

无器官身体：论德勒兹身体美学的生成

李震 钟芝红

一、无器官身体的提出

身体美学缘起于身体哲学。传统上西方哲学的历史就是身体被轻视与敌视的历史,例如,柏拉图在《斐多篇》记录苏格拉底的死亡,苏格拉底认为死亡不过是身体的死亡。柏拉图以后,西方身体哲学均不同程度地侧重于放逐身体,因而身体的地位是轻微的。到了近代欧洲思想时期,身体稍微摆脱了以往被束缚的地位,但仍未得到充分重视。法国近代哲学家笛卡尔对形而上学体系的转变从讨论纯粹意识现象开始。笛卡尔宣称“我思故我在”,在这里我们看到了思维的重要性,而身体始终是被流放的。笛卡尔对心灵和身体之间的界线存在含混,一方面他认为身体与精神一样平等,另一方面他又认为身体是次心灵出现的。事实上,笛卡尔最终是坚持身心二元论的。从笛卡尔之后,无论是康德的主体之说,还是到传统哲学体系最后一位集大成者黑格尔的“绝对理念”,可以说,身体始终都未形成独立性的自觉。

身体地位的正式转变出现在后期现代哲学。在该阶段,柏格森试图打破身心二元论的局限,承认身体的地位。柏格森的生命哲学影响了现代身体思想。梅洛-庞蒂建构起身体的知觉现象学,身体已经出现具体肉身的端倪,而非完全的笛卡尔式的意识身体了。直到继承着尼采身体主体传统的福柯、德勒兹的身体思想的出现,身体才真正从现象学的意识性进入到了后结构主义的“纯粹身体”的阶段。福柯与德勒兹都认为身体是生物的、欲望的身体,其中福柯将身体视为权力/知识游戏的结果,身体是社会的记录平面,他探讨的不是疯癫身体的特征,而是返回身体的起点,寻找疯癫的成因。德勒兹与福柯有相似的理论渊源,但实际操作大相径庭。德勒兹将身体视为“无器官的身体”,身体不再需要器官与器官的黏滞,它摆脱了有机体的束缚,表现为各个领域自由发生的身体状态。德勒兹的理念,突破了西方美学轻视身体的一面,是从形而上学主体到身体主体的一次较为明显的转变。在德勒兹之前,

赞美身体的声音已然层出不穷,但德勒兹不仅将身体与生物身体联系在一起,更将身体以“主动者”的姿态融入政治、艺术等领域,身体被抬升到一个更为重要的层面。

“无器官身体”(body without organs,简称BWO),法语原文为corps sans organes,是德勒兹与加塔里独创的哲学术语,也是德勒兹思想中的核心术语和最难捉摸的概念之一。^① 德勒兹的身体美学向来被看作是一种特别的美学论述,而无器官身体占据着德勒兹身体美学的核心地位。在德勒兹那里,身体是生成的、流动的、永不停息的,这勾勒出无器官身体的特征。

追溯其源起,德勒兹最早于《意义的逻辑》一书中提出“无器官身体”的概念。首先,德勒兹认为,身体没有“表层”现象与“高层”现象之分,它向往“深层”,即身体是纯粹的深度的运动。其次,在德勒兹与加塔里合作的两本哲学著作《反俄狄浦斯》和《千高原》中,“无器官身体”概念得到了进一步的阐释。在《反俄狄浦斯》中,德勒兹与加塔里主要探讨了“欲望”问题,他们认为,欲望机器是自由流动的,不受制于匮乏,随时可以开始或中断,因此精神分析一开始就走了错误的道路;在《千高原》提到,无器官的身体是卵、是欲望和生成强度。再次,德勒兹还完成了从哲学层面到美学层面的概念考察,在《弗朗西斯·培根:感觉的逻辑》一书中,“无器官身体”被用来解释弗朗西斯·培根的绘画。培根的绘画抛离了古典绘画具象、优美的特征,它是后现代的、抽象的,甚至展示了疯癫、扭曲的视觉维度——这正是身体的本质。在《批评与临床》一书中,无器官身体被用来解释“少数文学”的生成与语言的实验性。少数不是指数量上的多寡,它始终处于积极逃逸的形成路径,产生的是尚未陈旧的文学形式。少数文学是一种类似于用外语写成的文学,它寻求创造性而非认同性,“一旦一个词语变成了表达性的词语,而不是创造性的词语,它就变成了多数主义的认同。”^② 这也是无器官身体的要义:身体始终是创造性的,它不是陈规与教条。最后,“无器官身体”也是无政府主义化的身

体。⁽³⁾ 德勒兹积极投身于法国学生运动及文化政治变革的思潮,在尼采的身体哲学与法国先锋戏剧作品中的身体权力思想的影响下,德勒兹将无器官身体作为从社会现实原则的约束中逃逸出来、体现着极端自由程度的概念。

什么是“无器官身体”? 德勒兹是一个创造古怪、晦涩、玄奥的概念的哲学家,在他的著作中散落着多处对无器官身体的不同论述。在这里需要辨别“无”(without)的意义。关于“无”的解释有两种:其一,被忽略的或消失的;其二,不存在或不曾存在。根据德勒兹的论述,无器官身体不是指不存在具体可见的器官,而是指身体不再依赖于器官/有机体的束缚,身体是一个自由的事件,是无机体的身体,它要摆脱传统观念的制约。因此,“无”对应的是第一种解释,即为了纯粹的身体,器官将刻意消失于身体。身体依然是有器官的,只不过在这里,身体不再由生理学意义上的器官构成,它更近似于哲学和美学意义上的比喻性的名词。

德勒兹所谓的无器官身体,在字面意义上不是指没有器官的身体,它不与器官对立,而是与器官所形成的组织结构相对立,因为英文“organ”既有“器官”的意思,也有“机构、组织”之意。确切地说,无器官身体指的是一种无固定组织的身体,“即一种从它的被社会地连接起来、规范化、符号化和主观化了的状态中逃离出来的躯体,一种拆散了的、分解了的、非地域化的,故而能够以一种新的方式重建的躯体”,⁽⁴⁾ 同时也是指活生生的、富于生命躁动的、自由的、充满积极欲望的与生成适当强度的身体。它包含三层内涵:第一,无器官身体是自由的身体。根据尼采对身体的定义,身体是力与力交叉的情况下偶然形成的,因而身体的形成是自由的。身体面对的对象是自己,它不再是以往历史中需要受规训的那部分,不再被灵魂轻视,身体首先是一个纯粹的本体。第二,无器官身体是充满积极的欲望的身体。德勒兹认为,欲望在本质上是积极的,它摆脱了以往匮乏的一面,欲望是可以通过生产达到充盈的。为此,德勒兹还创造了“欲望机器”的术语来解释

身体如何通过在其之上的操作实现无器官身体。此外,德勒兹还认为,欲望到达一定极点后就产生“精神分裂症”,这不是医学术语上的分裂,而是纯粹、自由的状态——这就是无器官身体的成熟状态。第三,无器官身体是生成适当强度的身体。我们认为,无器官身体是指身体去机体化的过程,也就是从有机体到无机体的过程。从有机体到无机体,并不是说身体“失去了器官”,而是身体不再需要具体器官的约束。它是自由流动的身体,也是在适当的强度的贯穿之下不断生成的不受约束的有生气的身体。

需要明确的是,“无器官身体”并非德勒兹首创,它来自于法国先锋戏剧大师安托南·阿尔托(Antonin Artaud)的说法。阿尔托提到:“身体/它是独一的/而且不需要器官/身体永远也不是一个有机组织/有机组织是身体的敌人。”⁽⁵⁾ 在阿尔托那里,无器官身体指逃脱组织的身体状态,是无机体。德勒兹援引阿尔托的话论证无器官身体,并将其转化成自己身体美学中的主题。可以看到,无器官身体,并不是没有器官的身体,而是根据强度生成的自由的身体。无器官身体反对的不是人的“具体的器官”,而是“成为有机体的器官”。无器官身体不是一个有机体,更进一步说,去除有机体并不意味着拒绝它的一切器官,而是我们的身体应从开放的视角来观察,通过一定的强度来无视器官之间的有机联系,身体就会形成一个无机体。身体的去机体化过程,正是强度贯穿的过程。德勒兹引述了阿尔托的作品《弃绝上帝的审判》(*To Have Done with the Judgement of God*),其中的罗马皇帝埃拉伽巴路斯(Elagabalus)积极地对抗权力,他创造了自己的生存方式,也就为自己创造了某种意义上的无器官身体。在这当中,对抗的行为构成了作为某种强度的身体,从而力图挣脱权力的束缚。正是在这个维度上,无器官身体预示着走向一种自由的身体感知乃至身体美学的逻辑。

因此,无器官身体可以被解释为自由、欲望与强度的身体,是不需要组织化、规范化的身体,因而也可以

被视为审美自由意义上的身体。了解了以上意义,也就为更深入认识无器官身体的内涵提供了条件。

二、块茎、欲望和强度:无器官身体的形成

德勒兹构想的无器官身体,是对现代文化体制下的日常身体的一种回应与反拨。日常生活情境中的身体,一方面被现代文明和文化思想确认为可以通过科学知识加以掌控并调整运作的有机体,其中,构成身体的器官被普遍视为具备某种特定功能,身体也就成为功能化意义上的机器;另一方面,身体被视为人类的首要血肉物质基础,作为人类生命延续的条件并承担了生理任务。因而,欲望、激情成为身体所内含并表现出来的低端非理性因素,而灵魂精神则被视为身体的高级层面的动力来源。更值得注意的是,按照福柯的看法,身体的感知同样可以被社会习俗和观念所塑造,身体的习性可以被知识思想所规训,身体的形象也可以被视为对某种理念的表达。因而身体是社会文化变迁的象征和载体,找寻不到身体的所谓本质,只有构成身体的历史文化力量所编织而成的谱系。以上种种涵盖了观察身体的主要视角,然而对于德勒兹来说,有器官的身体仅仅是一种对身体的层级化的认识,而无器官的身体才是我们身体形态的现实。为了说明这一现实,德勒兹从块茎思维、欲望机器的生产以及强度的生成等方面讨论了无器官身体的形成。

首先,发现无器官的身体,受益于德勒兹所提出的略显奇特的块茎(rhizome)思维。

“块茎”,本来是植物学概念。德勒兹和加塔里在《千高原》中将植物学概念转换为自己的哲学概念,以此针对形而上学的传统哲学思维方式——树状思维。“树状”,从形象上来理解,指的是一棵树稳定的生长形态,有根、有茎干、有枝叶,茎叶全部都从根生发而来。德勒兹认为传统西方哲学具有这种树状的知识构成方式:“心灵按照系统原则和层级原则(知识的分支)来组织关于现实的知识(由镜子所提供的),而这些知识都扎根于坚实的基础(根)之上。”^[6]也就是说,西方哲学知识的来源如同树叶树枝的来源一样,都源自于统一的根基,奠基在根基之上的树也就象征了哲学的知识形态,有主干和分支,其中分支围绕着主干生长,即围绕树根(主干)建立起了不可撼动的哲学系统运作机制。树状思维,就是指对这种稳定的树状哲学知识结构的认知与思维。可见,树状思维其实是一种中心化、

等级化和系统化的思维方式。然而,德勒兹认为,树状知识体系难以与多元化、多样性的真实世界实况相对应。《千高原》以“块茎”做导论,认为假如要具有破除中心化也即解辖域化功能,就必须建立一种新的思考范式,也即块茎思维。

块茎是植物学名词,它是植物茎的一种变态,呈块状,故名。既然是茎,因此就具有植物茎的主要特征,比如芽、叶痕等,我们常吃的马铃薯是最典型的块茎,块茎不同于根、茎、枝、叶,而是难以辨别其归属,没有鲜明的生物学特征和形状标志,难以用某一个中心部位形态来对其加以辨认和界定,而是形状多样、变化多端。德勒兹并不仅仅在生物学意义上使用块茎这个术语,而是用块茎来形容多元化、无规则、非中心和不固定的形态,换言之,德勒兹用块茎来比喻一切抛弃了中心、层级、结构、有机的实体存在。德勒兹认为,块茎可以是任何不由规范化生产出来的东西,比如一场比赛、一个城市、一场战争或一次网聊,它们共同的特点是无法预估最终的形态或结果,没有一个固定的核心本质或可以预计的发展走向,也无法找到其中起决定性作用的中心因素,而是随时会生出难以预料的多种可能。也就是说,凡是被比喻为块茎的实体,都有不断突变和生成的潜在性,而也只有随机生成与无固定方向生长的实体,才能够被视为块茎。由此,块茎是德勒兹创造出来的,以反传统、反同一性、鼓励差异性为目标的哲学概念,它指向无核心、开放的和多元丛生的形态。同时,德勒兹也借用块茎概念,构建起了去中心、去层级、非线性的块茎式的哲学思路。

能够进一步说明块茎思维的是德勒兹在《千高原》中归纳出来的块茎的四个特征:其一,连接性和异质性原则。块茎是可以任意生成与中断的平面,平面上没有起点,也没有终点,“块茎上任意两点都能被连接,也必须能被连接。”^[7]传统树状模式有一个固定的起点,块茎没有秩序,也就没有起点。块茎不但能够随时连接,而且它可以将A与异质性的B连接——这是块茎最需要注意的原则。块茎的寻求并非发生于同类之间,它更像是将各式各样形式汇聚成一条符号链的推动力,涉及艺术、社会斗争、语用学等诸多领域的融合。其二,多样性原则。“多样性是块茎式的,揭穿了树状伪装(多样性)的假象”,^[8]这里的“多”是块茎思维下的发散性。块茎是真正的“多”,不依附于某一个起点,随时连接与中断。其三,断裂原则。指“一个根

茎可能会在其中一条线上断开,但又会重新在这条线或新的线上展开游牧”。⁽⁹⁾这意味着,块茎的游牧是随时可以展开或断裂的,块茎的断裂也不是彻底的断开,它可能会中断,但随时能沿着原来的线或别的线重新开始。形形色色的线构成了一个块茎,当其中一条线断裂,它会被其他线自由地连接,形成新的线。因此,块茎路线繁多,毫无规律。其四,绘图和印花原则。绘图指绘制地图。在德勒兹看来,地图是一个灵活的平面,绘图便是在上面进行创造与生成的活动。树状逻辑是模仿古典的逻辑,块茎逻辑的绘图打破这种无意识编码行为,转向不断地创造;树状逻辑是一个踪迹,我们可以寻根到它的生成点,块茎逻辑则相反,它是一张地图,任何地点都是它的起点,在这里,所有维度都可以被连接。

由此,德勒兹将块茎视为无器官身体可以自由“游牧”的平面。游牧指从事畜牧人群居无定所、四处移动放牧的生活方式,德勒兹在此解释为非主体、非整体、非基础、解结构、破层级的块茎式思维。为什么块茎可以与无器官身体发生联系?根据上文关于无器官身体的解释,可以发现,无器官身体指身体是自由流动的,它反对强力主体,拒绝生成中心意义,同时无器官身体不是具体的“身体”,它可以是任何具备这种条件的物体,比如一本找不到常规叙事线索的书、一张错综复杂的网络,而这正是块茎的特征。在这个意义上,德勒兹将无器官身体与块茎相联系,说明了块茎便是对无器官身体的比喻和象征,无器官身体也就在块茎这个概念上获得了极为形象和充分的呈现,而块茎之所以能够被视为支撑无器官身体游牧的平面,是因为块茎原本就具有平面性。德勒兹在《千高原》中提出,平面就是“无器官身体”,⁽¹⁰⁾这在研究者那里也得到确认:“德勒兹又把‘平台’(平面)称为‘无器官身体’。换句话说,《千高原》这本书杂乱无章,因为它由具有如上特征的‘平台’(平面)组成。”⁽¹¹⁾由此可见,块茎没有中心,没有主体,不被编码,通过它,我们可以思考无器官身体如何游牧与运作,以挖掘其最大的能量。

正是通过从树状到块茎思维方式的转换,日常身体得以被视为无器官的身体,从而被转化为德勒兹式的、摆脱了身体/精神二元结构模式的身体形态,成为平面化的、没有中心结构的、变幻莫测以至于无法预估可能性的无器官身体。

其次,德勒兹认为,无器官身体是经由欲望机器的

不断生产与综合而最终成型的,在这一过程中,不断被生产出来的欲望为无器官身体的形成提供了养料。

在《反俄狄浦斯》这部专门讨论“欲望”著作的第一章中,德勒兹与加塔里提出了“欲望机器”,论述了为何无器官身体会等于欲望。需要说明的是,德勒兹有个“等同性”的说法,意思是说这里的“等于”是相对的,不是严谨的推论式等同或数学意义上的等式,它更多体现的是“转换”,比如身体等于欲望,不是说要将身体与欲望等同起来,而是身体在何种意义上可以容纳欲望,欲望如何形成一个无器官身体的条件。

欲望,源自爱神“Eros”,原意是匮乏。可以说,欲望从一开始就代表某种缺失。柏拉图是西方哲学史上第一个详细考察欲望的人。在《理想国》中,柏拉图提出的那场著名的“诗与哲学之争”,实际上是理性与欲望之间的冲突。诗人信奉古希腊神话中的狄奥尼索斯,而哲学家信奉太阳神阿波罗,因此,欲望与理性会呈现必然的裂缝。古希腊以降,身体问题不是形而上学哲学的精神来源,在理性的压制下,欲望也不得高声设立自己的合法性。此后的两千年,欲望一直作为“缺失”而存在。直到尼采的出现,身体问题才被视为一个平等的问题提出。尼采肯定身体的作用,肯定欲望,这对德勒兹的影响颇大。德勒兹与福柯对身体的看法类似,都认可身体不再是主体性的身体,它就是事件本身。不过,福柯的身体是与权力联系的,它可能沦为性与毒品的承担者;但德勒兹不同于福柯的地方在于,他认为身体是正面的欲望,欲望是积极生产的。这个观点拒绝了西方传统的“欲望匮乏说”,也是对精神分析学派的匡正。德勒兹认为,精神分析始于发现欲望和无意识,其初衷值得肯定,然而在另一面,德勒兹也认为精神分析依赖于家庭三角关系的结构,力比多被一再简化为家庭生产的模式,欲望被简化为无意识的系统,积极的欲望生产得不到重视。简言之,俄狄浦斯的主题,是以对欲望机器进行空想的压制为前提的。⁽¹²⁾德勒兹认为欲望是客体,传统西方哲学从主观心灵的角度来看待欲望,从而产生了“匮乏”的理解,德勒兹则反其道而行之,将“生产”与“欲望”联系在一起,称欲望为“欲望机器”,是因为“机器”是可以生产物质的,欲望正是这样的力量,它生机勃勃地扩张自己的领域,每一个客体都可以成为欲望,欲望“不是匮乏,它由连接组成”⁽¹³⁾,与块茎一样,欲望创造性地与周围任何客体连接、中断、再产生新的连接,没有具体的人或自然,只有一台与另

一台欲望机器生产连接的过程,以至于到处都流动着不同的生命形式。总之,德勒兹赋予欲望以能动性或主动性。

德勒兹讨论的是一种全新的欲望观,讨论身体到底是什么,即真正的欲望到底是什么。无器官身体是欲望的领域,是“欲望内在的领域,是欲望特有的融贯性平面”。⁽¹⁴⁾在德勒兹看来,欲望体现为生产的过程,身体为欲望提供了发生的平面,欲望是积极的生产性的力量,它通过连接和生产创造自己的话语,创造出身体所需要的自由流通的能量。在《反俄狄浦斯》中,德勒兹提出欲望需要执行三种生产模式:连接性综合体、分离性综合体与结合性综合体。连接性综合体是欲望生产的第一种模式,与力比多、爱欲有关,涉及人的本能及具体器官与器官之间的联系。以婴儿吸吮母乳为例,婴儿的行为是出于生理本能而不是复杂的思考,是一种较为低级的身体状态,进而,婴儿的嘴唇与母亲的乳房连接,产生了器官与器官之间的联系,这种行为因本能欲望而起,并在连接过程中得到巩固与增强,当婴儿吸吮母乳的时候,婴儿的眼睛会看到母亲的头发、眼睛、鼻子,婴儿的手会碰到母亲的皮肤、手指,这是部分器官与更多部分器官之间的联系,属于第一层次的欲望。这个层次的欲望生产是物质的、原始的,身体各个器官为了满足最原始的欲望而产生连接,而且欲望连接是块茎式、异质化的,这种异质化的连接构成了其他两个模式的基础。在分离性综合体这第二种模式中,欲望从弗洛伊德式的驱动力上升为身体内部与现实之间的连接。德勒兹认为,欲望在第一阶段得到实现,人的欲望得到一定的满足后,将会进入一个生产的停歇期,即反生产阶段。此时,欲望机器形成去层级、去中心化的平面,即无器官身体,无器官身体正是在这一层面正式成形,构成“记录的表面”。⁽¹⁵⁾那么,无器官身体是如何记录的呢?“无器官身体的形态打开了时间中特有的人类形式——记忆与重复”,⁽¹⁶⁾人类的身体将会以某种方式记忆对快乐的体验,而对此种体验的重复冲动,也就构成了新的欲望生产。也就是说,无器官身体记录已完成的欲望,记录身体的记忆与重复,但这并不是一成不变的;相反,身体不满足于刻录已完成的生产,它不断发现与创造新的物质,一次次突破自己的界限,永远处于新生的、未完成的状态。无器官身体给欲望提供“记录的表面”,自己也随时在进行新的喜悦的游牧,不妨

说,“欲望机器就来自建立机器和无器官身体的客观运动”。⁽¹⁷⁾也是在这层意义上,身体成为欲望的平面,欲望合法地安置在了无器官身体之中。在欲望生产的第三种模式——结合性综合体中,伴随着欲望生产的完成,无器官身体作为成熟的身体形态得以存在,之前的联系仍在不断更新和展开,不断生出多样性和新的无器官身体,即形成主体,只是这里的“主体”不属于形而上学的理性主体,而是德勒兹创造出来的“游牧主体”,游牧主体是无器官身体的表现形态,属于后结构主义视野下的主体观念,理性主体在这里被欲望的身体所取代,游牧主体不再将人视为最高的一切,不再将人的行动理解为建构世界的秩序,而是旨在形成一个多样性、差异化、无中心的主体。

总体而言,通过欲望的三种生产模式,无器官身体依次经历了从低级到高级、从初级到成熟的进化,并继续生成差异化、新奇的身体。欲望为身体提供养料,身体为欲望提供生成的平面,两者不可分割,最终形成充满自由欲望的无器官身体。

最后,按照德勒兹的看法,无器官身体是身体的高级形态,也是原初性的身体,这种身体来自强度的贯穿,作为强度的无器官身体是身体的最终和最重要的表现形态,呈现为不断处在生成状态中的自由的多样化身体。

受尼采影响,德勒兹认为,身体是由各式各样的力量构成的,身体不是分布着器官的有机体,而由欲望等所充实,它没有形状,以自己的特征充满着空间,只要产生足够的能量,身体就能逃脱束缚形成一个无器官身体。通过对无器官身体的解释可见,无器官身体是非结构化的身体,它意味着身体的去机体化,而身体的去机体化即生成强度的过程。强度本来是指物体抵抗外力的度,而在德勒兹的观念里,强度指形成无器官身体的阈值,最佳强度是“0”。《反俄狄浦斯》和《千高原》反复强调身体由强度贯穿的事实,“无器官身体总是充满着强度”⁽¹⁸⁾“无器官身体是强度的母体,强度=0”⁽¹⁹⁾。德勒兹创造了“卵”(egg)这一概念来解释何为强度。“卵”,顾名思义是一个光滑的“蛋”,这个蛋是非有机体的,身体就如一个卵(The BWO is the egg),去掉了所有束缚性的有机联系,才得以形成一个无器官的身体。德勒兹将身体分为“第一过程的身体”和“第二过程的身体”。第一过程的身体即传统的有机身体,它是辖域化的身体,在德勒兹看来,这个身体是俄狄浦

斯式的；第二过程的身体才是去机体化的无机身体，在这种游牧的状态下，欲望机器得以自由奔腾，身体不再受有机体的束缚。卵属于第二过程的身体，即无器官的身体。

那么，无器官身体的强度是如何展开的呢？德勒兹认为，根据程度强弱，身体可以分为三条线：克分子线、分子线与逃逸线。其中需要指出，这里的线不是特定的线，不是可见的、有形的线：线是指一种生成状态，是用来形容人的生存方式或社会制度形态的，而生成的内容取决于它的坐标。在克分子线中，这阶段的身体是封闭的、严密的，是有机体的身体。德勒兹认为，我们的社会结构和人的日常生活都是由精密组织的线交织而成的。它遵循严格的时间序列和空间网络系统，对应按部就班的、没有失误的社会结构，尤其以现代工业文明的影响为主。举例来说，现代人从出生起就进入了社会的编码体系，出生—幼儿园—小学—中学—大学—工作—退休，所有人都是沿着这样的轨迹生活直至死亡，因此德勒兹觉得这是一种严格的、树状的克分子线。而在分子线中，这阶段的身体不仅拥有克分子线的集体性特征，还有个人性、私人化的属性，身体已经开始转向无器官的身体。分子线呈现了从主体中断裂的力量，克分子线中的严密等级已经开始动摇，同一性被多种逃逸路线分散。德勒兹以教师为例：在克分子线中，一名教师的工作是教书育人，退休时间也与别的教师无异，然而落实到教师的具体教学过程，每个人的方式都是不尽相同的，有的教师上课就像是开一场音乐会，教学手段丰富，这样的教师具备了个性育人的特征，是在逃逸线上工作的，这当中，具备以上特征的“教师”或许是同一人，或许在教学过程中经历了照本宣科到寓教于乐的教学能力转变，这转变的过程，可以称之为分子线的运动。但是，分子线处于传统与新生的断裂地带，既可能生成进一步的逃逸线，也随时可能退回到克分子线的等级之中。与之相对的身体，因为强度未达到足够解辖域的程度，也尚未具备形成无器官身体的条件。因此，分子线是不完整的无器官身体。德勒兹重点讨论的是第三条线——逃逸线，也就是最终通往无器官身体的线。逃逸线指“生成不可感知的线”，它是反辖域化、反本质、反编码的操作，是无器官身体最终获得的自由状态。逃逸线是指向绝对自由的，只会朝着未知的方向前进。逃逸线是朝向解域的，使欲望沿着不同的路径奔跑，这些路没有规则、错

综复杂，形成一座座自由的高原。根据强度，无器官身体的运动经历了从低级到高级的过渡。在克分子线上，身体是被规训的、高度集中的，是欲望缺失的表现；分子线上的身体产生了断裂，打破了二元对立的等级系统，拥有了变异的潜在可能性；而逃逸线上形成的是真正的无器官身体，解除了一切束缚并形成任意的游牧主体，人和器官不再按照层级化的集体性编码被设定，转而拥有了自己的个性和表达，完全解码的身体正是德勒兹所希望的完整而理想的无器官身体状态。当欲望生产到达良好的结合性综合体模式，身体也就具备了逃逸的充分条件。

德勒兹认为，尽管无器官身体是自由的身体，但是它会根据强度是否过界实现两种结果：一是形成完整的无器官身体，这是理想的身体状态。逃逸线上贯穿着恰当的强度，欲望在身体中实现了强度流通，此时的身体是健康的、充满生机的，是强力流通的平台，使身体最终形成完整的无器官身体。二是形成掏空的无器官身体。当强度逾越了合适的范围，也会出现身体被过度的强度毁灭的情况。不完整的无器官身体有多种形态，比如抑郁症的身体、受虐狂的身体等，它们是空洞的、被掏空的，诸如吸毒者、精神分裂症者、受虐狂，这样的身体已经被强度所吞噬，被“痛苦波”所填满，走上的是死亡的逃逸线。因此，逃逸线上的无器官身体运动充满了实验精神，既有可能实现无拘束的自由，也有可能因为逾越过度而被清空。德勒兹其实是反对福柯晚年置身于边缘的极致体验的，他认为逃逸线并不应该直达毁灭，德勒兹只承认积极的逃逸线才能形成无器官身体；反之，毁灭身体的亦是身体自己。

综上所述，基于强度的无器官身体构成了后现代景观中独特的身体现象。逃逸线是身体挣脱了一切力量的解辖域化喜悦，第三条线才是无器官身体逃逸的路径。在适当的强度贯穿中，依靠纯粹的欲望生产，无器官身体游牧的试验有了自己的立足之地。无器官的身体是后现代的身体主体，也是当下时代或未来世纪所需要的、无组织和去层级化的身体。在德勒兹看来，社会其实是由各式各样的线组成的，解构分子线意味着解构层级，将欲望从匮乏的约束中解放出来，换言之，寻找并实现创造的可能性。实际上，逃逸线的构想，或者说无器官身体运动的最终目的，是实现一个不断创造和流变的多样化身体，这样的身体，不是站在制度的对立面，而是摒除了不合理的现状，使社会涌现多元

化、异质化的景观。

三、无器官身体的艺术实践与德勒兹身体美学的生成

从块茎思维、欲望的生产到强度的贯穿,这些都在不同角度和层面上推动了德勒兹意义上的无器官身体的形成。无器官身体的主旨是身体的去机体化运动,最终目标是创造真正自由的游牧身体,德勒兹将其作为我们身体的现实。这说明,德勒兹并不把日常时空环境下的身体作为身体哲学的思考对象,也并不完全像福柯那样,描写身体被制造的情状,进而揭示背后的话语、知识和权力谱系,而是将身体的自由生成这一主题作为身体哲学所要描绘和论证的对象。上文已经谈到,无器官身体背后的块茎思维可以将异质性事物做任意的连接,可以将各种形式汇聚成符号链条,例如艺术、社会 and 语言等各领域间的融合,因而,无器官身体可以在哲学、艺术与社会文化之间起到对接的作用。德勒兹就认为,哲学与艺术之间的关系是紧密联系的,两者都是生成,因而,无器官身体不仅是德勒兹身体哲学的最集中的表征,也可以在现代艺术实践中找到无器官身体的呈现。

《弗朗西斯·培根:感觉的逻辑》是德勒兹唯一关

于绘画批评的著作,在这部著作中,德勒兹从身体美学出发,以培根的画作为文本,挖掘与阐释其中的无器官身体现象。弗朗西斯·培根(Francis Bacon)是20世纪现代派画家,对怪诞、恐惧与幻灭的情感有执着的描绘力。培根的作品采用了超现实主义的绘画手段,对人物进行了异化乃至恐怖的处理,他的画作没有完整的面容与身体,每一个人都是孤独与痉挛的个体,这些特征使他的作品成为20世纪令人瞩目的绘画现象。德勒兹认为,培根绘画所呈现的一系列需要解读的奇特形象就是他所要论证的无器官身体。

德勒兹的判断依据是从培根绘画的“形象”(figure)那里找到的。现代绘画艺术史不再局限于真实形象的再现这一俗套,转而从抽象及抽象表现的途径来丰富视觉艺术,由此出现了抽象画以及抽象表现主义画作。德勒兹认为,培根的作品在以上两种抽象作法之外,创制出第三种抽象,也就是发现“形象”的抽象。这种所谓的“形象”,是指从感觉层面上接收到的形状,它不仅是画家呈现出来的图解性质的图像,更是画家情感与读者情绪的相遇。在这里,线条和构图是其次的,读者与画作的联系停留在身体感觉的层面上。

肖像画一般是“形象”的集中体现。培根尽管有



图1:《自画像》, 弗朗西斯·培根, 1971



图2:《自画像》, 弗朗西斯·培根, 1979

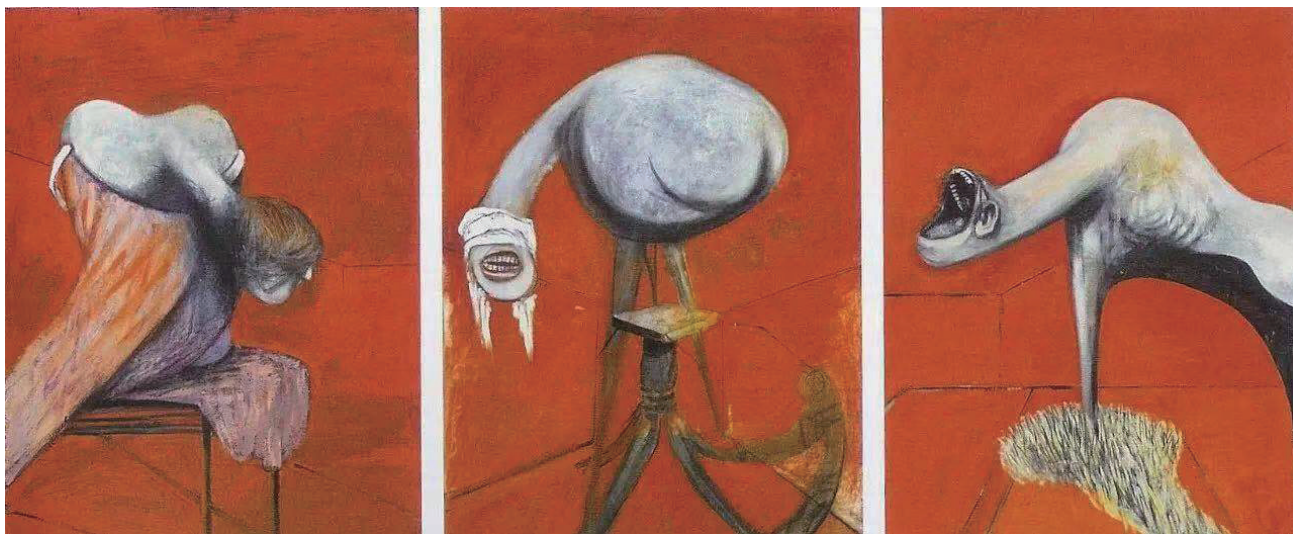


图3:《三联画:以耶稣受难为基础的人物习作》(Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion, 弗朗西斯·培根, 1944)

很多以肖像为内容的作品,但其实很难将它们归入肖像画一类,因为培根描绘的人物往往是丧失了“面容”的,导致脸部模糊难辨,充满扭曲感和张力感,无法拥有肖像画或自画像的完整和清晰。就以培根 1971 和 1979 年的作品《自画像》(图1、图2)为例。在这两幅自画像中,培根根本没有细致清晰地再现自己的什么面容,整幅画也就不像是那种被大多数人所熟知的“人物肖像”,反倒是充满了对正常面容肖像的解构。作品的确呈现了一个“形象”,然而这个形象近似于超出常规的生命体或怪物,这就打破了人们对具体形象的一般接受习惯,转而不得不提出这样一个问题:为什么看不到完整有序的脸?按照德勒兹的说法,脸是器官,代表了一个有组织有明确秩序的结构空间,也就是说,脸的淹没,就避免了对有机组织的联想,而代之以对脑袋的呈现,因为脑袋是身体不可或缺的,脑袋隶属于身体,但看不清脸的脑袋,更多是强力生成下的身体的象征。培根在这种所谓的“肖像画”中破坏甚至消灭了脸的布局,却让观众的感觉重新聚集于脑袋,进而让无器官的身体得以被呈现出来。这就是德勒兹所评论的,培根的作品通过对“形象”的抽象,重新发现了无器官意义上的身体。

培根 1944 年创作的《三联画:以耶稣受难为基础的人物习作》(图3)这幅作品中,人的正常躯体被痉挛的线条抹去了,肉处于极度变形的狂暴之中,唯有那张开的“嘴”在嘶吼中依稀可辨。“形象就是身体”,⁽²⁰⁾ 德

勒兹抓住了培根绘画的独特之处:培根创造了一种身体的运动,在培根的画中,形象就是身体的表现,那些痉挛的、呐喊的、不完整的人,意味着通过强度的贯穿瓦解了有机体的身体,培根画中的人被抽掉了清晰的五官与线条,变得面目全非,绘画不再需要清晰的人物与环境,自由身体作为纯粹的在场得到承认,这时的身体在培根看来才是现实的。培根这幅作品压根儿没有再现什么人物,而是把人物画成了流动扭曲的怪物,为什么这样画?作品描绘了一个“形象”,并非正常的身体形象,却是一个具有生命的体态,它模糊了正常身体的各种器官构成,却重点呈现“嘴”,以此代表或让人联想到身体。从第一幅画到第三幅画,“嘴”经历了递进打开的过程,时而嘶吼,时而弯曲,无器官的身体正是由“嘴”的强度去完成的。身体在进行强烈抽搐与扭曲,变成恐怖的非常态,培根将嘴视为一个洞口,如块茎般有不同的出口,它不再是一个具体的器官,而是释放的通道,通过呐喊来使身体转向逃逸线。一般来说,有机体赋予了身体存在以基本的形式,但是按照德勒兹无器官身体的概念,有机组织是对身体的束缚,所以,在培根的这幅画作中,某种未知的元素总是通过“痉挛”不断地挣脱这副肉体。德勒兹认为这种元素就是培根所说的“肉”。对培根而言,“肉”是挣脱有机体束缚而进行的努力,而在德勒兹的语境中便是指块茎般的解辖域化的身体运动。在德勒兹看来,培根画中的身体被强度贯穿,划出了受力不均的区域,器官成为一种变



图 4:《教皇英诺森十世》(委拉斯凯兹, 1650)



图 5:《以委拉斯凯兹〈教皇英诺森十世〉为根据所画的习作》(弗朗西斯·培根, 1953)

量,而无器官身体“通过确定的器官的暂时的、临时的在场而得到定义”,⁽²¹⁾因而,“形象,就是没有器官的身体”。“培根的作品与那些悲惨的、画出器官一角的作品相比,一直都是在画没有器官的身体,也就是说,在画身体的强烈现实。”⁽²²⁾因此,德勒兹认为,培根的绘画契合了无器官身体理论:突破有机体的束缚成为一个自由的身体。

再来看培根创作于 1953 年的《以委拉斯凯兹〈教皇英诺森十世〉为根据所画的习作》(图 5),这幅作品“改编”自画家委拉斯凯兹(Velázquez)1650 年的画作《教皇英诺森十世》(图 4)。培根认为,《教皇英诺森十世》是绘画史上最好的画之一,因为教皇是以崇高的身份出现在人们面前的,画中的教皇端坐于椅子上,以严格的秩序昭显形象的特殊性,他的神情肃穆而端庄,无人知晓其背后的真实想法。委拉斯凯兹的创作笔触还是传统的,到了培根这里,已经是非常扭曲甚至畸形了。培根笔下的教皇面容难辨,身体形态丧失了肉体的质感而显得干瘪而平面化,更重要的是,教皇的身体

被无数道强波贯穿,营造出嘶吼、断裂的释放感,呈现出了无器官的身体形态。教皇面目狰狞的喊叫,显现出一种绘画中的暴力和歇斯底里式的症候,但是按照培根的说法,这并非表现恐惧,而是表达一种比恐惧更为原始的力量。德勒兹认为培根画出的教皇是将可见的叫喊和不可见的力量,“叫喊的可感知力量和使之发出叫喊的不可感知的力量”⁽²³⁾联系在了一起。培根这样的作品强烈而充分表达了无器官身体的意义:画作中的“形象”意味着无器官身体进入感觉的层面,它不再是创作主体通过某一感官对人物的某种器官、某种形态的感受,而是达成作者、观者与形象之间在感觉节奏上的协调或统一,画作中的身体从组织结构中的逃逸,也就意味着从固定、重复与庸常的日常生活中脱离出来,转向本原之力贯穿下的自由生成。

行文至此,我们发现,正是在以上有关无器官身体的论述之上,德勒兹演绎出了自己的身体美学。尽管德勒兹的《感觉的逻辑》主要讨论培根的绘画,但他从无器官身体出发,对绘画艺术与身体形象问题的论述仍

然是令人印象深刻的。总体来说,德勒兹通过无器官身体这一维度,建构起了有层次的身体美学构想。这一构想虽然散见于以《感觉的逻辑》为代表的几部不同的著作中,加之语言飘忽晦涩,给后人的理解造成了困难,但仍然可以在这里对其做一番尝试性的勾勒与说明。

其一,艺术就是促使无器官身体得以展开的过程,无器官身体在艺术中体现的是本原性的身体、形象和力量。

德勒兹认为,绘画中的形象就是无器官身体,艺术的过程也就是无器官身体呈现的过程。培根有意识地让画作中的形象摆脱再现这样的俗套的束缚,转而成为具有独特灵性的“抽象事件”。绘画中的形象不仅包括人物,也包含动物和其他事物,这显现了无器官身体对不同物种类别的跨越性涵盖面。在此之中,形象不再是对某个面貌的描摹,而是孕育着一种不停流动、不断生成的可能。这种形象当然不是那种固化的标准身体或正常事物,也不是那种孤立的个体面貌,而是开拓出充满差异的、多变的和无限丰富的世界场景。就像德勒兹所说的,“这是人变成动物的可能性,在这一可能性中,整个身体都试图逃脱”,“变成动物的可能性只是一个阶段,最终是为了达到一种更为深刻、无法察觉的未来可能性,使得形象可以完全消失其中”。⁽²⁴⁾可见,作为无器官身体的形象的呈现,使得艺术从有限通向无限,而艺术中的无器官身体触及并体现出来的是一种不可见的本原性的力量,这表明,本原之力是无器官身体艺术形象的根源,艺术中的无器官身体形象是回归本原的一种表达方式。

其二,位于逃逸线的无器官身体处在自由的创造中,因为艺术与审美活动都是以无器官身体为基础的,因而艺术与审美同样也在块茎思维、欲望生产和强度贯穿的推动下,处在多元化、多样化的创造当中。

从上文论述已知,无器官身体的形成,受到了块茎思维、欲望机器的生产和强度的贯穿与生成这几方面力量的推动;我们也已经知道,逃逸线是指向绝对自由的,是无器官身体最终获得的自由状态,是解除了一切束缚并拥有了自己的个性和表达的身体,是实现了的、一个不断创造和流变的多样化身体。因而,真正完整的无器官身体就是处在自由的创造当中,拥有多样性的可能。艺术和审美活动都建立在身体感知的基础上,都是无器官身体的呈现与接受过程,艺术所表现的主体形象代表了无器官身体的自由生成的可能与限度,

而这又与逃逸线上的创造性身体的特性相契合。由此,无器官身体的多元性创造在艺术的范围内就能够获得充分的表达,也可以说,正是逃逸线使得无器官身体推动艺术创造与审美欣赏向着未来无限可能的方向不断前进、不断创新。

其三,感觉与无器官身体在艺术审美中可以达成同一。

德勒兹在《感觉的逻辑》一书中,一面认为培根的创作就是无器官身体的形成过程,绘画中的形象就是无器官身体的表现;一面也强调绘画的目标就是“感觉,就是被画出的东西”。这说明在德勒兹那里,感觉与无器官身体在艺术当中具有亲密的联系。在德勒兹看来,培根在作品中画出了感觉,而这种感觉就存在于无器官身体当中,这意味着感觉超越了身体的有机组织而到达并存在于去机体化的身体层面,与无器官身体上起作用的各种力量相遇,并直接诉诸神经的波动或生命的悸动,从而形成一种真实的强度,贯穿在无器官身体当中。德勒兹认为,感觉具有一种不可缩减的综合性特征,或者说,感觉当中包含着不同的构成层次和不同领域的多样性,并不是单一的感觉。这种综合性和构成领域的多样性意味着,感觉的每一个层次和每一个官能之间应该具有一种存在意义上的交织、传递与沟通,而这需要多个领域、多个层面的感觉与贯穿所有领域层面的生命节奏的力量直接挂钩。德勒兹认为,这种感觉与生命节奏力量的相遇与联动关系,只有在无器官身体的综合性上才能够实现,也就是说,无器官身体才能解释说明感觉的综合性 and 领域的多样性,正是在这一意义上,无器官身体才能成为艺术的表达对象。

在德勒兹对艺术、感觉与无器官身体的解读中,艺术作品是一个多样感觉的聚合,也是多元感知感受的组合物。在这里,看与被看都是无器官身体的体现,而无器官身体也并不简单固化为属人的。例如,眼睛看着苹果的时候,并不是苹果作为一种外部力量作用于我们的眼球;相反,在感觉中,苹果与眼睛都是无器官身体的一部分,所以,当画家画一个苹果的时候,他画的其实是身体。苹果的萌芽力被体验为一种具体的强度,这一力量并不是人的主观心理投射,苹果也不是人体的一部分,在感觉中既没有内外之分,也不存在属人的与非人的区别。更值得注意的是,绘画不会将眼睛作为固定的观看的器官来定位,也就是说,绘画不将再现作为首要的任务,而是聚焦于形象,也即无器官

身体;同时,眼睛也不再作为专门用于观看的有机体器官来看待,而是作为多维度、多功能和多性质的无机身体,就像德勒兹所谈到的那样,绘画在我们身上到处安上了眼睛,那么,眼睛也就不仅是眼睛,还可以是耳朵或者肺,用来对绘画加以倾听或者呼吸。眼睛不仅属于观看的具体器官,它可以是身体的任意部分,所有能感受到绘画的器官都能成为眼睛,比如触摸画的手。这样一来,绘画将形象、感觉和身体直接呈现出来。一方面,绘画进入眼睛,而眼睛从有机体的束缚中解放了出来,成为多功能的无机身体器官;另一方面,绘画艺术超越了再现的行为,转而从形象的角度使纯粹的无器官身体的在场得到了合法的表现,并为眼睛这一多功能多维度的身体器官所获得。因此,综合来看,作为审美欣赏方面的感觉和作为艺术表现对象方面的无器官身体在艺术和审美活动中必将保持同一的关系。这也就意味着,德勒兹的身体美学不会是传统意义上的艺术美学,而更可能是涵盖了人类与非人类层面的“身体世界”的美学。

第四,这里可以附带说明的是,德勒兹的无器官身体并非等同于莫里斯·梅洛-庞蒂身体现象学意义上的“肉”。按照梅洛-庞蒂的看法,世间万物都与身体同质,表明一切都源于“世界之肉”的绽裂。我们在感受身体与世界交织的同时,也产生了一种超越身体的问题:“在全部哲学之前,知觉信念被证实与一种混乱的整体打交道,在此全部事物是一个整体:身体和精神,还有知觉信念所呼唤的世界。”⁽²⁵⁾既然把一切纳入整体思考,而非单纯从唯我的身体出发,就应该有一种更基本更原始的力量,于是梅洛-庞蒂提出了“肉”。这是某种最核心最基础的元素,因而也是某种具有普遍性的东西。他坚持这一概念的原创性质:“我们所谓的肉,这一内在地精心制作成的团块,在任何哲学中都没有其名。作为客体与主体的中间,它并不是存在的原子,不是处在某一独特地方和时刻的坚硬自在……必须把它看作是元素,在某种方式上是一般存在的具体象征。”⁽²⁶⁾他力图表明肉不是两个实体的联合或复合,而是一种可以通过自身获得思考的元素。他界定“肉”就像界定金木水火土一样,不表现为某种一成不变的实体,而是一种元素,它不是物质也不是精神。这种肉质元素也正是世界多样性生成的原因。他认为在自身、他人、语言乃至世界中,它们都拥有同质化的“肉”。借助于“肉”这一隐喻性的概念,感性获得了存在论性质

的地位。在梅洛-庞蒂那里,肉是感觉的代名词,但这里的肉或感觉并非是指传统意义上的人类感官感觉,而是身体与世界相互交织当中被设定进而被体现出来的感性的存在,也就是说,感觉在身体与世界同时诞生,身体与世界相互关联中的肉体本质就是感觉,因而是一种超越人类意义上、普遍存在的感觉。绘画艺术就是能够体现这种意义上的感觉的可见者,就像梅洛-庞蒂自己所说的:“出现了一种派生力量的可见者,它是原初力量的可见者的肉体本质或画像。”⁽²⁷⁾简言之,绘画的对象是超越人类层面上的普遍存在的感觉,这种感觉就是肉。

相比之下,德勒兹在评析培根画作时虽然也曾提到“肉”,例如说肉是培根怜悯的最高的和唯一的对象,但德勒兹并不认为肉就是感觉。在德勒兹看来,肉体能否承载感知与感受,能否构成感觉的存在,本身是一个疑问。他认为,肉是感觉的存在的揭示者,而且,作为揭示者的肉会消失在被揭示物当中,也就是消失在感觉组合体之中。⁽²⁸⁾梅洛-庞蒂认为肉是身体与世界之间的联系或重合,而德勒兹的基本思路是,肉仍然只是经验身体的一部分,还太过柔弱,无法在欲望机器的生产中达到有强度贯穿的无器官身体。前文已经说明,艺术中体现出来的是一种不可见的本原性的力量,本原之力是无器官身体艺术形象的根源。就拿培根《三联画:以受难为基础》和《以委拉兹开兹〈教皇英诺森十世〉为根据所画的习作》来说,画作中身体的变形,来自这种本原性力量的作用,而我们之所以能够观赏并体会画作中的变形身体及其晦暗不明的寓意,也是本原力量贯穿画作当中的结果。德勒兹认为,正是这种宇宙性的本原力量以及与之相关的诸如引力、重力、爆发力、萌芽力、扭力、压制力等具体力量,“压迫的力量、膨胀的力量、痉挛的力量、压平的力量、拉长的力量”促使肉身形变,⁽²⁹⁾而本原力量使得我们能够感知并观看,使得我们在其中得以生成。因此,在德勒兹那里,正是绘画这类艺术将原本不可见的本原力量变得可见和可以感知,也正是这种本原力量造就了作为绘画对象的无器官身体。德勒兹认为:“感觉的存在不是肉体,而是宇宙中各种非人类力量、人的非人类生成与歧义的房屋的组合体……”⁽³⁰⁾因此,德勒兹的无器官身体并不是梅洛-庞蒂极力论证的肉,而是代表了德勒兹语境中的感性存在。

建立在无器官身体这一概念意义上的德勒兹式的

身体美学构想,可能还能够推论出更多层面的内容,只是这已经不是这篇略显过长的文章可以进一步细致讨论的了。德勒兹以“无器官身体”这个奇特而突出的概念,串联起了哲学与艺术、政治与文化、思维方式与身体存在、当下与未来等种种联系,在搭建了一个全新的世界图景的基础上,构想了一种不同以往的身体性的美学。因为德勒兹关注的身体既是人类的身体,也是世界乃至宇宙意义上的身体,因而可以说,德勒兹建立在无器官身体之上的身体美学,既是人类的,也是非人类的或者后人类的。

[基金项目:本文系2017年度国家社科基金项目“作为中国民间美学关键词的‘热闹’研究”(项目编号:17BZW065)的阶段性成果。]

注释:-----

- (1) 德勒兹与加塔里合著了《反俄狄浦斯》(1977)、《千高原》(1987)、《什么是哲学?》(1994),因此德勒兹的一部分著作是与加塔里合作完成的。德勒兹在访谈中谈及著作中的合作问题时表示:“先交谈一些思想观点,然后放到一边,实际上是有意储存和酝酿,或者说无意地任其生成,继而在一个大框架——如 Anti-Oedipus 或 Mille Plateaux——之下,有如两条溪水一样合流,也像地球造山运动一样从两个或三个板块聚合而隆起,至于各部分是谁的手笔,两位作者不去分割,读者自己去理解。”(参见栾栋《德勒兹及其哲学创造》,《世界哲学》2006年第4期。)因此,本文在具体的论述过程中将德勒兹著作和德勒兹、加塔里两人合作著作同等对待,本文提到的德勒兹思想,其中一部分是德勒兹与加塔里的共同思想的省略。特别说明,以下不再赘述。
 - (2)[美]克莱尔·科勒布鲁克:《导读德勒兹》,廖鸿飞译,重庆大学出版社,2014年版,第127页。
 - (3)[法]德勒兹:《批评与临床》,刘云虹译,南京大学出版社,2012年版,第288页。
 - (4) 冯俊等:《后现代主义哲学讲演录》,商务印书馆,2003年版,第254页。
 - (5) 德勒兹援引阿尔托的话,原文无任何标点。其英译文出自:Antonin Artaud, “The Body Is the Body”, trans. Roger McKeon, *Semiotext(e)*, Anti-Oedipus, vol. 2, no. 3 (1977):59. 法文原文出自:Antonin Artaud, in 84, nos. 5-6 (1948). The French text reads: “Le corps est ! e corps / il est seul / et n’ a pas besoin d’ organe / le corps n’ est jamais un organisme / les organismes sont les ennemis du corps.”
 - (6)[美]道格拉斯·凯尔纳、斯蒂文·贝斯特:《后现代理论——批判性的质疑》,张志斌译,中央编译出版社,2006年版,第128页。
 - (7)(8)(9)(10)(14) Gilles Deleuze and Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*[M]. trans. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987, p.7, p.8, p.9, p.269, p.154.
 - (11) 尚杰:《归隐之路:20世纪法国哲学的踪迹》,江苏人民出版社,2002年版,第149页。
 - (12)(17)(18) Gilles Deleuze and Félix Guattari. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*[M]. preface by Michel Foucault. trans. Robert Hurley, and Helen R. Lane. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977, p.3, p.11, p.327.
 - (13) Constantin V. Boundas. *Deleuze and Philosophy*[M]. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006, p.6.
 - (15) Gilles Deleuze & Félix Guattari. *Kafka: Toward a Minor Literature*[M]. trans. Dana Polan. New York: University of Minnesota Press, 1986, p.11.
 - (16) Eugene W. Holland. *Deleuze and Guattari’s Anti-Oedipus: Introduction to Schizoanalysis*[M]. London & New York: Routledge, 1999, p.29.
 - (19) Gilles Deleuze and Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*[M]. trans. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987, p.153.
 - (20) Gilles Deleuze. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*[M]. trans. Mark Lester with Charles Stivale. New York: Columbia University Press, 1990, p.15.
 - (21)(22)(23)(24)(28)(29)(30)[法]德勒兹:《弗兰西斯·培根:感觉的逻辑》,董强译,广西师范大学出版社,2007年版,第58页,第56页,第74页,第34页,第62页,第61页,第63页。
 - (25)(26)[法]莫里斯·梅洛-庞蒂:《可见的与不可见的》,罗国祥译,商务印书馆,2008年版,第92页,第193页。
 - (27)[法]莫里斯·梅洛-庞蒂:《眼与心》,杨大春译,商务印书馆,2007年版,第121页。
- (作者单位:浙江师范大学人文学院;北京电影学院文学系)
(责任编辑:李明彦)