

# 论笛卡尔我思的两种时间秩序与电影蒙太奇

吴雨桐

西南大学国家治理学院哲学系, 重庆

收稿日期: 2026年3月5日; 录用日期: 2026年3月24日; 发布日期: 2026年4月8日

## 摘要

本文以笛卡尔“我思”的确证为起点, 从时间问题切入重读其论证结构。通过“我思故我在”的瞬时自明与“绵延-时间”的区分, 本文试图梳理出在笛卡尔在涉及时间相关的论证时, 其实存在两种时间秩序: 断裂的秩序指向不可怀疑的瞬时确认, 持存的秩序指向上帝对真理性的保证。进而, 视角转向电影时间时, 本文区分了电影的外时间与内时间: 外时间作为观影事件的物理时空, 提供一种可经验的秩序。内时间作为影像的载体, 提供影像自身的存在形式。最后以蒙太奇为电影内时间的体现, 讨论蒙太奇在结构组织中生成自身的持存。通过对笛卡尔时间秩序的梳理和电影的时间梳理, 建立笛卡尔时间结构与电影蒙太奇时间结构之间的对照框架, 给二者带来更多解释性的空间。

## 关键词

笛卡尔, 主体性, 时间, 电影, 蒙太奇

## On Descartes' Cogito: Two Time Orders and Film Montage

Yutong Wu

Department of Philosophy, College of State Governance, Southwest University, Chongqing

Received: March 5, 2026; accepted: March 24, 2026; published: April 8, 2026

## Abstract

This paper takes Descartes' validation of the cogito as its point of departure and rereads the structure of his argument through the problem of time. By examining the instantaneous self-evidence of "I think, therefore I am" and the distinction between duration and time, it argues that Descartes' time-related reasoning involves two temporal orders: a discontinuous order oriented toward indubitable, momentary confirmation, and an order of persistence grounded in God's guarantee of truth. Turning to cinematic time, the paper distinguishes between external time and internal time: external

time, as the physical spatiotemporal setting of the viewing event, provides an empirically accessible order; internal time, as the carrier of the image, provides the image's own way of being. Finally, taking montage as an expression of cinema's internal time, it examines how montage generates its own persistence through structural organization. By clarifying both Descartes' temporal orders and cinematic temporality, the paper establishes a comparative framework between Cartesian temporal structure and the temporal structure of montage, opening further interpretive space for relating the two.

## Keywords

Descartes, Subjectivity, Time, Film, Montage

Copyright © 2026 by author(s) and Hans Publishers Inc.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution International License (CC BY 4.0).

<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Open Access

## 1. 前言

本文试图从笛卡尔“我思”的论证结构出发讨论时间问题，并将这一分析的逻辑构成与电影蒙太奇的时间构造作为对照组，试图建立一种以结构同构为基础的解释性启发，从而扩大二者在思辨层面的交流语境。这里所说的建立是指一种“结构同构”层面的解释学类比，通过主张二者具有可以被同样的解释方案把握的因果生成机制，来考察两种时间组织如何在电影理论中发挥相似的论证功能，而这种电影理论以蒙太奇为指向。

蒙太奇手法将电影影像作为一种可拆分的形式，观众在外时间的持续观看中通过“Retention”（持存）的综合，把剪辑造成的断裂组织为可追踪的连续对象，从而为电影内时间提供一种持续性的保证。据此，本文将在第一节说明笛卡尔论证中断裂与持存两种时间秩序是如何产生以及如何构成的，第二节说明电影外时间与内时间的区分，第三节试图说明电影蒙太奇的手法如何在时间关系中，通过一种内外时间秩序的交互，从而构成一种理论上的持存，而这种持存的解释性，可以让笛卡尔我思需要通过两种解释方案才能够达到的合理性，在同一种非超越性的语境中成立，从而使上述结构同构的解释性启发成立。

## 2. “我思”的两种时间秩序

笛卡尔的经典哲学论断“我思故我在”开启了西方哲学史上至关重要的主体性思考。在《第一哲学沉思录》中，他为了获得真知，选择对自己过去的经验普遍怀疑，而怀疑完一切后，仍有一种东西能够真正被确定下来，即“我思”。但实际上，“我思故我在”这样一个命题，在《第一哲学沉思录》中并没有明确表述。在讨论通过怀疑得到的确定性时，他做了如下表述：“有我，我存在这个命题，每次当我说出它来，或者在我心里想到它的时候，这个命题必然是真的。”<sup>[1]</sup>英文版则是“I am, I exist”但是，结合上下文，我们依然可以知道，这里的“I”是一个通过思考所得到的主体，也就是“我思”。笛卡尔的“我思”无疑是一种内在性的东西。

但这种内在性的我思如何进入到一个物质性的我在呢？因此，当笛卡尔把“我思”与“我在”作为一种论证逻辑的关系时，那么就需要对这两个概念的内涵做出说明。而同样对于笛卡尔的反驳也是从这种内涵上的不明晰而来。于是为了澄清这些问题（即关于对我思故我在这一推论的反驳），笛卡尔这样写道：“有人说：我思维，所以我存在时，他从他的思维得出他的存在这个结论并不是从什么三段论式得出来的，而是作为一个自明的事情；他是用精神的一种单纯的灵感看出它来的。”<sup>[1]</sup>而之所以笛卡尔使用这

样的表述，是为了通过不可怀疑的知识得出上帝的存在。对一些不通过上帝为真理性作担保的人而言，不能保证自己所获得知识的正确性，即就算是我这一刻得出了知识的有效性，在没有一个确定性保证的情况下，这种知识也只是一经验之流的意见，无法保证下一刻这个命题的正确性仍然成立，他们并不能摆脱对知识本身的怀疑。

上帝的存在则可以保证一种真观念。笛卡尔在《哲学原理》中的《人类知识原理》(The Principles of Human Knowledge)的部分提到“只有我们生命的绵延，足以解证出上帝的存在来。”<sup>[2]</sup>即我们生命的绵延可以论证出上帝的存在。我们当下存在的事实并不能推导出下一刻我们必然存在，因此必然有一个东西来保存或者生产我们，而这必然是上帝的功劳。在关于时间的论述中，笛卡尔补充道“在这些属性或情状中，有些存在于事物本身，有些只存在于我们的思想中。就以时间而论，我们就以为它和一般的绵延有别，而且称它为运动的尺度，它只是我们在存想绵延本身时的某种情状。”<sup>[2]</sup>绵延与时间不同，时间只能是绵延本身的某种情状，而不能是加诸于绵延之上的某种东西，因此只能是某种思维方式。

当我在怀疑时，“我在”是通过一种公理式的自明性而不需要经过更多论证而出现的结论。但是除此之外，怀疑本身又具有时间效应，即我怀疑的当下也只能确认我当下的存在。因此，“我思”所给出的确定性具有一种机制性的时间保障。人作为持存之物，不能时时刻刻都怀疑我是否存在，于是就有了上帝作为持存性的保证。但当笛卡尔把“我思”的确定性推进到上帝作为最高保证的论证结构中，他所要解决的就不再是“此刻我存在”，而是“跨越时间的可靠性”：清楚分明观念为何在之后仍为真？作为瞬时性的论证如何来到外在的持存？这两个问题正是将上帝的存在引入到论证的动力，而也让上帝成为论证链条的枢纽。从“我现在存在”并不能推出“我下一刻仍存在”，主体既不能凭自身力量保证自身在时间中的延续，也不能保证真理在时间中的持续有效。上帝的存在则填补了从瞬时自明到持续可靠之间的缺口，成为真观念存在的有力保证。但也因为需要借助上帝以对持存进行保证，于是主体性内部出现两种时间秩序：其一是断裂秩序，主体仅在当下的思维行动中把握并获得不可怀疑性；其二是持存秩序，主体作为同一者与知识的承担者必须被理解为在时间中被维持，其真理也在时间中被保证。这两种秩序可以简述为连续的时间和断裂的时间。

在连续的秩序中，关键概念不是“时间”而是“绵延”。笛卡尔认为，仅凭我们生命在持续地“绵延”这一事实，就足以导向对上帝的证明：因为“我此刻存在”并不包含任何能够推出“我下一刻必然存在”的必然联系，而我们却确实在持续地存在，所以必然有某个东西在保存或生产这种持续性；这个保存/生产者只能是上帝。由此，上帝作为第一原因被赋予一种“持存的保证”功能：外在事物之所以能够被理解为持续存在、主体之所以能够在不断进行的思维活动中保持可追踪的同一性，都被纳入这一“被保存的绵延”之中。与此相关，笛卡尔也区分绵延与时间：时间并不是加诸于绵延之上的实体，而只是我们用来规定绵延的一种思想方式；当我们以“时间”的方式来表述这种被保存的绵延时，得到的就是连续性的时间。于是，连续时间并非从主体内部的心理连贯“生长”出来，而是对一种被保证的存续结构的描述：主体与世界之所以能够作为“同一者在变化中持续”，其条件在于绵延被保存。

在断裂的秩序中，时间不再被理解为外在事物的持存结构，而更直接归属于主体的判断方式。既然时间只是心灵对绵延的规定方式，那么“时间”在论证中就能够以一种严格的、工具性的形式出现：当主体不借助上帝的持存保证来思考自身存在时，它就只能把握“此刻”——我在思，因此我在——但从这一刻并不能推出下一刻。换言之，断裂并不是说经验上主体真的每秒消失，而是说在严格论证意义上，主体无法从自身推出跨时的必然性；主体的存在在推理层面表现为一系列彼此不能由自身保证连通的当下。正是这一否定性的断裂反过来构成证明的杠杆：“我”不能自保(上一秒不能推出下一秒)指向那个能够保存者的存在。但同时，这种断裂也具有主体性内部的意义：它保护了“我思”的确定性不被解释为无穷递归——如果把“我思之确定”完全放入一种无限连续的保证之中，就容易滑向对“我思之思”的

不断追问，从而使主体的确定性失去其“当下清晰明鉴”的边界；因此，断裂时间作为主体侧的第二秩序，使主体在当下被确证、却在跨时上显出非自足。

电影的时间秩序也呈现为一种断裂与连贯的双重结构。即电影内时间中，由于蒙太奇所引起的机械意义上的断裂，和电影外时间中，由作为观看者所得到的剪辑的一致性，或者说一种确认电影内时间本身的连续性的持存。分别对应了笛卡尔的两种时间秩序：内时间通过断裂与重构展现了主体性的非自足性；而外时间则为主体性提供了持存与持续的保障，使得主体性得以在时间流动中延续。

### 3. 电影的两种时间秩序

电影也存在着两种时间秩序，即外时间和内时间。外时间指观众在银幕之外所经历的物理时长，同样也是影片在叙事过程中需要遵从的秩序。外时间为观影提供了最基本的时间坐标——观众在何时开始、持续多久、何时结束。以《阿甘正传》为例，影片放映时长约 140 分钟，观众在影院中所经历的外时间也就是这 140 分钟。无论影片内部叙事如何跨越年代、如何在童年与成年之间跳切、如何在不同生命阶段快速转换，观众的观看过程仍然被同一段现实的物理时长所承载：情节的跳跃发生在银幕内，但观看的持续发生在银幕外。

因此，外时间提供一种连续性的保证，它是针对观看者而言的：银幕内可能出现的断裂被统一安置在一个稳定的现实维度，即外在时空的稳定性。哪怕银幕内时间被切分得再剧烈，外时间仍作为观影经验的基底，维持观众的情感延续与认知稳定同时，也确保了影片能够被一种物理秩序的时间解释。

电影的另一种时间秩序是内时间。它是指在银幕中，影片在叙事层面所组织时间关系。不管这种时间是像在阿伦·雷乃的影片《去年在马里昂巴德》中，时间不再只是作为事件因果关系的从属，其本身叙事从一种线性结构中被解放出来。还是像好莱坞经典电影那样，如《肖申克的救赎》，影片的内时间严格按照因果逻辑进行叙事，从而构成一个能够被理解的时间链条。内时间都是视听影像自身所表现的时间，它并不必然等同于荧幕外流逝的物理时间。它可以被压缩、拉伸、跳跃、回返，比如戈达尔的跳切，又或者在塔科夫斯基电影诗学中的蒙太奇影像。内时间让电影得以以自身的形式存在，由此也决定了电影如何被讲述。同时，内时间之所以能够成立，是因为它始终受一种内在一致性所约束。

即便叙事采取非线性的展开方式，观众仍会对影片中的时间顺序进行判断。内时间提供的是叙事意义上的可连贯性——一种在断裂、回返、并置中仍能维持结构稳定的连贯。电影作为剪辑的艺术，从其诞生之初就与时间紧密契合在一起。斯蒂格勒曾对胡塞尔内时间意识现象学中的“滞留”[3]进行改造，作出第三持存的解释[4]。简单来说，第一持存(Primary Retention)即指在当下对于过去的瞬间的即时记忆，而这种瞬间的记忆连缀成我们连续性的时间体验。第二持存(Secondary Retention)即是通过主动回忆唤起的过去的经验，也就是传统意义上的记忆。这样的记忆碎片可能会带有一定的模糊性。斯蒂格勒所发明的第三持存(Tertiary Retention)是通过外部的技术载体，所获得物质化的记忆。这种外部载体中，就包括电影。但是电影依然具有其他如文字、录像等不同的一种性质，即剪辑性。塔科夫斯基曾在一段专访中这样说过“电影就是剪辑的艺术”，那么剪辑意味着一种什么呢？在录像中，时间线是一种未被中断的记录。在文字中，这种时间性是多变的，它甚至不需要突出其身的的时间性，或者非时间性。或者说，文字作为一种符号以其自身而言是可以脱离时间的语境的。但这些对于电影而言却是一种可以说是游戏性的堡垒。蒙太奇又可以说为是电影艺术的游戏性堡垒。蒙太奇从前是一种建筑学上的名词，演变于法文的Montage，即是把某些东西组合在一起。

蒙太奇造就了时间在电影艺术中的创作。假如回到古希腊时期，柏拉图的理念世界与可感世界的二元性就是将理念与影像的二分，是图像与摹本的二分，也是幻想与拟像的二分[5]。而这种二分之所以成立的条件，就在于理念本身的至善至高的同一性。而这种由于至高的同一性所划分出的二分，又奠定了

后世西方哲学的思维路径，即现象与表象、现象与再现的二分。在德勒兹所探讨的电影艺术中，这种柏拉图主义却变成了一种颠倒，即一种拟像的上升[6]。颠倒的柏拉图主义意味着拟像破除了原先二分的阶级路径，转化为其自身的实证。如果将纪录片视为生活世界的摹本，那么电影蒙太奇则是将这些摹本从其原生关系中抽离出来，通过自身的生成重新创造时间。电影的蒙太奇不仅仅是在时间流动中构建叙事，它同时也在时间的断裂与连接中塑造着主体性。电影通过时间的重组，展现了主体如何在时间的流动中建立自我与世界的关系。假设我们将纪录片作为生活世界的摹本，那么电影蒙太奇就是将这种“摹本”作为一种脱离出其原生关系的影像资料，以其自身的生成不断创造着新的时间。

#### 4. 蒙太奇的两种时间秩序

蒙太奇也存在着内时间与外时间两种时间秩序，而这种时间秩序，可以让我们回到由笛卡尔我思所引发的两种时间秩序中，即断裂的时间与持存的时间。它们分别对应到作为因蒙太奇自身影像技术，即剪辑，所导致的内时间的断裂。以及其本身被观众的认识所统摄的外时间，这里的外时间需要与上一节论述过的作为物理时间的外时间进行区分，蒙太奇的外时间是通过观众认识上的我思来得到时间连续性，即持存状态。

剪辑作为电影蒙太奇存在之根本，其时间性会涉及到一个必然的断裂。这种断裂并非是如同反身性那般，是作为一种确定性的断裂。剪辑而是一种纯粹的碎片化的断裂。这种碎片化的断裂中，任何一个单独存在的镜头都只能以其自身而存在但不构成电影本身，因此这种片段就有着某种确凿的否定性。即自身对于未来，对于另外一个镜头的无限可能。但是这只是一种当其有了朝向后才会存在的可能，就其本身而言，依旧是一种无法跳跃的存在，就像是一个运动的切片一样，并不能构成运动本身。那么这种碎片化的电影秩序与主体性的关系何以可能产生呢？这就需要回到电影镜头的视角中了，电影叙事一般可以分为第一人称和第三人称，但是在这样一种叙事背后总存在着另外一双眼睛，那就是摄像者的视角。通过视角的捕捉，镜头本身就被赋予了某种情态。情态意味着它可以是被建构的、捕捉的、但不能脱离某一种环境独立存在。电影的主视角存在意味着对于镜头本身的一种赋义。而由此，甚至可以让它脱离电影本身的时间轴，而独立于另一种语境中。但是这也意味着镜头天然包含着某些意向性。

按照博德里对电影放映装置的分析，电影放映机制可能产生特定的“意识形态效应”(ideological effects)，即在观看中生成相对稳定的主体位置与“真实感”[7]。他借助阿尔都塞关于意识形态与主体化的讨论[8]，强调观众与“真实状况”的关系并不会自动呈现其形成条件；相反，这些条件常在经验层面被遮蔽。因此，电影叙事可以搭建任意事件与故事，但观众仍可能在观看中把银幕世界体验为“可信”的——这里的“真实”应理解为呈现层面的真实感(reality effect)，而非事实意义上的真假判断。这种真实感往往通过时间结构被维持：镜头的连续、节奏的组织、以及观看中的情感/知觉连贯，使观众产生“我感觉”的在场。当然，我们也可以将镜头语言理解为导演风格的一部分，例如布封关于“风格即人”的论述[9]。而在博德里那里，电影装置之所以值得讨论，正是在于它把被主观创作式建构的呈现当作自然经验，从而把主体化机制“自然化”。在这一意义上，观众在银幕的可见世界中投射并确认自身的位置，形成一种可分析的反身性结构。

正是这样一种关系中，两种时间存在方式的主体合并起来，让这二者之全体变成了另外一种形式的主体，而这种主体或许被镶嵌在某种由幻觉所构建的意识形态之中。而在持续性的时间线索中，或许我们也可以称之为绵延。电影从一种形式上的符号影响，变成了认知上的链接。这种认知上的链接，作为一种生成方案转化为主体的可持续性经验。它具有自身完整的时间线索，不管是由于电影蒙太奇本身所执行的某种视听节奏，还是在影片内嵌的某种逻辑性的时间关系，但是从这个时候开始，影片的持存的时间就拥有了两种存在方式，其一就是其自身内时间的完备。在内时间实践中，观众通过镜头中人物的

塑造与链接,通过剪辑后快速的情感节奏,沉浸于这样一种时间线索中。在德勒兹对于爱森斯坦电影理论进行阐释时,曾提到(关于)电影作为视听语言产生碰撞后的结果,这样一种碰撞会产生出两种时刻:在第一种时刻中,是从影像到思维。这种想法与塔可夫斯基所言的那种概念先行于电影比较类似,当然塔可夫斯基比较厌烦这样一种处理方式,他认为并不算真正意义上的电影。那么在第一时间中,这样一种碰撞所造成的类似于某种概念性质东西的存在,德勒兹将其称之为“全体”[10]。而这种全体或许称之为一种观念层面的总体性:镜头之间的冲突,以及电影的时间承载方式,对观众本身形成了一种强迫性,使观众把分散材料综合为一个可思的关系结构,从而完成从影像到思维的跃迁[10]。而在第二种时刻中,即思维又返回到情感之中,也就是从预设的那些概念之中重新回到隐晦的,潜意识的那一系列情感体验之中。在这样一种情形中,激情又回到了电影蒙太奇中,而也是在这一时刻,电影的持存才真正意义上与主体性的持存相接轨。因为用来建构的影像概念都回到了内在性之中。而这两者其实都是在内时间的过程中发生的。那么另外一种持存方式,则是影像资料从客观意义上的存留。正如斯蒂格勒所说的第三种持存。在这样一条时间线中,电影可以超越了其自身的时间轴,在人的生活世界中持存着,但这种讨论对于电影本身的视听语言并没有太多的意义,除了技术的怀念,或者某种传承式的记忆,任何其他所生成的东西都要回到上一种持存之中,因为那个是真正和人之主体性发生关系的场域。除非某一天,某一部电影本身的持存已经变成了其自身与观众共鸣的那一部分,但同样,这也与视听语言或者说电影蒙太奇本身作为一种由人所出发的创作产品的存在形式有一定的距离了。

## 5. 小结

本文从笛卡尔“我思”确证出发,将其置于时间问题中重读,指出主体性在论证结构里呈现为两种互补的时间秩序:其一是以“此刻我在思”为界的瞬时确证,呈现为断裂性的当下;其二是以“绵延/持存”为核心的跨时可靠性,需要外在担保来维持主体同一性与真观念的持续有效。由此,上帝在笛卡尔体系中获得一种“持存机制”的功能位置,使从瞬时自明走向跨时稳定成为可能。

在电影部分,本文以时间的两种秩序进行区分:外时间作为影片放映的物理条件,为观众进行经验提供稳定框架;内时间作为影片本身的生成方式,可以让影片用剪辑的形式完成跳跃,又以叙事的一致性贯穿影片,当然这种内时间不一定是叙事性质的。蒙太奇被置于内时间的生成机制中理解:它将时间组织为影像间的关系,使断裂成为影片结构的条件。观众的持存为跳跃的时间赋予又秩序所引起的想象,使分散段落被意识审查,并得以分配到物理秩序的理解中,而蒙太奇在影片的剪辑中形成内部的时间秩序,使断裂发生的同时又让影片拥有时间的基底。

通过思考持续的时间与断裂的时间,让主体在时间中得到影像形式上的可解释性方案。我思的论证形式具有一种几何学结构,从而在理论思辨上给影片提供了一种拓扑学解释的可能,同时给电影与笛卡尔之间的联系带来了更多可解释的空间。

## 参考文献

- [1] 笛卡尔. 第一哲学沉思集·反驳与答辩[M]. 庞景仁,译. 北京:商务印书馆,2009.
- [2] 笛卡尔. 哲学原理(全译本)[M]. 北京:商务印书馆,2024.
- [3] Husserl, E. (1991) *On the Phenomenology of the Consciousness of Internal Time (1893-1917)*. Trans. John B. Brough, Kluwer Academic Publishers.
- [4] 斯蒂格勒. 技术与时间 I: 爱比米修斯的过失[M]. 裴程,等,译. 南京:译林出版社,2023.
- [5] 柏拉图. 理想国[M]. 郭斌和,张竹明,译. 北京:商务印书馆,1986.
- [6] [法]吉尔·德勒兹. 差异与重复[M]. 安靖,张子岳,译. 上海:华东师范大学出版社,2019.
- [7] Baudry, J. and Williams, A. (1974) Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus. *Film Quarterly*, 28, 39-

47. <https://doi.org/10.1525/fq.1974.28.2.04a00080>
- [8] Althusser, L. (1971) Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation). In: *Lenin and Philosophy and Other Essays*, Trans. B. Brewster, Monthly Review Press.
- [9] Buffon, G.-L. (1753) Le style, c'est l'homme même. In: *Discours sur le style (Discours prononcé à l'Académie française, 25 août 1753)*, Académie Française.
- [10] Deleuze, G. (1986) Cinema 1: The Movement-Image. Trans. H. Tomlinson, B. Habberjam, University of Minnesota Press.