

文章编号: 1674-3180 (2018) 02-0132-09

百兽率舞

——2000年以来的欧美电影动物形象研究

刘昌奇

(南京大学 艺术研究院, 南京 210093)

摘要:当代欧美电影中,涌现出了大量的动物形象。已有的研究仅仅将动物视为一种影视生产题材,及当前生态危机的客观反映,这掩盖了这一文艺现象的复杂性和深刻性,更妨碍了对其背后的动物与动物性、主体与主体性、欲望生产与生态伦理等问题的深入思考。首先,在视觉奇观主导生产的后现代电影中,动物作为非理性的本能和欲望的象征,是人们“挣脱理性的牢笼”的重要视觉对象。第二,当代欧美电影中的动物形象呈现出“动物的人化”和“人的动物化”的倾向,人与动物不再界限分明,人类的动物性和动物的主体性得到了肯定。第三,当代欧美电影展现了一幅人、动物和机器互融共生的美好景观,体现了现代人“重回万物一体之境”的生态理想,但它们也是一种技术的魅影与资本的幻术,其视觉生产只是不断地满足人们的感官欲望,而这恰恰是违背生态伦理的。

关键词:电影;动物形象;后人类;现代性;生态美学

中图分类号: J905

文献标识码: A

Dancing Beasts: A Study on Animal Images in American and European Films since 2000

LIU Chang-qi

Abstract: Animals have become a celebrated motif in contemporary European and American movies. The popularity of animal images calls for a reexamination of animals and animality, the subject and subjectivity, the production of desire, and ecological ethics. In contemporary movies, animal images represent the irrationality in man, blur the line between humanity and animality, illustrate the harmony

收稿日期: 2018-01-17

作者简介: 刘昌奇(1987—),男,山东菏泽人,博士研究生,主要从事美学与艺术理论、电影理论研究。

between man and nature, yet are also spectacles made to satisfy people's desire.

Key words: film; animal image; post-human; modernity; ecological aesthetics

当代欧美电影中,涌现出了大量动物形象,它们以一种前所未有的新角色、新形态、新地位呈现在银幕上。与文学领域中对于动物形象和动物叙事的研究相比,电影中的动物形象显然还没有获得足够的关注,更不用说系统深入的理论研究。当代欧美各种电影类型中几乎都可以看到动物形象,它们是电影创作人员特别突出和强调的,也是电影主题传达不可分割的组成部分。电影中的动物形象不仅仅是一种电影道具、一种角色设置、一种电影场景中可有可无的环境修辞,更是一种重要的视觉表征。从某种程度上说,对于动物形象的考察,也是对于人与自然、人与人、人的感性与理性之间互动关系的考察。就此而言,动物形象的视觉表征实际上是人与自然、人与人、感性与理性之间复杂关系的反映和无意识投射。于是,动物形象研究就是一个沟通动物与人类、理性与感性、科技与生物之间的“中间地带”,是一个多元互动的跨学科场域。研究电影中的动物形象,不是关注动物本身,而是通过动物的视觉呈现,分析人类与动物、理性与感性在电影“镜像”中复杂的互动关系。本文以2000年以来欧美叙事电影(不包括动画片和纪录片)中的动物形象为例,探寻当代电影乃至当代文艺中涌现如此多崭新动物形象的深层动因和文化征候。

对欧美当代电影动物形象内蕴的探索与追问,还应置于当下后现代的社会背景下来考察。当代欧美电影中涌现出丰富动物形象的根本原因是人们对动物、主体性、自然等的看法发生了深刻的变化。具体说来,现代人在经历了理性征服、宗教祛魅、商品渗透的过程之后,愈来愈对到处充满铜臭的利益计较、没有终极关怀的慰藉、始终置身理性枷锁之中的现代生活充满厌倦,进而开始反思和批判启蒙理性、科技、主体性等一系列的现代观念及其实践。于是,动物、感性、自然、生态等一系列古老的观念卷土重来,回归到人们的日常生活中来。后工业时代的消费社会更加注重满足人们的身体快感和感官愉悦,动物形象在此包含着异常复杂的审美内涵,是一种亲近观众的视听感知对象。伊丽莎白·阿杜安-菲吉耶、埃里克·巴拉泰在其合著的《动物园的历史》中说:“文明化的人类可以通过接触自然重新体味自由生活。动物从道道铁栏之后来到了广阔的假山上,似乎成了无拘无束的野生动物,一种自由幻想由此而生。随着时间的推移,这种幻想又被修饰和巩固了。”^{[1]209}人类一旦脱离自然,成为文明社会中的一员,就远离了自然和自身的动物性,于是人类立刻感到不自然与不自由,渴望着回归到自然与自由的状态,渴望着被理性压抑束缚的动物性得到张扬。随着现代文化在全球的扩张,文明愈趋发达,这种远离自然的疏离感、远离自由的奴役感就愈强烈。为了重新体味自然与自由,现代人建立了动物园,透过观看动物,重温自然与自由的美梦。然而,一个不容忽视的悖论是,动物园囚禁了动物,人类进入了理性的牢笼。从根本上说,电影中的动物形象,与其说是动物园中动物的解放,不如说是动物囚禁的进一步发展、修饰与巩固。

一、野性的呼唤:挣脱理性的牢笼

人与动物的关系问题是人类无法回避的重大问题,这既关系到人类对其他物种的认知,也直接关联着人类对于自身的界定和理解。从古希腊起,人一直就被定义为理性的动物,海德格尔认为“这个定义支撑着全部的西方历史,它的起源迄今尚未被理解”^[2]。理性成了人类想象自己的支点,成了人区别于动物的界限。漫长的中世纪,虽然是一个宗教主宰一切的时代,但人类只是用上帝置换了理性,动物、身体、野性依然被视为邪恶或肮脏的东西,遭到驱逐。近代以来,理性被高扬为一种统治

一切的精神力量，笛卡儿怀疑一切事物，却从不怀疑主导“我思”的理性本身，“严格地说来，我只是一个在思维的东西，也就是说，一个精神、一个理智，或者一个理性”^[3]。于是，除了理性、思维的主体，一切信仰、感性、动物、肉体的因素都被排除在外。理性主义在黑格尔那里发展到了顶峰，他把世间一切都纳入到自己的理性演绎之中，并无个体感性经验的确切位置，动物更是被排除在主体视域之外。得到关注和高扬的只是人的理性、自我意识和反思能力，人的感性、肉身、动物性则被忽视。现代化的进程对外表现为对自然的征服和城市的扩张，对内表现为理性的高扬和本能的压抑。可是，随着现代化运动的展开，理性逐渐主宰了生活世界中的各个领域，人成了越来越科层化、体制化、理性化的现代社会的困兽。“城市就是人类的动物园，动物园就是现代城市的翻版。”^[1]²⁰²人开始重新发现自身的肉身、动物性，感到野性的躁动与呼唤。在当代电影中，如此多的动物形象为我们展现了一个丰富多彩、充满原始野性的世界。银幕上的动物形象作为一种非理性的象征，开始在光影梦幻中与理性相遇，向理性发起了一场风卷残云般的攻击，将人们带入一个没有理性束缚的疆场。与此同时，当代电影中人与动物之间的关系也在悄悄发生变化，这不仅体现在电影对于现实生活中人与宠物、动物之间越来越亲密关系的客观再现，更是体现在电影中人的动物化倾向和动物的人化倾向——这是一种全新的人与动物关系。

人类无时无刻不因自己的文明与理性而倍觉荣耀，可是，当他面对狂放不羁的野兽时，又无法抑制一种源自本能的对于自然与自由的渴望。文明包裹的理性赋予了人高贵的自我意识和反思能力，又同时给这个以自由为本质的存在者套上了无形的枷锁。如果说《战马》《南极大冒险》《雪狗兄弟》等电影延续了《灵犬莱西》^①的传统，动物在其中是作为人类的帮手、朋友与附庸，是被驯养的动物而非野性的动物，它们是作为附属于人的工具化存在；那么《狂蟒之灾》《博物馆奇妙夜》等商业电影则延续了《大白鲨》^②的传统，其中的动物形象大部分都是野生的，展现为一种人类无法控制、无法预料的对抗性力量，这些动物形象往往被置入一个反抗现代科技和工具理性的叙事框架中（如《狂蟒之灾》中因为人类试验变异的蛇），但这类动物形象往往为了满足特定的叙事需要被功能化，甚至被妖魔化。这些电影没有展现正面的动物形象，更没有展现人与动物之间真正复杂的互动关系。真正关注动物本身，关注人与动物交互关系的是《虎兄虎弟》《女孩与狐狸》《南国野兽》《黑骏马》《都灵之马》《帕丁顿熊》^③等电影，这类电影在2000年代之后大量涌现，并以其精良的制作、全新的视角、深刻的主题获得了广泛关注，这些电影集中表现出对于理性的反思，对于人类中心主义的反驳，对于动物本身的关注，以及对于人与动物关系的全新理解。《帕丁顿熊》是英国导演保罗·金执导的一部真人动画结合的影片，该片以一个来自秘鲁的小熊帕丁顿为主角，讲述了它到伦敦寻找故人和“家”的故事。遭遇风暴后，帕丁顿失去家园，踏上了去伦敦的路。因为探险家克莱德曾经到森林中，与帕丁顿一家相处友好，并邀请它去伦敦做客。帕丁顿后来找到了探险家的住所，克莱德却已去世，接见它的是他女儿克莱德小姐——像克莱德一样的博物学家。不过，克莱德

① 《战马》(2011)，美国著名导演斯皮尔伯格的作品，讲述了一个叫艾尔伯特的男孩与一个叫乔伊的马分分合合，一起成长的故事。《南极大冒险》(2006)，美国导演弗兰克·马歇尔执导，讲述了八条雪橇犬在南极残酷的大自然中努力集体求生的故事。《雪狗兄弟》(2008)，美国导演罗伯特·文斯执导，讲述了雪狗兄弟帮助主人赢得比赛，并搭救“敌人”的故事。《灵犬莱西》(1943, 1994, 2005)，1943年版的《灵犬莱西》由美国导演弗雷德·威尔科克斯执导，讲述的是一只名叫莱西的牧羊犬，穿越艰难险阻回到主人身边的故事。这部影片后来被不断翻拍，成为经典的动物叙事。如果说被不断翻拍的《金刚》(1933, 1986, 2005, 2017)主要表现的是人对于野生动物和自然的征服，那么《灵犬莱西》主要表现的是动物对于人的忠诚。

② 美国导演斯皮尔伯格在1975年首次推出惊悚片《大白鲨》，讲述海边出现的大白鲨吞噬人的恐怖故事，成为该电影类型的经典，后来相似的电影不断出现。这种类型电影的动物电影，以动物疯狂的报复、吞噬人类为特征，如《狂蟒之灾》(1997, 2004, 2008, 2009)。在最新的这种电影类型中，动物形象变得更为多元，不再只是人们恐惧的非理性对象，也开始变得呆萌、可爱，如《博物馆奇妙夜》(2006, 2009, 2015)。

③ 《帕丁顿熊》是一部真人动画结合的影片，并非纯正的动画片，笔者将之归属为剧情片。事实上，如今动画片与剧情片的界限也日趋模糊，这点不在本文探讨范围之内。

小姐不同于珍爱动物的父亲，她专门搜罗珍稀动物，并杀死它们做标本，帕丁顿正是她要寻找的珍稀动物。原来克莱德先生曾在森林里发现帕丁顿一家，但他拒绝将帕丁顿带回伦敦，将其杀死作为标本献给大英博物馆，以为人类“提供新知”，而是将活着的帕丁顿熊一家留在不为人知的森林，空手而归的克莱德被英国博物学会除名，默默无闻地去世了。克莱德先生的女儿却发誓要完成父亲“未竟的事业”——捉住帕丁顿熊，她在博物馆准备杀死帕丁顿熊做标本时，对它说：“这是知识的殿堂，每一位著名的探险家都为这里增添过荣誉，达尔文为这里带来了加拉帕戈斯群岛的大海龟，斯科特船长带来了南极的帝企鹅，库克船长带来了澳大利亚袋鼠，这些都因为他们的发现而永垂不朽。但是，你看见我父亲的东西了吗？没有。因为他发现了你们这种珍稀物种，却没有留下一个标本。……我们本应很出名很有钱的，但是相反，他抛弃了一切，开了一家宠物动物园。他把那些动物的幸福放在了他自己的幸福之上。”无须赘言，克莱德小姐直陈了现代化在全世界展开的一个客观事实，那就是人类对于自然的征服，对动物的奴役、迫害、研究，理性对于感性的压抑，与欧美国家对于其他地区的殖民，是同一现代化过程中的不同方面。她的观点是典型的现代工具理性的价值观，把所有的一切都视为科学研究的对象，而科学知识后面正是权力的欲望，是奴役对象的冲动，是获取利益的冒险精神，是戮力外求的理性。《女孩与狐狸》是著名纪录片导演吕克·雅克的一部故事片，吕克·雅克曾以纪录片《帝企鹅日记》荣获奥斯卡最佳纪录片奖，其对于南极帝企鹅的展现打动了无数观众。《女孩与狐狸》讲述了一个女孩与一只森林中的小狐狸相处的故事。女孩家住在一片森林附近，她在上学路上偶遇一只狐狸，迷恋上了这种灵敏的动物。通过常常接近又不伤害狐狸的方式，女孩渐渐与狐狸建立了相互信任的关系，然而建立起稳定关系后女孩却开始试图用绳子束缚它。后来女孩通过食物把狐狸引诱到她家里，蓦然进入一个狭小的人造空间里的狐狸，忽然变得惊惶不安，最后冲碎玻璃跳出窗外，摔死了。女孩失去了最好的伙伴。该片中狐狸不再是作为人的附庸，也不再是被功能化、妖魔化的叙事符号，而是被展现为狐狸自身，狐狸成了主角，与女孩一起主演了一部人与动物的故事。更主要的是，《女孩与狐狸》所呈现的人与动物以及人与自然的复杂关系，让这部电影超出了一部儿童电影的范畴，具有了更为深刻的“人文”内涵。女孩作为一个人，总是试图束缚、奴役、占有狐狸，虽然这些束缚、奴役与占有是以爱为名，以关心为初衷，而狐狸作为一种充满野性的生灵，虽然有时愿意接近那些并无恶意的人类，但他们拒绝被驯化、束缚、占有。与人类的温暖的家相比，它宁肯选择朝风夕雨，酷暑寒冬，更愿意拥抱广阔的草地、茂密的森林、自由自在的大自然。于是，不仅人类对于动物的猎杀、买卖、利用、奴役、囚禁受到批判，即使是人类对于动物的关爱本身也需要反思：对于动物关爱的前提是对于动物和自然的了解、敬畏与关怀，而非是出于一己偏狭的占有和控制。该片与让·雅克·阿诺执导的《虎兄虎弟》可视为法国当代动物电影的最高成就。

二、生成动物：人的动物化与动物的人化

在当代电影中，越来越多的动物形象以人化的形象出现。它们不仅在电影中担任主角，一改往日在电影叙事中无关紧要的身份地位，而且越来越人性化，像人一样能思维、感知、行动，也像人一样有欲求、感情和自我意识。《少年派的奇幻漂流》和《虎兄虎弟》中的老虎、《女孩与狐狸》中的狐狸、《南国野兽》中的野猪、《黑骏马》中的马、《帕丁顿熊》中的熊，等等，这些动物形象不再是人类的宠物、工具和帮手，也不再是惊悚片、恐怖片、灾难片中被妖魔化、丑陋化的对象。总而言之，它们与人类这种“理性的动物”“使用工具的动物”“语言的动物”之间的界限即使不是抹平了，至少也是变得模糊了，不再那么肝胆楚越、界限分明了。另外一方面，当代电影中的人也动物化了。

按照德勒兹和加塔利的看法,人与动物正在生成一种全新的人—动物关系,“生成可以、而且应该被视作生成—动物,即便它缺乏一个(作为所生成[devenu]的动物的)终项。人的生成—动物是真实的,即便他所生成的动物未必如此;同样,动物的生成—他者也是真实的,即便它所生成的这个他者未必如此”^[4]。阿甘本通过他对巴塔耶的研究,发现“巴塔耶在法国社会科学高等研究院参加过科耶夫关于黑格尔的讲座,其中的一个中心议题,是历史的终结,以及人与自然在后历史世界中的形象呈现问题,此时,肯定性与否定性进程正反相乘,以动物的人化和人的动物化的方式得以终结”^[5]。而巴塔耶和科耶夫所讨论的“历史的终结”时代,或“后历史”世界,正是我们当下的后工业时代。当代电影中的动物形象有一个重要的特点不容忽视,那就是动物的人化与人的动物化。这个现象似乎呼应着科耶夫的观点:历史终结之时,动物和人以彼此生成转化的形象出现。所谓动物的人化,顾名思义,就是越来越多的动物以人的形象出现,它们能说话,会使用工具,有组织有纪律,更重要的是,它们有感知、有情感、有灵魂,甚至有自己的立场和判断。总而言之,动物不再是工具性的对象或无意识的机器,而是拥有了人一样的意识和主体性。^①人的动物化,正好与动物的人化相反,是指人类不再把理性、语言、使用工具等作为界定自身的尺度和方式,以一种对立的排他性思维把自己独立于万物之表,超越于万物之上,而是以一种“泯然与万物同体”的一体化思维把人和动物看作一个生命共同体,把人看作一个活生生的、感性的,甚至野性的、自然的、动物化的存在,把作为肉身的动物,看作自己的本质,用德里达的话说,“动物,故我在”^[6]。

《少年派的奇幻漂流》这部电影,其实不是讲关于老虎的故事,也不是讲一个叫派的少年因遭遇海难与老虎共处一船、相伴为生的故事,而是讲一个叫派的少年化身为老虎,或老虎化身为派的故事,用德勒兹与居塔里的话来说,是人与动物相互“生成”的故事。《少年派的奇幻漂流》先后向观众讲述了同一个故事的两个版本。派与哥哥、爸爸、妈妈生活在印度,家里拥有一座动物园,派少年时常与动物为伍。派与母亲一样,是素食主义者,虔诚的宗教信徒,只是他奇异地同时信仰佛教、基督教和伊斯兰教,认为这并不冲突。少年派对动物、自然、宗教、女性都充满了美好的幻想与尊敬。家里决定移民去加拿大追求更好的生活,派不得不与喜爱的女孩告别,与家人同行的还有动物园里的动物。不幸的是,海上遇到了暴风雨,派的父母、哥哥全部遇难。派搭上了一艘救生船,漂浮在太平洋上,同船的还有猩猩、鬣狗、斑马和一只名叫理查德·派克的老虎。在船上,先是鬣狗吃了斑马,咬死猩猩,后来老虎又咬死了鬣狗。于是派开始了一段与老虎共处的奇幻漂流,最后在墨西哥海岸被人救起,老虎则不回头地隐入森林,从此消失。这是电影的第一个版本,处于电影的前景。导演又通过片中采访派的记者向观众讲述了这个故事的另一版本(真相):其实,那条救生船上根本就没有动物,只有一个水手,一个厨子(该厨子曾在船上恶意地给吃素的派及其母亲的饭浇上肉汁),派和他的母亲。于是,后一个版本和前一个版本形成了一一对应的关系:水手是无辜的斑马,厨子是凶狠的鬣狗,母亲是温和的猩猩,派则是猛虎。于是,真相可能是厨子吃掉了水手,派的母亲对此深恶痛绝,厨子又杀死了派的母亲,最后派又杀死了厨子,靠食人(包括自己的母亲)得以幸存。于是,前一个故事那种奇异的冒险和诗意的自然风景背后,竟然是耸人听闻的人吃人的故事。于是,在这部电影中,派就是老虎,老虎就是派,人就是动物,动物就是人。人与人的关系在《少年派的奇幻漂流》中被恢复为一种原始的、赤裸裸的吃与被吃的动物性关系,也即还原为一种原生的自然关系。李安在电影中直面人类原始的自然性、动物性;人类这种根深蒂固、无法抹除的动物性,既是人性的根柢,又是人类文明和道德无法直视的深渊。所以在电影结尾处,派表示并不记得自己吃人(事实真相),只记得自

^① “Animals Think, Therefore…”一文发表了一些有关动物研究的最新成果,认为“没有任何动物能够单独拥有所有的人类心智特性,但是几乎所有单一的人类心智特性都存在于某种动物身上”。这些“心智”包括语言、使用工具、自我意识、同情心、文化社会属性、思想等,这些因素都曾被人用来定义自身以区别于动物。见 The Economist, December 19th, 2015 年版,第 69—74 页。

己与老虎在一起的奇幻漂流（派的幻想），因为事实真相既不能被文明社会所接受，也不能为派自己的理性、道德所接受，所以他选择了幻想一段与动物的奇遇来掩盖心里的痛苦与罪恶感。但是，派没有否认自己曾经吃人，也就是说他并没有真正忘记这段“奇遇”/噩梦，他反倒更加清醒地认识到自己的动物本性，并且依然相信和更加需要上帝。电影源自真实的历史事件：Mignonette 号的沉没^①。电影展现的固然是人在极端环境下的动物本能反应，然而，电影真正想言说和反思的是人的本性以及人与动物、人与自然的关系。电影接近结束时，老虎与派获救后，意味着派登上“文明的堤岸”，重返理性和道德主宰的人类社会，而老虎则头也不回地隐入森林，任凭派无力的哭泣——派明白他对于动物、自然母体的依存关系，这些是其生命的根系、土壤和母体，而包括理性、道德和信仰在内的文明不过是生长于其上的花朵。不是人类的理性和知识，而是人类的信仰和超越人类中心主义的生态伦理拯救了人类，也弥合了人类文明与自然之间的鸿沟。人类敌视、仇恨、恐惧、防范动物，同时也囚禁、奴役、束缚、利用动物，总之，人类要把自己区别于动物。可是在《少年派的奇幻漂流》中，人类自身就是动物，并且恰恰因为具有动物性，具有凶猛的肉食性（派曾经与母亲一样，是虔诚的教徒，素食主义者）才得以在恶劣的环境中存活下来。也可以这么说，动物性的满足是需要，而社会性的满足是欲望。与欲望比起来，需要更为质朴、直接、原始而自然。就此而言，在人类的欲望无比膨胀而真正的需要反倒被遗忘的后现代社会，人类的动物性以其原始和残酷撕碎了一个个充满感官刺激的虚假欲望，从而使人回归本真。于是，人的动物化不仅是人类中心主义的理性与道德的坍塌，而且是对后工业社会人类无限放大的个体欲望（对象是商品）的批判，更是一种人类本性的复归。

如果说《少年派的奇幻漂流》展现了人在极端的原始自然环境下残酷又无邪的动物性本能，并以人与动物在叙事上的相互置换，来探讨人与动物、文明与自然、本能与信仰之间的矛盾、和解关系；那么，《阿凡达》则以科技与商业结合的方式，构造了一座巨大的人、动物与机器链接、合体的装置艺术，在银幕上演绎了一场人与动物、植物乃至万物浑然一体的美好想象，与百兽率舞的远古图腾的诗意景象遥相呼应。《阿凡达》中的动物形象是科技与艺术的结合，是远古与现代的碰撞，是自然与人工的混合，是人、动物与机器的杂交。《阿凡达》中纳威等族人居住的潘多拉星球无疑是人类前工业时代的原始牧歌，纳威族人相信周围的动物、植物乃至无机物是相互联系的一个生命整体，人所拥有的一切都是神灵的恩赐。人类则出于商业利益，入侵潘多拉星球，驱逐潘多拉星球上的土著居民，破坏生态，毁灭生命。杰克·萨利是个残疾人，被遣往潘多拉星球与人类克隆的纳威族人链接，帮助人类入侵潘多拉星球。然而，杰克·萨利进入到潘多拉星球后渐渐喜欢上了纳威族公主，爱上了纳威族人的淳朴勇敢，爱上了潘多拉星球充满原始生命力与灵性的自然，逐渐接受了纳威族人万物一体的信仰，于是倒戈一击，为保卫纳威族人和潘多拉星球向理性主义主宰的人类开战。富有象征意味的是，电影中出现的纳威族人形象（也包括与杰克·萨利链接的人类克隆的纳威族人）与其说是人类，不如说是动物，它们有着高大的身躯，小小的蝙蝠模样的耳朵，梦幻般自然多彩的肤色，还长着一长长的尾巴——这是动物的标志。而这条标志着其动物身份的尾巴，正是它们与周围世界进行肉体链接、精神交流的纽带。纳威族人凭借这条被人类视为低劣生物标志的尾巴，与它们的战马链接，驰骋在原始森林里；与霸王飞龙^②链接，飞翔在崇山峻岭之间；与大地和生命之树链接，沟通天人之际的神灵。影片最后，为对抗人类的入侵，类似犀牛、狮子、大象等凶猛无比、被纳威族人畏惧的巨型动物，也开始俯首让纳威族人骑上身去，共同驱除入侵潘多拉星球的现代人。在人类现代社会中，双腿残疾的

① 1884 年，Mignonette 号在南大西洋离岸 1300 英里处失事，四名船员被困在南大西洋：三名船员和一名叫理查德·帕克的十七岁男仆。在海上漂流二十天后，三名船员杀死理查德·帕克，靠吃了他得以生还。这就是伦理学与法学上著名的“女王诉杜德利与史蒂芬案”（R v Dudley and Stephens）。

② 霸王飞龙，《阿凡达》中虚构的动物，类似翼龙，纳威族人凭借尾巴与其进行链接，就可以驾驭翼龙飞翔。

杰克·萨利，百无一用。当他与克隆的纳威族人链接，拖着尾巴奔跑在潘多拉星球上，他才感知到生命的美丽，自然的纯真，他获得的不仅是一个健全的身体，而是一个真实的自我，这个自我不是现代意义上被理性、功利心所占据的狂妄的人类，而毋宁说是动物化的人类，回复到原初自然的人类，天真无邪的、泯然与万物同体的类。事实上，《阿凡达》中活动在潘多拉星球的杰克·萨利，既是动物，又是人类，还是机器，又同时不是这三者，而是这三者的一个合体，是银幕上的虚拟人物/动物/机器形象，也是当代人在后现代生活中的真实隐喻。

自从尼采以来，西方以理性主义为主导的价值观就坍塌了。人不再是理性的动物，而是生命意志本身。世间根本没有柏拉图所说的超拔于现实之外的理性世界，也没有可想而知上帝之城，这些都是人类一厢情愿的虚构，用来压抑人的本能、肉体、欲望和动物性。在尼采看来，生命不应该是对于理性的迷狂，也不应该是对于上帝的臣服，而应该是酒神精神的回归。“在酒神的魔力下，不但人与人重新团结了，而且疏远、敌对、被奴役的大自然也重新庆祝同他的浪子人类和解的节日。大地自动奉献它的贡品，危崖荒漠中的猛兽也驯良地前来。酒神的车辇满载着百卉花环，虎豹驾驭着这彩车行进。”^[7]尼采高举反理性的大旗，理性的人类轰然倒地，动物化的人类又重新出现在 20 世纪的地平线上，于是，海德格尔、梅洛-庞蒂、福柯、巴塔耶、科耶夫、德里达、德勒兹与居塔里乃至阿甘本，都不约而同地关注动物问题，尤其是人与动物的关系问题，甚至可以这么说，整个 20 世纪的反理性主义不过是对于高度发达的科技、理性的反驳，对无孔不入的功利算计和愈演愈烈的商业逻辑的反抗，对于在科技与理性中日益萎缩的人类本能、野性与自然性的呼唤。然而，科技毕竟成了人类日常生活中不可分割的一部分，科技作为媒介，不仅仅是一种手段，更是人类身体的延伸，是人类借以感知和改造世界的方式。随着后工业时代的到来，人类更是进入了消费社会，人类日常生活之所见无非景观，机器与技术反倒隐而不见，然而，机器不是消失了、不重要了，而是更重要了，在追求感官体验、虚拟符号原则主导生产和社会实践的后现代社会中，机器一方面退入到人类生活的背景中去，成为人类社会实践背后的运行者，另一方面，机器愈加精致、美丽，化身为人类身体的一部分。可以说，机器已经侵入到人的身体乃至人的潜意识中。几乎所有的现代人都与手机、电脑、电视、汽车等机器链接，这种链接既是身体上的，也是感官、情感和意识上的。于是，人类本身再也不是人类，而是成了机器—动物—人。人类成了一个动物、人和机器共同组成的装置艺术。

三、百兽率舞：重回万物一体之境

经历了前现代、现代和后现代的不同历史时期，随着人类思维方式和生产方式的转变，人类与动物和自然的关系似乎也在经历转变，由浑然一体到相互敌对，再到最近的重新融合为一。然而，前现代社会与晚近的后现代社会，人与动物、自然看似相同的一体关系实则具有完全不同的意义。在前现代社会中，人与动物是一种与生俱来的共生关系，基础是两者相同的自然属性，两者都是自然整体一部分，庄子玄远超越的理想——“天地与我并生，万物与我为一”^[8]，并非没有现实与人性自我的根基。而在晚近的后现代社会，人与动物一体化关系并非以两者的自然属性为基础，而是以两者共有的商品属性为根底。此时，人类的物质生产极大地富足，不是为了满足人类的欲望而生产出商品，反倒是为了商品的消费生产出人类的欲望来。此时，连人类以自然需求为基础的动物性、欲望和本能也被纳入了严格的商品生产系统，成为资本的生产对象。也就是说，资本成了后现代社会的“原生自然”，科技成了当代社会的原始图腾，资本和科技一起建构了后现代社会的“万物一体之境”。

在前现代时期，人类与自然浑然一体，尚没有把自然对象化、工具化、实体化，人类、动物、植

物乃至无机物都被视为自然母体的一部分。16、17世纪以来，现代化进程加速，理性开始主导人类的认知实践，人类开始用理性丈量、利用、研究、控制自然，把它视为没有生命的实体。从认识论讲，现代理性是典型的二元思维，主体控制客体，人类征服自然，理性压抑本能。从社会层面讲，是一个在理性思维和利欲冲动主导下不断分离的社会进程：人类与动物分离，社会与自然分离，感性与理性分离，城市与乡村分离……“正是现代生活碎片化的断裂特征，使得它同传统的整体性的有机生活发生了断裂”^[9]。动物，作为人与自然连接的纽带，在现代生活的碎片化过程中被人类从日常生活和精神世界中排除出去，人也就成了超越众生之上的绝对理性和意志。席勒认为现代社会“由无限众多但都无生命的部分拼凑成一个机械生活的整体。……人永远被束缚在整体的一个孤零零的小碎片上，人自己也就把自己培养成了碎片；由于耳朵里听到的永远只是他发动起来的齿轮的单调乏味的嘈杂声，他就永远不能发展他的本质的和谐；他不是把人性印压在他的自然本性上，而是仅仅把人性变成了他的职业和他的知识的一种印迹”^[10]。人在现代社会被理性条分缕析为一只空洞的抽象框架，被利益分裂为某种单调具体的功能，他失去了自然本身的丰富性、本真性和开放性。大卫·格里芬认为，个人主义也是现代性的核心思想之一，“个人主义意味着否认人本身与其他事物有内在的关系，即是说，个人主义否认个体主要由他（或她）与其他人的关系，与自然、历史，抑或是神圣的造物主之间的关系所构成”^{[11]22}。个人主义强调个体独立的单子意义，个人更具有本体上的地位和价值。

在后现代的当下，当代动物题材电影一方面向我们展现理性崩塌、科技反戈的废墟与没落景象，另一方面向我们展现百兽率舞、重回万物一体之境的原始景观。狄奥尼索斯重返人间，人类重新与野兽结合在一起，恢复与自然的亲密关系，自然不再是人类恐惧的对象，不再是人类取之不尽用之不竭的资源，获取利益的手段，而是成了遍体鳞伤的母亲。格里芬认为，后现代最主要的特点是不再把人视为与他物相互外在的单子式个体，“后现代以强调内在关系的实在性为特征……依据现代的观点，人与他人的关系是在外的、‘偶然的’、派生的。与此相反，后现代作家们把这些关系描述为内在的、本质的和构成性（constitutive）的”，后现代主义提倡一种有机主义（organism）的自然观，“后现代人在世界中将拥有一种在家园感，他们把其他物种看成是具有其自身的经验、价值和目的的存在，并能感受到他们同这些物种之间的亲情关系。借助这种在家园感和亲情感，后现代人用在交往中获得享受和任其自然的态度这种后现代精神取代了现代人的统治欲和占有欲”。^{[11]38-39}与福柯、德里达、德勒兹等人强调欲望、本能、偶然、生命意志对于理性、权力、逻各斯的破坏和对抗恰成一体两面，格里芬从建设性的意义上强调后现代性对于当代社会的价值，当代动物电影中百兽率舞的原始景观似乎真的突破了人类中心主义、理性主义和世俗的功利主义的藩篱，努力为我们建构一个人类与动物、植物及整个周遭的世界泯然一体的崭新世界景观。在这个新的世界观里，人不再将动物、植物、人自身以及整个外在的自然界视为对象化的、孤立的、僵死的、工具性的存在，而是将自身与对象视为一体化的生命。人类重新回归到自然母亲的怀抱，由“自然的人化”重返“人的自然化”。

对于当前包括电影在内的文艺作品中大量出现的动物形象，不少人从生态美学的角度进行研究，取得了不俗的研究成果。然而，笔者并不认同那些未经沉思就为某些文艺现象或理论贴上“生态美学”标签的简单做法。当人们沉溺于影像中与动物嬉戏之时，可能现实环境中的动物、自然所遭遇的灾难不但没有减轻，反而加剧了。生态美学的论述中常常隐现的理论期待——回归“原初的自然”，更是一个可望不可即的诗意乌托邦，只能是某些不切实际的幻想。精神、上帝、心灵或情感，及其附着于上的远古图腾、上帝之城、乡村牧歌、机器工场都已成为明日黄花；物质、本能、欲望、感官与形象包裹着的无所不在的商品才是今天的“第一自然”；技术与资本才是后现代社会空间中无所不在的神经网络，沟通、整合了人、动物、机器、植物和无机物，乃至荒芜的空间。当代电影中，人、机

器、动物、植物乃至无机物之间杂草丛生般的混杂纠缠、越界生成才是我们当下的真实“生态”状况。在这样的世界与生态环境中固守任何理论视域，都将与现实擦肩而过。德勒兹和居塔里说：“真正的自然跨越于诸多自然王国之间。通过流行病、传染实现的繁殖与通过遗传实现的父子相继毫无关系……传染、流行病，和许多完全互不关联的概念都有瓜葛：人类、动物、细菌、病毒、分子、微生物……它们之间的联系既不是遗传性的，也不是结构性的；它们是交互王国，是反自然的分享。自然的唯一运作之道是——反对自身。”^[12]如果说，在《狂蟒之灾》系列中，血兰花（植物）、蛇（动物）、病毒与人类之间的相互影响、环环相扣还只是停留在相对外在的叙事上，《迷雾》《侏罗纪公园》中因生化试验而变异的动物仍然是人类的敌对性力量，《猩球崛起》中受到人类智能基因影响而变异的猩猩还只是通过模仿人类与人类竞争，那么，《阿凡达》《少年派的奇幻漂流》《肉与灵》等电影则彻底地为我们展现了人与动物乃至机器之间的界限泯然难分的图景，在这样的世界景观之中，人类不再是世界的中心，不再是高傲地为自然立法的上帝，而是成了一个变动不居的世界中的一个分子，人类与动物、机器、细菌、病毒、植物、无机物一样，并无特殊之处。而且人类无时无刻不与这些因素相互影响。不错，人类终结之后人又恢复到万物一体之境，然而，这个后现代的万物一体之境却并非前现代咏唱的诗意宁静的乡村牧歌，而是充满了突变的虚拟世界，这样的世界孕育着更多的可能性，也潜藏着前所未有的风险和灾难。

晚近的后现代社会，世界空前紧密地联系在一起，人类更加深刻地体会到人与动物、植物、无机物等周遭环境不可分割的联系，意识到包括生态危机在内的各种现代性危机。然而，在资本和科技统治一切、引领时代潮流的后现代社会里，人类、动物、植物、机器、空气、无机物乃至荒漠广袤的空间等所有的因素都被视作生产资料 and 商品，被投入到一个以欲望为动力、以资本为逻辑、以“美的形象”为模型的无往不在的机器中进行生产、流通和交换，参与生产、流通和销售并且为这些商品增值的还有欲望、情感、精神、期待乃至无意识的慰藉与满足。或许，人类重回“万物一体之境”这一生态美学的期待并非如人们想象中那样充满怀旧的美好，而是技术的魅影与资本的幻术。如何规避无孔不入的资本与技术的非理性力量，解除肉体欲望的魅惑和资本逻辑的监禁，使社会生产相宜于生态伦理与价值理性，在新的社会背景下重构人与万物的和谐共生关系，荡涤每个个体生命的内在感性，重建“天、地、神、人”四方游戏的澄明之境，这才是生态美学面临的真正问题。

参考文献：

- [1] 伊丽莎白·阿杜安-菲吉耶, 埃里克·巴拉泰. 动物园的历史 [M]. 乔江涛, 译. 北京: 中信出版社, 2006.
- [2] Heidegger, Martin. Nietzsche [M]. Vol. 3&4. San Francisco: Harper, 1991: 217.
- [3] 笛卡儿. 第一哲学沉思录 [M]. 北京: 商务印书馆, 1986: 26.
- [4] 德勒兹, 加塔利. 资本主义与精神分析: 卷2: 千高原 [M]. 姜宇辉, 译. 上海: 上海书店, 2010: 334-335.
- [5] Agamben, Giorgio. The Open: Man and Animal [M]. Trans. Kevin Attell. Stanford: Stanford UP, 2004: 5-6.
- [6] Derrida, Jacques. The Animal That There fore I Am [M]. Ed. Marie-Luise Mallet. Trans. David Wills. New York: Fordham UP, 2008.
- [7] 尼采. 悲剧的诞生 [M]. 周国平, 译. 南京: 译林出版社, 2011: 8.
- [8] 庄子. 庄子浅注 [M]. 曹础基, 注. 北京: 中华书局, 2000: 29.
- [9] 汪民安, 陈永国. 现代性基本读本 [M]. 张云鹏, 编. 开封: 河南大学出版社, 2005: 前言9.
- [10] 席勒. 席勒美学文集 [M]. 张玉能, 编. 北京: 人民出版社, 2011: 233-234.
- [11] 大卫·雷·格里芬, 编. 后现代精神 [M]. 王成兵, 译. 北京: 中央编译出版社, 2011.
- [12] 詹姆斯·沃佩斯. 德勒兹和居塔里: 动物的生成 [M] // 汪民安, 主编. 李茂增, 译. 生产: 第三辑. 桂林: 广西师范大学出版社, 2006: 60.