性的探索結果，到底指出什麼樣的藝術性質？它和十九世紀初浪漫主義美學的藝術認知有何差別？是否像阿多諾將藝術看成救贖的實體理性 (*rationalité substantielle*)？或如海德格 (Martin Heidegger 1889-1976) 從藝術與歷史命運休戚相關，主張藝術開啓了民族的歷史命運？²⁴ 但在這些之前，德勒茲必須刪除哲學與藝術的界線。

這就是讓虛擬成爲各學科的共同創造指標。關於此，德勒茲的討論出現在兩本主要的哲學著作。首先，在《柏格森主義》裡，德勒茲以虛擬貫穿學科界線：「爲了現時化，虛擬不能透過淘汰或限定的

²⁴ 海德格強調，藝術的歷史性並不侷限在藝術和一個歷史已知世界的緊密關係，明確地說藝術其實是根深蒂固於前後背景的；對他而言，藝術的特殊性較取決於：藝術具有一種創立功能 (*fonction fondatrice*)，它開啟一個世界、一個民族之歷史命運。海德格以希臘神廟爲例，確認了這種說法：「準確地說，這是作品-神廟讓週遭途徑和關係安排、歸納爲統一體，在週遭途徑和關係裡，誕生和死亡、不幸和成功、勝利和失敗、耐力和毀壞等賦予人的存在之命運形象。這些優勢關係的開放豐富，便是歷史的這民族之世界。從作品-神廟開始和在作品-神廟裡，人的存在重新找到實踐其命運的道路。」(CMP 44) 接著更進一步，他說：「因爲人與動物、植物與物，從來沒有條件作爲不變化的物，偶然地提供給神廟，增加其他的物，神廟有一天會出現適合的裝飾。我們變得更加近似如其本樣，如果我們以顛倒方式思想整個這個的話，當然除非我們首先知道看見整個這個如何另類地轉向我們。[...] 透過神廟堅決要求，神廟賦予事物的面貌，以及賦予人看見自身。這種看見是開放的，如同作品是作品那般長久，如同上帝永不消逝。」(45)

過程進行，而應該在積極動作裡創造自己的現時化線條」²⁵(LB 100)；《差異與重複》則提到虛擬必須在學科區分下，才能知曉其創造性質：「虛擬之現時化永遠是透過差異、分歧或區分而發生。[...] 現時化、區分在此意義下永遠是一種真正的創造」²⁶(DR 273)。尤其，虛擬不能和流變分開，²⁷ 否則便和基督教神學的創造觀（承載著本體論）沒有兩樣。德勒茲認為虛擬的無所限和流變，必須建立在學科的知識結構上，其實是用來指出創造乃各學科共通的成功指標。在此視野下，虛擬作為不定性動詞，便互通於藝術如何可能、非人稱如何可能和創造如何可能之間。也因而藝術虛擬，在鬆動 (défaire) 主體哲學、同一性、概念和理性中心主義等個人的人道主義範圍，便有了合理性。以虛擬作為各學科的共同視野，讓德勒茲的藝術論述以跨域和複合方式敞開來，從而有別於黑格爾從哲學界定藝術（藝術乃理念的感性顯現），也異於阿多諾單向的將前衛藝術看成對抗資本主義的實體理性，更有別於海德格將藝術和民族命運之類比觀點。這個虛擬的視野是非常關鍵的，因為它成為德勒茲非人稱思想朝藝術發展的緣由。

²⁵ 「Pour s'actualiser, le virtuel ne peut pas procéder par élimination ou limitation, mais doit créer ses propres lignes d'actualisation dans des actes positifs.」(Le Bergsonisme ;LB 100).

²⁶ 「l'actualisation du virtuel se fait toujours par différence, divergence ou différenciation. [...] L'actualisation, la différenciation, en ce sens, est toujours une véritable création」(DR 273).

²⁷ 德勒茲以「虛擬」作為通向創造之域，此「虛擬」必需要「流變」，否則便和基督教神學的創造觀（負荷著本體論）沒有兩樣。

德勒茲應用認識 (connaître) 和連接 (connecter) 同時發生的雙向行動，引出敞開性的藝術理論。在多樣的藝術論述中，²⁸ 如下兩個案例，能證實他的藝術論述特性（或非人稱性特性）：既提出學科疆域變動要求，又指出新的創造觀。

(1) 就卡夫卡 (Franz Kafka 1883-1924) 文學。在認識層面，指出其書寫涉及「三重不可能性」：不能寫的不可能性，以德文書寫的不可能性，以其他語言書寫的不可能性²⁹ (K 29)。這些不可能性，相應

²⁸ 德勒茲所關注的藝術家及藝術作品是非常廣的，包含文學、戲劇、電影、繪畫和音樂等。德勒茲所論過的藝術家、藝術作品類型非常多樣，關於文學的有：藍博 (Arthur Rimbaud 1854-1891)、馬拉梅 (Stéphane Mallarmé 1842-1898)、里斯爾-阿當 (August de Villiers de L'Isle-Adam 1838-1889)、加羅爾 (Lewis Carroll 1832-1898)、阿爾托 (Antonin Artaud 1896-1948)、卡夫卡、貝克特 (Samuel Beckett 1906-1989)、米修 (Henri Michaux 1899-1984)、呂卡 (Ghèrasim Luca 1913-)；美國小說家費茲哲羅 (Francis Scott Fitzgerald 1896-1940)、佛克納 (William Faulkner 1897-1962)、吳爾芙 (Virginia Woolf 1882-1941)、黑色小說家勃洛茲 (William S. Burroughs 1914-1997)；關於音樂的有莫札特 (W. Amadeus Mozart 1756-1791)、威爾第 (Giuseppe Verdi 1813-1901)、布雷茲 (Pierre Boulez 1925-)、瓦黑茲 (Edgard Varèse 1883-1965)、凱吉 (Jean Cage 1912-1992)、以及技術的賓哈斯 (Richard Pinhas)；關於電影的有小津安二郎 (Yasujiro Ozu 1903-1963)、布雷松 (Robert Bresson 1901-1999)、高達 (Jean-Luc Godard 1930-)、艾森斯坦 (Serguei Eisenstein 1898-1948) 等。關於戲劇和舞蹈的有威爾森 (Bob Wilson 1941-)、康寧安 (Merce Cunningham 1919-2009)；關於繪畫如米開朗基羅 (Michel-Ange 1475-1564)、莫內 (Claude Monet 1840-1926)、塞尚 (Paul Cézanne 1839-1906)、高更 (Paul Gauguin 1848-1903)、梵谷 (Vincent Van Gogh 1853-1890)、克利 (Paul Klee 1879-1940)、康丁斯基 (Wassily Kandinsky 1866-1944)、蒙德里安 (Piet Mondrian 1872-1944)、馬勒維奇 (Kasimir Malevitch 1878-1935)、居普卡 (Frantisek Kupka 1871-1957)、培根、波洛克 (Jackson Pollock 1912-1956)，以及普普藝術和觀念藝術。關於藝術理論或評論，如里格 (Alois Riegl 1858-1905)、沃林格 (Wilhelm Worringer 1881-1965)、潘諾夫斯基 (Erwin Panofsky 1892-1968)、葛林伯格 (Clement Greenberg 1909-1994)、達米希 (Hubert Damish 1928-)、迪迪-于貝曼 (Georges Didi-Hubermann 1953-)。(此資料見 Leibovici 12)

²⁹ 卡夫卡一九二一年六月寫給布羅德 (Max Brod) 的信，提到：「他們活在三種不可能性裡（我僅是隨便稱之為語言上的不可能性，因為這樣說最清楚，其實也可以用其他方式表達）：不能寫的不可能性，以德文書寫的不可能性，用其他方式書寫的不可能性，也可補上第四個不可能性，書寫的不可能性。」(K 29)

於二十世紀初隸屬奧匈帝國³⁰ 波西米亞首都布拉格，一個說話者的處境。在非人稱連結層面，則是賦予，其程序是這樣的：將此說話者的處境看成少數 (minorité)。接著應用少數與多數的相對性，指出少數涉及語言的文學處境，涉及真實的絕境或凍結，從而進一步認為凍結不是缺乏，而是創造逃逸線形態，開闢求救辦法，尋找新對策。同時認為，此逃逸線乃屬非人稱的文學創造，它銜接政治處境（卡夫卡工作場所為工人意外保險行政機構，感受的弱勢工人與強勢社會體制之間的處境）和語言處境（其說話處境，迫使卡夫卡使用非母語的德語），涉及語言去疆域化和政治去中心化。

最後，提出藝術創造和藝術性質的觀點：「一位創作者，就是一位創造自己的不可能性，同時也創造可能性的人」(P 182)；「創造發生於絞勒的狹窄通道裡」(La création se fait dans des goulots d'étranglement)。創作者就是那個「被不可能性整個的掐住喉嚨」(182)；更具體的說法，虛擬作為非人稱和創造，其實是設想一種「逃逸線」：「逃離世界，就像挖了一條管子」(MP 249)，「書寫，便是勾勒逃逸線」(D 54)。

這種雙向活動，不只是生產性的，也是敞開性的，基本上不可能出現類似詮釋者在作品與感受之間造成的裂縫。關鍵在於它利用強大的虛擬性 (virtualité)，讓少數文學等同於藝術對社會執行抗議的部署，從而具體化作品情感、文學表現和作者政治立場。特色一，文學在資本主義社會的處境，可靠的創造姿勢，凸顯對社會權利的凍結和逃逸動作，這部份馬克思美學脈絡清晰可見；特色二，藝術是在凍結狀態中的行進，其不可能性並非建立在剝奪或空隙（如藝術起因於社

³⁰ 官方語言：德語，首府維也納，日耳曼人 24%、匈牙利人 20%、捷克人 13%、波蘭人 10%、烏克蘭人 8%、羅馬尼亞人 6%、克羅地亞人 5% 斯洛伐克人 4% 塞爾維亞人 4%、斯洛文尼亞人 3% 和義大利人 3%。

會缺陷的決定論)，而是製造語言學和文學變動的積極性侵蝕 (ablation positive)。前者是文學身分的重新界定，後者則涉及藝術創造性質。這便是說文學的非人稱，構成德勒茲複合性藝術哲學不可或缺的一環。

(2) 就培根 (Francis Bacon 1909-1992) 繪畫。《培根：感覺邏輯》完成於一九八一年，乃德勒茲最後致力於非推論的作品，這部論文是另類的繪畫徵候學。它應用培根繪畫問題性，提出一個應用性的藝術史系譜視野。和文學一樣，德勒茲對培根繪畫的非人稱說法，也是一種賦予，其程序是這樣的：首先指出培根繪畫的無一符徵和無一句法 (a-signifiante et a-syntaxique) 乃非人稱範式，接著從這種繪畫的「身體、線條和色彩」(FB 54) 徵候，進行橫向（同時代）與縱向（歷史）的藝術論述。

此程序內含三種革命性的美學認知，都和西歐傳統的再現美學背道而馳。一種是力量視野：培根的非人稱特徵，不在形式層次，而是在力量層次上，它以真實效果來起作用。一種是材料視野：強調繪畫影像的非符徵 (non signifiant) 不能簡化成象徵系統，也不能簡化成召喚想像，而是一些材料影像的存在。一種是作品自身視野：「影像僅透過自己所創造的思想而具有價值」(RF 194-195)。

實踐在培根繪畫的雙向活動，最大的特色在於：不是主體去辨認力量圖表所決定的出路，而是繪畫材料之力量，引導論者從非人稱視野，去執行一系列對歷史的詰問。除了有論卡夫卡相似的論點——藝術扮演逃離 (faire fuir) 社會的任務，最重要是藉由組織多義性、材料物質動力和自為生命體，啟動系譜的藝術認識論，完全越出傳統的叔本華－尼采美學。

上述兩種非人稱性乍看似乎相似，但實質上差異極大。先不必說卡夫卡文學論述涉及德勒茲與瓜達里獨特的思想對合 (involution) (MP 292)，有別於德勒茲自己寫的繪畫論述，而且繪畫非人稱性內含

西歐繪畫史系譜更是文學非人稱性所沒有。文學非人稱性涉及以符號徵候學取代語言學，而繪畫非人稱性則傾向於以觸覺和反敘述取代再現美學等等。這不僅出自學科知識結構的性質差異（尤其是材料），也來自德勒茲不同階段的思想重心。它們主要差異如下：

	共同點	差異點
文學的非人稱性 (以卡夫卡文學為例)	作品為力量捕獲場域；濃稠平面；圖表。	藝術作為逃逸身份；創作（創造）發生於不可能性裡；藝術創作與藝術家政治處境；以符號徵候學取代語言學。
繪畫的非人稱性 (以培根繪畫為例)		圖表理論及起點；圖表的差異性；同時代比較；圖表史觀；重建西歐藝術史；西歐視覺藝術史的停止點；以觸覺和反敘述取代再現美學。

可以想像德勒茲的藝術論述，因廣泛觸及文學、戲劇、電影、繪畫和音樂等，以及極為多樣的藝術家，不僅從非人稱到非人稱性有著極大的演化或轉換，甚至藝術非人稱性內部便呈現萬花筒的狀況。萬花筒的不定性，鮮明地指出藝術非人稱性的複合特色，以及投射未來的強烈意圖。

伍、哲學非人稱與非人稱性的差異

難以想像德勒茲這麼形象鮮明的人，卻在接近藝術作品時恐懼提到「我自己」(Je soi-même)。是否與藝術作品的共振，乃至由書寫通向非人稱文體，便能離開我自己、我說或我感受？可是書寫就算讓他轉到具文體訴求的藝術層面，而論述作品就算讓他提升到新哲學開發，這些複數的非－德勒茲難道不也流露強烈的獨創性(originalités)、特異性(idiosyncrasies)嗎？當然，此時獨創性、特異性已經不屬於個人範疇。

那麼在德勒茲的藝術參照中，背後肯定有更深沈的東西。這個東西足以讓非人稱性的創造意涵，完全超出以藝術解釋何為創造的固定認知，也足以凸顯德勒茲的非人稱主題，雖屬於非－德勒茲的思想之姿，但還是德勒茲。我要說的是，德勒茲有一種獨特的生命(UNE VIE)視野，和他從眾多現代藝術中僅選定少數作為思想範式有著莫大關係。怎麼說呢？我試圖以大家熟知的德勒茲最後一篇短文做說明。此即一九九五年〈內在性：一種生命...〉裡的一段話：「當以未定性文章做為先驗指標時，再沒有比狄更斯所敘述的什麼是一種生命更好的了」³¹(IUV 5)。沒錯，狄更斯(Charles Dickens 1812-1870)當時以一種生命(une vie)取代個體(individu)，並非透過傑出的文學形式，而是以情節闡明的。³²情節如下：一位低劣下層人處於垂死邊緣，大家忙著救他。在他極度昏迷時，照料他的人——即使卑鄙的人內心也

³¹ 「nul mieux que Dickens n'a raconté ce qu'est une vie, en tenant compte de l'article indéfini comme indice du transcendantal」(«L'IMMANENCE : UNE VIE...», *Philosophie*, n° 47, Paris : Minuit, 1995, 5).

³² 一個在《共同的朋友》(*L'Ami commun*, 寫於 1864-1865)裡一種人物的描述引起他的注意。

充滿熱情、尊敬和愛。可是隨著傷患的復原，急難救助的昇華消失了，救治者開始變得冷酷、粗野和惡意。德勒茲透過狄更斯小說要說的是，在生命和死亡臨界間，會將人從「小我的個人」推向所謂的「虛擬性、事件和殊異性」(virtualités, événements, singularités)(6)的生命時刻。這種在個人姓名之外的生命形象，德勒茲稱為中性或非人稱生命(une vie neutre ou impersonnelle)。

德勒茲要的姓名，不只是德勒茲－哲學家、德勒茲－藝術家、德勒茲－科學家，甚至是德勒茲－瓜達里。前期，他想要成為「一種模糊的存在，在概念和前－概念平面之中間」³³(LS 60)的人，他稱為「孕育概念的人物」(les personnages conceptuels)，以有別於個人優先的人種人類學(anthropologie ethnologique)。因為人物會聚強度時刻和強烈行為的殊異性，而個人只坐落自我層次。「哲學一直不斷地成就孕育概念的人物，賦予生命」(61)。後期，德勒茲－瓜達里讓《什麼是哲學》不屬於個人層次，而由漫遊的、遊牧的動機驅動。甚至激進地裂解成兩個德勒茲(哲學家與藝術家)，最具範例的著作便是《皺褶：萊布尼茲與巴洛克》。

這是為什麼從非人稱到非人稱性有著極大差別的原因。哲學的非人稱要求差異：差異是在個體或個人處境下混合著反思和越出動作，而不是和所有個體或個人一樣的沒有分別(indifférenciation)。一九六九年的《意義邏輯》對此立場是清晰的：「只有在殊異點理論，可以超越處在意識裡的個人綜合和個體分析」(LS 125)。但一九九一年的《什麼是哲學？》，則將要求殊異的非人稱，推到更為絕望的流變運動狀態：「孕育概念人物便是流變或哲學主題，他等同於哲學家，[...]因而笛卡兒用傻瓜來簽署，尼采用反基督或受難酒神簽署」(QP 63)。

³³ 「une existence floue, intermédiaire entre le concept et le plan pré-conceptuel」(LS 60)。

尼采的受難酒神再成爲生命指標：³⁴

流變不是存在，而是酒神流變爲哲學家，哲學家流變爲酒神。(64)

顯然初期只解釋爲何需要第三人稱的原因，但一九九一年的《什麼是哲學？》和一九九五年的〈內在性：一種生命...〉卻激烈要求永遠處在流變的實踐。此借鑑於狄更斯小說人物所流露對人的悲觀，已經過卡夫卡、培根等前衛藝術家的加碼過，³⁵且和德勒茲自殺事件糾纏一起。因爲它提到的「我的創傷存在於我之前...」(Ma blessure existait avant moi)(IUV 7)，已經不是宣示性，而是對個人的人道主義(humanisme de la personne)的絕望和沮喪。這是否是二戰傷痕及對現況絕望兩者的激化，促成德勒茲以自殺了結自己的生命呢？施謝雷(René Schérer)³⁶提到德勒茲寫於一九四六年一篇很少人注意的短文：〈從基督到資產階級〉(“Du Christ à la bourgeoisie”)，認爲二戰傷

³⁴ 「尼采的確棄絕概念。但也創造了巨大和強烈(力量、價值、流變、生命，以及厭惡的概念如憤恨、壞意識等)，如同他勾勒一種新的內在性平面(永恆輪迴和動能意志之無休止的運動)，擾亂思想影像(批判真理意志)」(QP 63)。

³⁵ 正如培根和卡夫卡之所以屬於德勒茲眼中堅實的、具體的非人稱(impersonnel concret, consistant)典範，在於培根能從反再現的繪畫問題，將個人的同性戀癖好、家庭情境轉換為作品動力元素，在於卡夫卡從猶太裔的捷克人身份——「從非德語系母親學的德語」(參閱 Sauvagnargues 143)、流行於奧匈帝國商販溝通用語和行政機構的德語等，讓文學成爲各種語境的混搭場域，成爲差異性的非人稱文體。他們都以臨界的抽象機器之姿，各自孕育了文學或繪畫新概念。

³⁶ 參閱施謝雷(René Schérer)的〈非人稱〉(L'impersonnel)，收錄於 *Revue d'Esthétique*, 45, titre: *le cas Deleuze*, Paris: Jean-Michel Place, 69-76。「此文的標題〈Du Christ à la bourgeoisie〉(從基督到資產階級)，文章問題起點，從教會和 Vichy 政權之間勾結開始，以及也批判來自反抗軍的基督徒—社會的新朝向，用來指出存在於基督教和資產階級國家之間「非偶然」的關連。大體上，因為不能跟隨這種複雜的論證之曲折，基督所聚集在整個心靈生活變成一種家庭和個人之私人的內在生活，從而捍衛國家。異於某些人所想的和期待的，德勒茲認爲並沒有所謂的基督徒的革命者，因為基督徒的內在性是爲當權者辯護的」(Schérer 74)。

痕是其一生揮之不去的陰影，這是在常見的著作上看不到的。此文直指基督徒的內在性是為當權者辯護的說法，恰好和〈內在性：一種生命...〉一前一後包裹了整個德勒茲思想，確非巧合。

如果不擔心概括德勒茲思想的話，一九九五年的〈內在性：一種生命...〉內含的非人稱，要求更激進的解疆域、離散、流變，不啻是青年德勒茲對「基督教的愛」³⁷ 一則希望破滅之宣言。所以德勒茲不斷以梅威爾 (Herman Melville 1819-1891) 筆下的巴特比 (Bartleby) 和希區考克的電影人物，³⁸ 作為感覺運動性關係中斷之比喻，形容電影虛擬具有前衛作品自身不可辨識的非人稱，某種對世界的消極對抗，便不令人驚訝了。這是說，對個人的人道主義徹底絕望，和德勒茲從文學、繪畫、電影、音樂或戲劇的體裁、技術、創作所發展出來的非人稱性美學，有著超乎想像的關聯。我認為將前期的非人稱和後期的非人稱性放在一起，可清晰看到德勒茲藝術哲學為何要求無限敞開性的原因：一方面，不是德勒茲為何那麼需要藝術，而是什麼樣的藝術讓中性或非人稱生命發出耀眼光芒的問題，這涉及將藝術定義在

³⁷ 施謝雷指出：「就基督教的愛在自然和心靈之間所建立的對立面，由此確定我 (moi) 之內在性而言，基督教的愛還是應該被指責。不過『我 (moi) 不是一種關係，而是一種反映，是一種促成主體的小閃光，在眼睛裡勝利的閃光』(Lawrence 有時說的「齷齪的小秘密」) (Critique et clinique, p.68)，從那裡拋棄這種愛—贈與、虛假和偽善」(Schérer 75)。

³⁸ 電影工作者希區考克，在德勒茲電影哲學工程裡佔有一個戰略性位置的理由。他的作品便是德勒茲電影論述見證「透露人與世界之裂斷的現代性」之一。在前述的某些影片中的人物預感到一種「預知力」(voyance)、「暈頭轉向」(vertige) 或「沉思」(contemplation) 作用之顯現情況下，這些人物變成相似於消極的旁觀者。最令人印象深刻的例子，便是《靠中庭的窗戶》(Fenêtre sur cour) 之英雄，他只通向「心理的影像」，因為他處在發動的無力狀態裡，簡化成一種「純視覺情況」(situation optique pure)。因此這是透過「感覺運動性關係」之中斷，在這樣的人物裡，德勒茲凸顯一種中性或非人稱的生命的尊嚴。

問題性的認知；³⁹ 另一方面，不是去問哪些藝術作品近似非人稱，而是選擇那些能激進地豁亮鬆動主體之哲學主題需求的藝術，這涉及將所選定的藝術帶向診斷和應用 (diagnostic et usage) 功能。⁴⁰

無論將藝術定義在問題性質，或將藝術放在診斷和應用層面，此非人稱性都涉及對世界的遺棄。對此，《意義邏輯》建立哲學理論層次，而《卡夫卡：朝向一種少數文學》、《培根：感覺邏輯》和《什麼是哲學？》等則落實非人稱哲學主題與前衛藝術家的連結。但德勒茲的非人稱性尚不僅如此而已，還有另個面向值得考察：即非人稱的文體冒險。

這冒險就是：如果「它」(il et on) 真可以代表非人稱，乃至可作為句子起始(主詞)的話，那麼它將讓原本封閉在第一和第二人稱的限制完全敞開來，促成容納各式各樣異質的流變堆 (blocs de devenir)，產生語言學的移調，直指感覺範疇，創造出能對哲學認識力和藝術認識論無限加碼的文體。

陸、文體的非人稱性

如何才能達到個人語言之外的另種語言呢？或什麼是個人語言

³⁹ 親身經歷巴黎的前衛藝術運動，德勒茲將藝術性質定位在問題性上，四處可見於他的著作(包括和瓜達里的共同著作)，當中最為直截了當的說法：「藝術建立一種問題，這非常重要：它創造一種問題，一種問題身分，在找到解決辦法之前。」(D 7)

⁴⁰ 德勒茲最早在普魯斯特提到現代藝術涉及一種應用：「[...] 研究是一種機器。現代藝術作品是怎樣做都可以 [...] 只要行得通：現代藝術作品是一種機器，以機器名義發生作用 [...]。以反邏各斯 (anti-logos)、機器和機器裝配，來反對邏各斯、器官和理則學—應該在所屬的全部裡發現意義，此反邏各斯、機器和機器裝配之意義(你要怎樣都可以)僅依賴發生作用，以及以鬆開零件來發生作用。現代藝術作品沒有意義問題，而只有一種應用問題 (problème d'usage)。」(PS 175-176)

之外的另一種語言呢？這正是〈內在性：一種生命...〉的開場白，什麼是先驗場域？的提問：

什麼是一種先驗場域 (un champ transcendantal)？它不同於經驗 (expérience)，因為它既不求助客體，也不屬於主體。它呈現無一主體意識之純粹朝向、非人稱的前反思意識、無我意識之質的綿延。(IUV 3)

什麼是先驗場域？的提問，其實涉及的是以個人語言之外的另一種語言表達或非人稱書寫 (écrire) 如何可能的問題。一種第三人稱，可以被稱為先驗的內在性平面的殊異性。或者它要求的是第四人稱，由文體風格塑成的形象，允許展示形象化描繪 (hypotypose) 的非人稱影像。它同樣也涉及悖論邏輯：藝術家的感性誇張與哲學家認識力相互拉扯的書寫。

書寫趨向雙重運動，首先涉及到提防和緩慢進行。提防什麼呢？提防出現活躍主體，導致成為中心主義者；為何需要緩慢進行呢？就像《電影 1-影像—運動》的說法，「不是從去中心的事物狀態朝向中心化的知覺，而是可以朝向去中心的事物狀態」⁴¹(C1 85)，這就是以散步方式，讓書寫永遠停在消極性、情感撞擊的第一時間，讓書寫變成問題：「我們如何鬆動我們自己，並且擺脫我們自己？」⁴²(97)。書寫追求的任務，乃倒置主體建構過程，⁴³ 讓書寫流轉於非人類知覺的自為視野，類似德勒茲說培根繪畫內部存在著一位匿名觀者一樣：

⁴¹ 「remonter le chemin que la perception naturelle descend. Ainsi, au lieu d'aller de l'état de choses acentré à la perception centrée, il pourrait remonter vers l'état de choses acentré, et s'en rapprocher」(C1 85).

⁴² 「Comment nous défaire de nous-même, et nous défaire nous-même？」(97)

⁴³ 具體而言就是中斷「感覺運動性關係」(liens sensori-moteurs)，此「感覺運動性關係」屬於主體形成的最後關鍵階段。

書寫和繪畫一樣都屬於自身的客體。

德勒茲的書寫，便是流變為畫家，於畫布上創造影像，而不是知識份子寫一篇大學論文。這是讓書寫的文體等同於藝術物，一種不能用視覺去看到什麼的濃稠平面，只以在場 (présence) 出示的情感素堆 (blocs d'affects)。

阿利埃 (Eric Alliez) 以進入物質 (une entrée en matière)，「對抗和超出所有可能 (possible) 邏輯」，⁴⁴ 描述德勒茲文體的問題性。我同意阿利埃犀利的論點。不過，進入物質的說法，有簡化德勒茲書寫和文體實驗之嫌。因為德勒茲的文體觀，除了實踐外，尚包括文體機器論、文體動力論、文體創造論、文體功能論 (政治論) 和文體實踐等多面向展開。這些分布在他全部的著作裡的文體 (作品) 中心論，都具有永遠的問題性和邊緣性，也都強烈流露知識性質的探索，以及德勒茲對科學性的定義。⁴⁵ 如果將這些多義的非人稱文體理論，看成創造理論的話，那麼這也顯示出德勒茲的創造理論，並非僅只是從藝術作品歸納出的認識論單一面向而已。

在文體理論的發展上，除了前面所提及的《卡夫卡：朝向一種少數文學》外，《反伊底帕斯》和《千高台》是探討文體機器論和文體

⁴⁴ 阿利埃認為德勒茲書寫的虛擬性，是相當類似伯格森的表達手法的：「虛擬不是現時，但擁有作為這樣一種本體論現實，對抗和超出所有可能 (possible) 邏輯」(Alliez 50)。

⁴⁵ 《千高台》指出了科學的四種特性：(1) 具有水動的形態 (modèle hydraulique)，它不同於將流動看成特殊狀況的固體理論，它反對穩定、永恆和恆定，流動乃是現實或濃稠；(2) 具有悖論性格 (paradoxe) 或異質性的形態 (modèle d'hétérogénéité)，它具有對抗特性，提供偏斜 (déclinaison)、異質和流變，它是一種臨界的過渡、一種排除法、一種對立；(3) 具有漩渦的形態 (modèle tourbillonnaire)，它是在開放空間裡分配東西-流動，而非在封閉空間裡分配穩定和線性的東西；(4) 具有問題性的形態 (modèle problématique)，它不同於定理性的，它依據情感而發生、而切面、而侵蝕、而添加、而投射。(參閱 MP 447)

動力論最主要的著作。前者側重文體機器論，除了標示德勒茲和瓜達里合作進行共生文體實驗外，同時將文體推向政治和藝術的應用上，——有這樣的基礎才有後來德勒茲藝術哲學相當具代表性的《培根：感覺邏輯》。⁴⁶《反伊底帕斯》從弗洛伊德非意識之盲目性批判開始，於阿爾托作品取得靈感，將精神分裂看成反伊底帕斯的戰鬥者。最值得注意的是，它提出如下觀點作為文本機器論的核心：發狂 (délire) 乃歷史和政治層次的，而非家庭、主體和個人的。⁴⁷ 在這樣的觀點下，文體乃對抗社會、宗教、國家、資產階級的部署⁴⁸ 和文本機器 (machine textuelle)；而書寫則是流變和轉變 (transformation) 的真實化身。

《千高台》延續《反伊底帕斯》的文體機器論調，具體鋪陳文體動力論 (dynamisme de l'écriture)：符號體 (régimes de signes) 理論。文體中心論的核心論點，類似《電影 1-影像-運動》和《電影 2-影像-時間》的影像主體論，乃是將文體看成超越符號學 (sémiologie) 的自為動力體，擁有符號-粒子 (signes-particules) 和之間 (entre) 等

⁴⁶ 關於德勒茲應用培根繪畫，發展一種同時（過去、現時和未來同時發生）的藝術認識論，而與另一個否定的藝術認識論之開創者阿多諾，並列為二十世紀最具代表性的兩種藝術哲學典範，可參閱三篇論文：〈德勒茲的圖表史觀〉（《中外文學》，台北：台大外文系，2008年，第37卷第4期，13-58）、〈觸覺空間與平滑空間：德勒茲論培根的思想特色〉（《現代美術學報》，台北：北美館，2007年第14期，11-52）、〈以問題性為核心的美學經驗：德勒茲的圖表思想〉（《現代美術學報》，台北：北美館，2009年第17期，11-44）。

⁴⁷ 「《反伊底帕斯》是從兩種主題出發，單獨發生的一種裂斷：非意識不是一齣戲劇，而是一種工廠，一種生產機器；非意識不在爸爸-媽媽上發狂，它總是 [...] 在社會場域上發狂。」(P 197)

⁴⁸ 《反-伊底帕斯》以文章的外在功能和應用原則，取代文章的內在意義：「一本書只透過外在和在外在而存在」，這在《千高台》有更為具體的描述：應該停止把一本書歸為作者、歸為一種個人的主題，而是要將書視為一個文本機器 (machine textuelle)，一種和其他符號體、和權力體制、和社會狀態、和力量姿勢相關的物質部署。書的這種新身份，就像「機器部署」(agencement machinal)(MP 10)。

兩種自發的動力特性，並且視為鬆動主體哲學（特別在切斷感覺運動性關係的功能上）、規範和體制而存在。它指出：文體如電影一樣，乃膨脹的、內彎的生命體，它既不是人類主體性的特權，也不屬於擬人化範疇 (*champ anthropomorphique*)，而應被理解為動物住所 (*habitation animale*)。

至於以文體理論（作品中心論），進行實際的實踐，乃至應用到歷史場域，當屬《培根：感覺邏輯》。它以培根繪畫的觸覺性：材料臨現、色彩交纏、線條遊牧和濃稠平面等為基點，橫向評述現代藝術的發展問題，縱向重新詮釋過去的藝術史，由此勾勒獨樹一格的系譜性的現代性藝術哲學。

這些著作除了勾勒文體理論外，其實本身也投入書寫和文體實驗。如德勒茲與瓜達里共同的著作（《反伊底帕斯》、《卡夫卡：朝向一種少數文學》、《千高台》和《什麼是哲學？》），所進行非同質、非預設、編織性和不受規範的文體實驗：非喬木狀文體。非喬木狀文體不僅利於異質聯結，也能完全向思想敞開。這樣的訴求其實應上溯自前期的《普魯斯特與符號》、《差異與重複》和《意義邏輯》。較為不同的是，德勒茲與瓜達里合寫時期的著作，有著更為激進的分裂性書寫：實驗「分別處理的綜合」(*synthèse de disjonction*)。⁴⁹ 分裂性書寫，不僅挑戰了閱讀習慣，造成含糊不清的溝通問題，而且改變了作者中心論的習慣看法。

至於更為激進的分裂性書寫，便需提到晚期的《皺褶：萊布尼茲和巴洛克》。此書涉及德勒茲自我分裂成藝術家和哲學家兩種不同身分的交媾。這種應用分叉、歧異、並置和轉換等不均稱景致，將巴洛

⁴⁹ 此「分別處理的綜合」觀念，理論出自《意義邏輯》，主要實踐在兩人合寫的著作上。

克繪畫、建築、音樂、數學，以及萊布尼茲單子論、基督教神學，乃至當代繪畫、當代理論完全交纏一起，徹底將書寫和文體帶向拔除判斷有機系統 (système organique du jugement) 的無器官身體 (corps sans organes)。非人稱在此已經不再是宣示，而是向書寫表現、文體實驗，乃至向哲學身分、知識問題和藝術哲學方法論丟出一連串全新的訊息。

繁複的文體理論與激進的多樣實踐，說明了德勒茲終其一生渴求某種晶體性格與抽象機器兼具的文體，來承載戰鬥、表現和創造的行動要求。⁵⁰

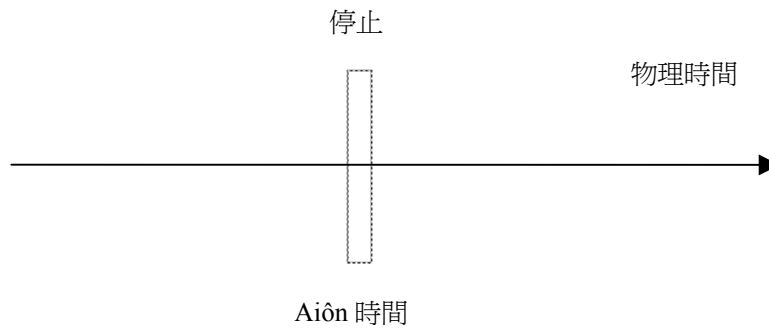
柒、非人稱性、「艾甬」時間與浪漫主義美學

乍看之下，德勒茲的非人稱性，類似運用了布爾迪厄 (Pierre Bourdieu 1930-2002) 場域區分 (différenciation) 和相互影響 (interférence) 的手法。有時讓哲學、藝術和科學 (文體認識論和功能論) 處在平行地位，⁵¹ 區隔各自的歷史，和發展各自的「殊異平面」(un plan singulier)(QP 12)；有時敞開邊界，讓三種範疇完全交纏一起。

⁵⁰ 如《什麼是哲學？》所言：「靈魂作為流通的生命，就是鬥爭和戰鬥」(QP 69)。

⁵¹ 在《會談 1972-1972》裡，以「區分」方式提及藝術、哲學和科學三者的平行地位：「科學真正的對象，是創造功能 (fonctions)，藝術真正的對象，是創造感性的集合體 (agrégats sensible)，而哲學真正的對象，是創造概念」(P 168)。《什麼是哲學？》更進一步具體指出它們的功能：哲學的「內在性平面」，引出「概念形式」，並且生產「概念和概念的人物」(concepts et personnages conceptuels)；「藝術的組織平面」(plan de composition de l'art) 引出「感覺力量」，並且生產「美學形象和感覺堆」(blocs de sensations et figures esthétiques)；「科學的參照平面」(plan de référence de la science) 引出「知識功能」，並且生產「局部的觀察和功能」(fonctions et observateurs partiels)(QP 204)。

⁵² 但這只是表面，能交纏一起的原因其實涉及書寫背後的驅動力。這就是德勒茲所稱的「艾甬」⁵³(*Aiôn*) 綜合時間。一種在時間停頓中，讓各領域觀點齊聚一起，讓過去和未來於瞬間爆發，⁵⁴ 能擺脫學門區分和編年學 (chronologisme) 的時間限制之虛擬實踐。可以說，德勒茲奇特的書寫和文體皆直接涉及此。如圖示：



從實踐在文學、繪畫、電影、戲劇和音樂等藝術領域來看，艾甬時間被德勒茲視為類似穿針引線的任意門，可連結各式理論，拆解各藝術類型的知識結構，乃至自由地穿梭於哲學、科學和藝術各種問題。它允許隨遇性事件發生，同時將事件本身視為新存有論，肯定地

⁵² 德勒茲在後期為自己這種混搭思想有過說明，在《會談 1972-1972》和《什麼是哲學？》裡，他說：「它們進入相互共鳴關係，進入交換關係裡，而且每一次都為了一些內在的理由。」(P 171 ; QP 205)

⁵³ 德勒茲使用的「Aiôn」涉及兩種時間觀，原始出處一邊來自於畢達哥拉斯學派的赫拉克利塔 (Héraclite)，「Aiôn」指的是兒童的遊戲時間，另一邊出自伊利亞學派，意指活潑的力量。

⁵⁴ 過去和未來所爆發的純粹事件時間 (le temps de l'événement pur où le passé et le futur se déchaînent)(LS 192,196)。

看待所有的流變，並利用流變，將我 (moi) 轉換成探索性、極限、不定性和未知的非我狀態。艾甬時間因而成為運動 (mouvement)、速度和動能本身，既不掌握自身位置，也不計算，既不擔心雜亂，也不在乎陌生。所以艾甬時間，既不是朝前，也不是反逆，而是不斷納入異質的不定狀態。德勒茲實踐的艾甬時間，大致有五種趨向，都和勾勒虛擬性質或新藝術性質有關：(1) 艾甬時間為不定性的動詞 (verbes à l'infinitif) 狀態——以此指出藝術創造的無疆界性；(2) 艾甬時間以堆 (en bloc) 呈現——以此指出藝術作品具有陌生特性；(3) 艾甬時間為強度的宇宙 (spatium intensif)——以此指出藝術創造屬於力量範疇；(4) 艾甬時間乃異常 (anomal) 狀態——以此指出藝術創造乃越界行為；(5) 艾甬時間猶如捕獲 (capture)、擁有 (possession) 或剩餘 (plus-value)——以此指出藝術作品應有起作用的特性。這五種趨向，不只將德勒茲文體引向晶體特性，也讓他的藝術認識論擁有史無前例的敞開性和新穎性。

就此而言，德勒茲實踐的艾甬時間，堪稱為歐洲美學長期陷入耶拿浪漫主義美學、黑格爾和海德格之間的迴圈，提出釜底抽薪的解決之道。

此迴圈問題起於康德美學。

康德偉大之處，在於將美學安置在一處感覺直覺不受現實宰制的自治區域，一處主體可以執行康德所賦予主體性的真實自由：以美感的目的自身革命性地取代道德或神學。儘管如此，卻留下一個無法處理的問題：一方面美學缺乏藝術作品的具體實例，空留理想軀殼；另一方面對藝術和藝術作品性質使不上力。這就是耶拿浪漫主義美學所要添補的，拋棄美感命題，從藝術出發：首先，確立美感只存在於藝術裡；其次，提出「絕對」(Absolu) 作為人的最高品質，體現於藝術作品；並且指出如果絕對並非先前預定的，那麼藝術也將不會是預先定好的。後者涉及到如果藝術將隨絕對性質的演化而演化，那麼便需

要科學的、哲學的理論思辨，來澄清藝術面臨的變化問題。前兩項乃浪漫主義美學前期的理論課題；後一項則分岔為兩條路線影響至今：藝術如何可能和藝術理論如何可能。

一條朝前，另一條反向。前者將藝術作為問題，提到不確定性、否定性和未知性的藝術詮釋學問題，這就是組成黑格爾美學的兩大藝術理論內容：歷史主義與科學的藝術認識論。後者切斷黑格爾的藝術理論如何可能的發展進程，⁵⁵ 再轉回到耶拿浪漫主義思想起點——絕對，展開藝術如何可能的起源 (origine) 追尋，這便是海德格。

那麼這裡就容易出現誤解。在這兩條路線中，德勒茲將非人稱、創造與虛擬三合一的艾甬時間，是否也和海德格採取完全一致的立場？艾甬時間不也是為了避開耶拿學派和黑格爾的文化再現論？⁵⁶ 這樣的誤解是正常的，正如不能否認海德格思想對戰後法國後結構世代的深刻影響。德勒茲和海德格的差異，便在於前者實踐的艾甬時間，不再停在海德格的絕對哲學上，只強調銜接人與理想、藝術與真理的關係，或只宣示藝術應承擔創立的重責大任——扮演起源之實體 (l'hypostase de l'origine) 而已。

可以看到，德勒茲的艾甬時間既不帶有海德格絲毫的掌握 (détenir)，也不停留在海德格所攻擊的思想前提，諸如：不真實

⁵⁵ 起源論所挑起了黑格爾路線的疑難，在於理論與藝術如果講的是一樣的東西，那麼決不可能接受由思想所引出的論點，因為思想所做的不是陷入形而上學的窠臼，就是超出藝術本身。

⁵⁶ 因為這種「美學」雖將藝術作品設想為來自於藝術主體之自治創造活動（獨立藝術家的創造活動），但最終還是歸因於社會文化的反射。這就造成：在作品感受上，屬於美感經驗 (expérience esthétique)，而在作品認識論上則屬於藝術社會學的文化再現論。這樣，美學便成為檢查思想的一種獨特形式，成為海德格眼中「美學與時代形而上學的利害趨於一致」。這種理論並無能為力去辨識，真正叛逆時代形而上學的前衛藝術。

(l'inauthenticité)、技術剝削自然與侵犯自然、科學乃縮小的知識、語言衰敗 (la décadence du langage/Sprachverfall) 等，而是處在隨機的流變狀態，以及將流變狀態視為多重部署。這種游牧主義的特色如下：首先，如果流變為動物的話，那麼便「以動物、鼠、馬、鳥或貓為對等條件，流變為另外的東西：堆、線、聲音、沙土顏色、抽象線」(D 91)；其次，將此流變視為多重部署，由此創造鄰近區域 (zone de voisinage)，一種有兩個結束以上的共同在場力量之靈活轉調 (une modulation de forces co-présentes aux deux termes)，同時允許去思想它們的相互作用（參閱 MP 334）。

換言之，艾甬時間本身就是藝術行為的作法，擦掉了語言對藝術可能的減損問題（因為艾甬時間已經不屬於再現的思維範疇，既然不再現藝術作品的意義，也就沒有減損藝術作品的問題）。此舉超越了海德格聲稱作品不能由語言表述的看法，以及不再讓藝術哲學糾纏於美感與美感經驗，藝術作品與藝術論述之間的疑難。

儘管裡頭參雜了黑格爾的區分，⁵⁷ 浪漫主義的相互作用，⁵⁸ 以及海德格的起源論，但在艾甬時間中一面讓思想處在流變、散步、任意狀態，一面勾勒藝術認識論、藝術動力論、藝術創造論等，乃至對人、哲學、世界的全新看法，則已徹底擺脫耶拿浪漫主義美學、黑格

⁵⁷ 黑格爾解決浪漫主義者在藝術與哲學之間分不清的困境，做法便是將藝術看作思辨知識，比浪漫主義者更徹底地建立一種兼具「共時性」(synchronique) 與「歷時性」(diachronique) 的藝術詮釋學，清晰且明確區分藝術/論述與哲學的關係：即藝術論述在借用哲學的理性邏輯時，得貼近藝術經驗，建構出藝術系統與藝術認識論，此藝術認識論有別於哲學。此藝術認識論之目的不在於取代感性的藝術形象，而是透過揭開隱藏於藝術內部的真理，開創另一種思想/理論類型。

⁵⁸ 浪漫主義者銜接藝術與哲學，乃歐洲人文史上史無前例的議題，此議題的出現不僅標示藝術朝自治性發展，而且將藝術納入哲學範疇，也說明了藝術從此以後在文化上的至高地位。不僅如此，過往藝術與哲學的互不相干，是因為哲學對藝術創作並沒什麼興趣，以及以往哲學不那麼牽涉其他領域的人文活動。

爾和海德格，關於藝術、哲學和語言區分問題，以及藝術理論和藝術創立優先問題，乃至藝術不能簡化成語言的爭議。

捌、「艾甬時間」的反作用力動能

艾甬時間本身就是封閉、流轉、不可計算的集成電路⁵⁹(circuits intégrés)。這是艾甬時間得以避開計算和意識性歷史主義 (historicism) 的原因。

在《意義邏輯》裡，德勒茲對艾甬時間的哲學開展，便是在意識之外，設想一種變壓 (transformations) 的集成電路之思想範疇。正如他指出艾甬時間乃介於歷史時間和永恆之間，純屬創造性、虛擬事件的時間。這是要求艾甬時間必須承擔對抗性和開創性的思想「暴燃」(déflagration)⁶⁰ 功能：它必須在虛擬行動中，以原動力表達堅韌激情的「活潑現時」(le présent vivant)(LS 13)；它必須具有事件或純粹流變、過去和未來同時發生、以及超越存在的時間特性 (14)；它必須以偶然點連結成的線條，來表現時間，使之成為事件本身的純粹時間 (80-81)；它具有發生什麼的純粹事件 (79)。這樣的設想，不就是指向一個封閉、流轉和循環的機器藍圖？⁶¹

絕對速度的機器狀態，永遠是在第一時間，它不會出現第二時間的活躍主體，也沒有造成減損從新事物發現新啓示的可能。這一點德

⁵⁹ 集成電路乃以光子元件 (composants photonique) 的絕對速度和動能發生，而不是計算的速度 (vitesse du calcul)。

⁶⁰ 此處引用卡許 (Bernard Cache) 形容德勒茲的思想是一種「暴燃」(déflagration)(Cache 151)。

⁶¹ 具體化了耶拿浪漫主義所想要的，以「一種未來人的新藍圖：藝術一人 (art-homme)」，取代「個體」(individu) 和「存在」(être) 之途徑。

勒茲是知道的。

也在這一點上，證實德勒茲的艾甬時間，有個「前理解」(pré-compréhension) 作為行動趨力。前理解當然不是判斷，也不是理論者自己的想像，而較像是具有反作用力、需要系譜理論支撐的承認。一種德勒茲類似在電影哲學所提到對「事態初始」(toute chose à ces débuts)(C1 11) 的承認。此種承認涉及新事物的強烈好奇心，類似阿多諾將前衛藝術比為實體理性的態度。因而艾甬時間除了具有重建過去、豁亮現時——這些特別展現在文學、繪畫、音樂和戲劇論述上，尤其具有探索未知的冒險特性。在所有的藝術論述中，最能發揮探索未知的案例便是電影哲學。事實上，也是在電影哲學裡，艾甬時間將「先驗的物的理論」提到最高思想效能。⁶²

為何是電影哲學，讓艾甬時間發揮它最重要的精神——促使顯現事件 (pour faire apparaître l'événement)，以及督促進入未知之域呢？關鍵原因應在於，電影乃近代科技產物，所擁有的發展史和文學、繪畫、音樂、戲劇各種藝術類型的歷史大不同。電影沒有類似前述的古典美學，它的歷史包含科技發展、電影工作者表現手法發展史和藝術思潮等，只和其他類型的現代主義歷史相關。這個特色讓艾甬時間完全進入「內在於運動的殊異點之核對與產生之現代辯證」(C1 15)，一個關於電影影像物質、科技、機器和周邊裝配，一個非人為可完全操控的自為的內—世界 (arrière-monde)。

這個電影哲學特有的現代辯證之艾甬時間，除了連結科技發展、電影工作者表現手法發展史、新浪潮電影作品和前衛藝術思潮之外，便是從柏格森的運動論題與時間論題出發，將電影看成依賴機器影像

⁶² 電影哲學所實踐的艾甬時間，堪稱體現了他整個藝術哲學的客體優先或非人稱工程，也鮮明地勾勒出藝術認識論的未來輪廓。

奇特運動的迷離世界，一種影像－運動 (image-mouvement) 和影像－時間 (image-temps) 既區分又互為的概念交纏現象，甚至將其交纏問題看成「越過一種界線」(franchir un seuil)(K24) 的冒險。我要說的是電影的艾甬時間，不只是「主體之外」的探索，更應用影像－運動與影像－時間作為古典電影和現代電影之分（此劃分有別於文學和繪畫的古典與現代），以切斷感覺運動性作為電影的本質所在。艾甬時間便是鋪陳影像－運動和影像－時間兩概念既區分又互為的動力引擎。

也就是說艾甬時間作為思想的任意門，讓德勒茲一方面可以從容地再現現實和附屬於真理要求的古典電影，分析感覺運動性模式 (schéma sensori-motrice) 的影像特性（《電影 1-影像－運動》），另一方面界定動態的、動力的、創造的和創制的實驗性電影（《電影 2-影像－時間》）。換言之，如果德勒茲的哲學系譜能沒有障礙地應用於電影，奇特地從先驗時間與內在性發展電影兩種型式，顯然那是艾甬時間發揮了完全的功效。

從科學角度而言，電影的艾甬時間之虛擬作用並非虛無飄渺的想像，而是抗拒主體意識最為鮮明的動作，充分體會到「我們的意識只是附帶的現象，或多或少寄生在算法之執行上」(Cache 150-151)。這個抗拒是進行客體優先和發現未知之域的前提。由此，電影的艾甬時間（或非人稱性）必然超越哲學勾勒的艾甬時間。

因而電影的艾甬時間之驅動力由何而來的問題，便是進一步了解其前理解的關鍵。我認為導致艾甬時間發生極度和無限性擴展，出自《電影 1-影像－運動》兩種承認的反作用力。此兩種承認觀念為事態初始與綿延，前者涉及承認新事物，後者則涉及承認所引來的新世界觀，它們都和柏格森的三種運動論題有關。

承認新事物是一件不可能的事，因為承認涉及判斷，既然是新事物自然不會有可用來判斷的依據，⁶³ 所以要承認前所未見的新事物，實際起於一種反作用力 (réaction)。此反作用力並不來自新事物本身，而是出自對現況和過去的不信任之時代氛圍，⁶⁴ 產生拋棄一切、還原或超越的渴望。所以對事態初始的承認，是在懷疑一切的前提下，爆發知識之前 (avant) 的「思想不可能性」(impossibilité de penser)⁶⁵ 動作。如果事態初始進行的是在觀念發生之前的探索動能，那麼綿延則承認了思想不可能性進行時擁有自發動能。

由於涉及到動力論 (dynamisme) 的核心秘密，德勒茲在主要著作都解釋了綿延起於之間 (entre)，⁶⁶ 卻都沒有像討論柏格森第二個運動論題所舉的例子那麼讓人印象深刻。雖然德勒茲藉此論證「影像乃自為的生命體」，⁶⁷ 但綿延觀念所要證明的其實是思想不可能性自身能動的原因，正如德勒茲討論柏格森第三論題糖放入水杯的說法：

⁶³ 德勒茲提到：「當事態初始時，經常因超出範圍而不曉得確認。」(C1 11)

⁶⁴ 這種對過去文明和現況的不信任感，德勒茲提到了第二次世界大戰的爆發和時代的信仰危機。對此，他寫道：「現代事實，便是我們不再相信這個世界。我們甚至不再相信發生於我們的事件，愛、死亡猶如它們和我們只關係一半」(le fait moderne, c'est que nous ne croyons plus en ce monde. Nous ne croyons même pas aux événements qui nous arrivent, l'amour, la mort, comme s'ils ne nous concernaient qu'à moitié)(C2 223)。

⁶⁵ 此「思想不可能性」(impossibilité de penser)，也就是阿多諾在《否定辯證法》裡提到的「對無法表達的表現」(expression de l'inexprimables) (參閱 Adorno 1992-91)。

⁶⁶ 在《意義邏輯》裡，德勒茲將「艾爾」看成「之間」的段落非常多，典型的說法為：「Aïon 所屬，就像在事件或表面效果之間，它勾勒介於事物與命題之間的邊界：它以直線畫出邊線」(LS 194)，至於將「之間」比喻為混沌和原創之所在地，則主要集中在《千高台》。

⁶⁷ 德勒茲從柏格森的第一個論題，提出影像如同一種不能重組的奇特的「跑過空間」，指出影像的五種物質性：1. 影像是一個與世隔絕、沒有意義，只仰賴作用和反作用之力量關係的變化體；2. 影像是一種存在、一種東西，而非心理、精神行為的再現；3. 影像運動是膨脹的，會自為出一種影像的現實；4. 影像具有物質活潑論 (hylétique) 特質，可稱為物質擁有自身能量和作用之物質哲學；5. 「影像＝運動的世界展示」(l'exposition d'un monde où Image = mouvement)。

在《創造的演化》裡，柏格森給了一個驚奇的著名例子。他說，把糖放入一杯水中，「我必須等待糖的溶解」。奇怪的是，竟然柏格森忘記一隻湯匙可以加速溶解。然而究竟他要說什麼呢？其實要說的便是，移動運動可使糖的粒子分散，而糖懸浮在水裡則本身表達了在整體裡的一種改變，也就是說在杯子內容裡，發生一個從有一塊糖的水到糖水狀態的質的轉變。如果我以湯匙攪拌，我加速了運動，但我也改變了整體，此整體現在又包含了湯匙，而且加速的運動繼續表達了整體之改變。(C1 19)

德勒茲要說的是，思想如果是系列動作，那麼動作與動作、系列與系列之間自會生出間距之不確定中心，動能便發生在此間隔之互為的質變作用。如同糖放入水杯互為的質變作用，此質變作用「既非已知數據，更非可給出的」(20)，它屬於不斷改變或屬於湧現某些新東西，總之，屬於非外力的自為動能之綿延。

所以我認為承認事態初始與綿延乃德勒茲操作艾甬時間，讓我轉換為非我，超越已知框架，進入創造之域的基本要件。同樣也是從這兩種動能，德勒茲從電影的艾甬時間發現一種既不歸為人類主體性特權，也不屬於擬人化範疇，而應被理解為動物住所，一種凸顯攝影機感知的電影認識論。

玖、結論

顯然用非意識的扭絞運動或知覺手工者，形容德勒茲非人稱思想，只能看到與意識發展史或知覺發展史的差異關係，但無法觸及其內容的複合性和變化特色。非人稱性這個新概念之所以必要，原因在此。

當然，我們也發覺，這個複合和作用中的非人稱性，已經拋離「意識深處可承載不能還原的無理性」之原初動機。這種情況對德勒茲應該不是意外，畢竟原初「意識深處可承載不能還原的無理性」之哲學假設，只假想「意識不應只有計算和邏輯控制才算意識」，並沒有說應該是什麼。因而能否說，從非人稱到非人稱性，其實是一則如何進入未知之域的探索之旅，試圖勾勒具有前衛特性的創造如何可能的理論。

這種複合的創造理論涉及怎樣的哲學呢？無疑地，它啓開了一種新的角色：哲學沒有類似國家、法律、宗教、輿論和資本主義的權力，它或許有著過去理想主義 (idéalisme) 和現實主義 (réalisme) 的偉大戰鬥例子，但那些是「說著玩的」(pour rire)(P 7)。它無能為力對抗這些權力。它進行一種沒有戰鬥的戰爭，一種和這些權力沒有可溝通的、離散性的游擊戰。也就是當這些權力支配環境，也影響所有人時，哲學的虛擬創造角色，提供了可進行游擊戰的另種人的尊嚴。這樣的哲學具體而言就是成為藝術。

但這肯定不是耶拿浪漫主義者所憧憬的和解 (réconciliation)，⁶⁸ 而較是逃離 (faire fuir) 性質。不過，這種逃離，並不像動物面對危險溜走了事，⁶⁹ 而是永遠對思想或理論成為形式，抱著懷疑態度，對藝術疆界、哲學疆界和文體疆界，甚或對歷史、文明、體制不斷發出解構訊息。

就像煙火一樣，非人稱只是引爆點，而非人稱性則是隨引爆的煙火類型爆開來的萬紫千紅。前者是主題，後者則是不定性的艾甬時間。一個可以開創複數系列和放射路徑，盡情探尋藝術、思想和知識

⁶⁸ 一種能超越現實權力或摧毀所有理性之和解 (réconciliation) 角色。

⁶⁹ 如蘇瓦拉格所言類似動物遇到危險，巧妙地溜走 (參閱 Sauvagnargues 145)。

問題的任意門：構思概念且自我核實於演練裡。所以，就性質而言，艾甬時間雖是虛擬之域，但並非虛無飄渺的幻象；雖強調書寫自身的動力論，但絕非類似達達的自動書寫；雖是創造之域，卻始終維持「如何可能」的問題性；雖因極速流轉而影像化，但對書寫和文字自身現實卻毫不猶疑；文體和表達雖類似戰場混沌的散彈坑，但組群的彈坑系列卻絕對具有撞擊針對性，且往往以殊異系譜呈現。因而雖屬藝術，但絕非停留在葛林伯格眼中材質凹凸不平的現代繪畫，而是混搭、挪移、奇觀和處在問題性的當代藝術。

德勒茲是以不定性的辨別力 (*une infinie discrétion*)，穿梭於哲學、藝術和科學三者之間進行複合性思索，勾勒創造理論，從而打開了前所未有的藝術哲學視野。此舉越過思想界對三個領域的區隔和關聯之爭議，也走出耶拿浪漫主義到海德格所主張的藝術與美學之理想形象傳統。⁷⁰

⁷⁰ 這些斬釘截鐵的格言，如：謝林主張由哲學思辨發展藝術哲學，黑格爾期待藝術哲學豁亮藝術的絕對精神，叔本華的藝術乃通向理念世界的唯一途徑，或海德格的藝術本身就是存在尊嚴等。

略語

C1 = *Cinéma 1 – L'image-mouvement.*

C2 = *Cinéma 2 – L'image-temps.*

CC = *Critique et clinique.*

CMP = *Chemins qui ne mènent nulle part.*

D = *Dialogues.*

DR = *Différence et répétition.*

EC = *L'évolution créatrice*

ES = *Empirisme et subjectivité.*

FB = *Francis Bacon: Logique de la sensation.*

IVU = "L'Immanence :une vie".

K = *Kafka- pour une littérature mineure.*

LB = *Le bergsonisme.*

LS = *Logique du sens.*

NE = *Nouveaux essais sur l'entendement humain.*

P = *Pourparlers 1972-1990.*

PS = *Proust et les signes.*

QP = *Qu'est-ce que la philosophie ?.*

RF = *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995.*

SPE = *Spinoza et le problème de l'expression.*

參考文獻

- Adorno, Theodor W. 1992. *Dialectique négative*. traduit de l'allemand par le groupe de traduction du Collège de philosophie, Postface de Hans-Günter Holl, Paris: Payot (*Negative dialektik*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp Verlag, 1966).
- Alliez, Eric. 2006. *Sur la philosophie de Gilles Deleuze : une entrée en matière*. In Rue Descartes (Ed.), *Gilles Deleuze. Immanence et vie*(49-57). Paris : P.U.F..
- Bergson, Henri. 2007. *L'évolution créatrice*. Paris : P.U.F..
- . 2007. *Matière et mémoire*. Paris : P.U.F..
- Brito, Vanessa. 2004.“Quel rôle les arts jouent-ils chez Deleuze ? ”. *Revue d'Esthétique*, 45, titre : *le cas Deleuze*, 79-88.
- Cache, Bernard. 2006.“Objectile : poursuite de la philosophie par d'autres moyens”. In Rue Descartes (Ed.), *Gilles Deleuze. Immanence et vie*(149-157). Paris : P.U.F..
- Cohen-Levinas, Danielle. 2006.“Deleuze musicien”. In Rue Descartes (Ed.), *Gilles Deleuze. Immanence et vie* (137-147). Paris : P.U.F..
- Deleuze, Gilles. 2005. *Spinoza et le problème de l'expression*. Paris : Les éditions de Minuit.
- . 1993. *Critique et clinique*. Paris : Les éditions de Minuit.
- . 1993. *Empirisme et subjectivité. Essai sur la nature humaine selon Hume*. Paris: P.U.F..

- . 1995. “L’Immanence :une vie”. *Philosophie*, 49 : 3-7.
- . 2003. *Différence et répétition*. Paris : P.U.F..
- . 2003. *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*. Paris : Lapoujade.
- . 2008. *Dialogues*. Paris : Flammarion.
- . 2002. *Francis Bacon: Logique de la sensation*. Paris : Seuil.
- . 2007. *Le bergsonisme*. Paris : P.U.F..
- . 2005. *Logique du sens*. Paris : Les éditions de Minuit.
- . 1990. *Pourparlers 1972-1990*. Paris :Les éditions de Minuit.
- . 2007. *Proust et les signes*. Paris : P.U.F..
- . 2003. *Cinéma 1 – L’image-mouvement*. Paris : Minuit.
- . 2002. *Cinéma 2 – L’image-temps*. Paris : Minuit.
- Deleuze, Gilles. Guattari, Felix. 2001. *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris : Les éditions de Minuit.
- . 1991. *Qu’est-ce que la philosophie ?*. Paris :Les éditions de Minuit.
- . 2005. *Kafka- pour une littérature mineure*. Paris : Les éditions de Minuit.
- Leibovici, Franck. 2004. “Qu’est-ce que la *pop* philosophie”. *Revue d’esthétique*, no. 45, pp.11-20.
- Heidegger, Martin. 1992. “L’origine de l’oeuvre d’art”. *Chemins qui ne mènent nulle part*.(Titre originale : *Holzwege*)traduit de l’allemand par Wolfgang Brokmeier, 13-98.

- Leibniz, Gottfried W. 2005. *La monadologie*. édition annotée par Emile Boutroux. Paris :Delagrave.
- . 1990. *Nouveaux essais sur l'entendement humain*. chronologie, bibliographie et notes par Jacques Brunschwig. Paris : Frammarion.
- Musil, Robert. 1969. *L'Homme sans qualité*, t. I. Paris :Seuil.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph. 1999.*Philosophie de l'art*, traduits de l'allemand par Caroline Sulzer et Alain Pernet, présentation et notes par Caroline Sulzer. Paris : Jérôme Millon.
- Schérer, René. 2006.“L'impersonnel”. In Rue Descartes (Ed.), *Gilles Deleuze. Immanence et vie*(69-76.). Paris : P.U.F..
- Sauvagnargues, Anne. 2006. *Deleuze et l'art*. Paris: P.U.F..
- Zima, Pierre V. 2004. *La négativité esthétique. Le sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard*. Paris :L'Harmattan.

The Impersonal and Impersonality in Deleuze's Theory of the Creation

Zuei-Wen, Chen

Department of Fine Arts, National Taiwan Normal University
Address: No.61, Yunong 3rd St., East Dist., Tainan City 701, Taiwan
E-mail: boissy@ms67.hinet.net

Abstract

This paper discusses the development of Deleuze's theory of impersonality from impersonal, a critical theory of creation for the 20th century. The paper first reveals the philosophical motivation of Deleuze's impersonal and its operational hypothesis of paradoxical logic. The paper then analyzes the application of impersonal, including impersonality of art, philosophy, and writing. The discussion extends to the rationale that the impersonality in time of Aiôn exceeds the scope of romantic aesthetics. The paper presents the creative nature of exploring the future in time of Aiôn. The paper concludes that Deleuze opened a new era in art philosophy by traveling among philosophy, art and science through his infinite discretion, proceeded with complex thoughts, and created his new theory. Deleuze's approach has transcended the conventional blockages that separated the philosophy, art and science, and stepped out from Romanticists to Heidegger, proposing an idealistic image of art and aesthetics.

**Keywords: Gilles Deleuze, Impersonal, Impersonality,
Creation, Writing**

