

# 走向反再现:论病毒电影中的后人类病毒叙事

周文姬

(华东师范大学传播学院,上海 200062)

[摘要] 对病毒电影多方位的考察可以看出,病毒是一种反再现的介质,以此作为认识论,以触感为线索,从宏观与微观方面,内在与外在对上对病毒电影进行综合性探究可知,病毒内在于系统,病毒具有他者性、物性、身体性、主体性与本体性特质,病毒电影的叙事并不遵循传统的再现论,间接性病毒电影的叙事处在再现之外,后人类病毒叙事从幽灵式再现走向精神分裂式的反再现,后人类主体在形成多维赛博格合成体时,主体意识转向处于不确定性之中。

[关键词] 病毒 反再现 后人类 病毒影像 病毒叙事 病毒电影

DOI:10.13916/j.cnki.issn1671-511x.2021.04.013

后人类主义思潮在当下情境中越来越成为国内学界的关注点,后人类主义在电影中主要表征为末世景观、人工智能、自我主体重构、他者、身体新转向等等。而病毒电影以病毒作为一种媒介与认识论,探析后人类语境下病毒与个体、社群、网络等的关系。本文以触感(affect)<sup>①</sup>为线索,把病毒电影放在生态种群中去考察,通过增补,病毒电影与非直接性的病毒电影加以并置进行考察,对后人类病毒身体进行探析,从而发现病毒电影并不遵循传统的再现论,这就意味着我们需要重新思考后人类语境下的身体与意识转向。

## 一、超越再现:幽灵式再现和感觉聚合团块

在当代病毒电影中,到目前为止,除了美国制作了一系列与病毒有关的电影之外,其他国家的病毒电影并没有形成系列,数量不多。已知各个国家关于病毒方面的电影主要如下:《卡桑德拉大桥》(英、意、西德,1976)、《极度惊慌》(美,1995)、《日烦夜烦》(法、德、日,2001)、《撕裂的末日》(美,2002)、《黑死病》(德,2002)、《惊变28天》(英,2002)、《天堂病毒》(法、瑞,2003)、《感染》(日,2004)、《活死人黎明》(美、加、日、法,2004)、《死亡录像》(西,2007)、《盲流感》(加、巴西、日,2008)、《末日病毒》(美,2009)、《感染列岛》(日,2009)、《黑死病》(英、德,2010)、《传染病》(美,2011)、《完美感觉》(英、瑞、丹、爱尔兰,2011)、《病毒抗体》(美、加,2012)、《大明劫》(中,2013)、《流感》(韩,2013)、《尼帕病毒》(印,2019)等,还有古巴的《僵尸胡安》(2011)和阿根廷的《第七阶》(2011)、新西兰的《疯羊》(2007)。标出不同国家的影片制作,在于表明病毒并非一个特定地方的关注对象,而是人类共同所关注的对象;同时,不同国家对病毒的叙事方式与内容差异从侧面映射了不同地区对病毒这种灾难所持有的不同阐释,也只有把不同的叙事与内容再现并置一起,去检验病毒在生物学、社会学和文化等范畴中的符号意指,才能建构以病毒为媒介的病毒人文现象。

在《病毒抗体》《完美感觉》《盲流感》、两部《黑死病》(2002与2010)、《大明劫》《天堂病毒》《帕

[基金项目] 中央高校基本科研业务费项目华东师范大学引进人才启动费项目(2020ECNU-HLYT021)成果之一。

[作者简介] 周文姬(1973—),女,浙江天台人,文学博士,华东师范大学传播学院副教授,硕士生导师,研究方向:电影学、艺术学。

① 触感(affect)理论以布莱恩·马苏米(Brian Massumi)为代表,马苏米在对德勒兹触感理论的阐释中把德勒兹的触感扩展到强力层,德勒兹则在探讨斯宾诺莎的触感理论中把触感扩展到事物承受触感的能力与程度。同时格里高利·塞格沃斯(Gregory J. Seigworth)和(Melissa Gregg)编著的《触感理论读本》也是触感理论的经典读本。马苏米主要以强力层(level of intensity)来定义触感。后两位学者在读本中对触感理论进行梳理,强调对过程多样性和过程强度的关注,与马苏米的触感理论相近,他们把触感理解为某种闪烁的存量(inventory of shimmer)这种闪烁存量是非意识自觉的,是带动主体思考与行动的力,他们强调了身体与身体之间遭遇时所产生的触感,强调触感在身体之间的流动与流动的干预力。总的来说,触感如马苏米从实验中所测出的那样,它独立于意识和语言,在意识与语言之先发生;是一种非再现,是关系中呈现的过程性、流动性、强力层。

尼病毒》《卡桑德拉大桥》《末日病毒》《感染》《撕裂的末日》中,这类作品在把病毒当成日常叙事或者事件之际,各自插入历史、社会空间、启示等维度,在这些影片中,真实与虚构在事件的折叠与打开中并存,未来与过去在缺席与在场中游移,历史与科幻成为叙事形式;病毒在叙事中既是踪迹,又是事件制造者即系统自身,既是对病毒自身、系统与事件的一种增补,又是自身的显现。病毒事件打断了一个时间叙事,在时间连续中构成了不可能之事,是德里达在《说事件的不可能的可能》中的“值得重温一下事件定义:它指的是诧异、惊惧、不可思议。”<sup>①</sup>然而,以上这些影片叙事的日常正在不可能事件发生中或者发生之后进行着,日常所表征的现实性和真实性与不可能事件的在场与缺席构成互补与内外延伸。在《病毒抗体》、《日烦夜烦》《黑死病》(2002)、《天堂病毒》、《帕尼病毒》、《末日病毒》、《感染》中,这些影片以近似写实的现实主义手法呈现病毒叙事,但并没有给予清晰的时间维度;从空间场景与人物服饰面貌来说,可以认为真实时间与当下类似,病毒事件发生的空间有的比较明确,比如《黑死病》中的德国科隆城市,《天堂病毒》把空间放在法国、冰岛这样的国家景观上,但我们无从知道发生病毒的具体地方之名。大多数影片的空间并没有标记现实中的地名,比如《病毒抗体》聚焦某个无名城市,极少主义艺术语言与身体性叙事使得时间空间的真实性发生偏离,走向科幻与虚构,然而日常叙事与近乎写真的微观现实主义又让观者能在身心上经验到叙事的真实性与现实性。又如《感染》,采用了日式惊悚美学的幽灵视觉化处理,把故事聚焦到一家医院的一天一夜的日常工作。医护人员感染的病毒来自一种意志感染,意志感染与故事中人物的生存焦虑息息相关。那么把病毒从物质延伸到意志上,以幽灵外质(ectoplasmic)美学作为影片的艺术肌理,把幽灵外质嵌入日常事件中,这种形式与内容的相互融合使得叙事真实性向着真实本体内部延伸。从传统形而上学去阐释意志病毒,意志病毒是一种隐喻符号,影片中医护人员在手术医疗事件发生之后,相继遭遇意志病毒感染,影片以幽灵外质美学把意志病毒感染转换成可见的视觉影像,也就是说,从神经影像<sup>②</sup>上来分析,影片把人们大脑中的内在世界以视觉影像呈现给观众,意志病毒感染既是大脑中的内在世界自身,又是大脑内在世界的一种呈现方式,在这层面上,当意志病毒感染以幽灵外质美学的语言方式显现自身的时候,由于幽灵外质处在语言与意识之外,无法进入拉康精神分析中的象征界,同时,幽灵外质视觉形象在呈现过程中营造的气氛<sup>③</sup>连接了银幕影像与观众之间的空间,打破观看与被观看之间的关系,从而形成一个触感强力场,这就阻止了意志病毒成为传统形而上学之下的隐喻符号的可能性。在这里,由幽灵外质美学建构下的场景,尽管由于幽灵外质自身的特质,使得这些场景充满虚构性与文学性,然而如上所述,神经影像打破了观者与银幕之间的关系,观者的身体进入银幕身体,使得这些场景反转为真实本身,由此,意志病毒的不可能事件来自人和空间构成的整体同一性的运动过程中,从而使得这种不可能性随时转为可能,甚至走向日常化的生活叙述。

从以上梳理中,我们看到病毒不但成为文本的叙事媒介,也成为建构现实与文本关系的媒介,《感染》中更是直接探索非生物学概念的病毒,转到大脑意识层面上去展现病毒影像语言;另外,病毒自身并没有作为实体给以专门性聚焦,大多数处在缺席中,处在文本之外,在场的与其说是关于病毒的电影,不如说是人类遭遇他者的文本叙事。这种不同风格的叙事构成关于人类从外到内从宏观到微观的系统存在与系统运转,在这层面上,病毒电影类似于世界早期各个民族流传下的神话、史诗和宗教故事,传达了不同层面不同视点的关于世界、人性、关系、文化等的言说,因此,病毒在这些电影文本中只能成为一种反再现介质,它不是对事件的再现,它一直潜伏在系统之中,只等系统运转到某

① Jacques Derrida, "A Certain Impossible possibility of Saying the Event", Gila, trans. *Critical Inquiry* 2007, 33(2) p. 441.

② 参见 Patricia Pisters, *The Neuro-Image: Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture*, Stanford: Stanford University Press, 2012. 孙绍谊《“大脑即银幕”:从神经科学到神经—影像》,《上海大学学报(社会科学版)》2015年第6期。神经影像指的是那些直接进入人物的心脑进入到混沌的潜在领域,然后将大脑的内在世界展现出来,将看不见的大脑影像外在化在叙事和银幕上的影像。

③ 诺特·波梅(Gernot Bohm):《气氛——作为新美学的核心概念》杨震译,《艺术设计研究》2014年第1期。在文中,波梅界定了气氛美学。波梅通过对本雅明的“灵气”、阿多诺的“更多”、斯密茨的“气氛”概念的梳理,借着现象学描述与斯密茨的身体哲学发展了气氛美学,气氛美学强调去除主客体二分,它不是对对象的确认与认知,也不是对对象的感与知,而是人进入场域或者境中,来自直接感受到的某种东西。气氛强调的是感受性。对波梅来说,气氛是一个场域、空间、处境的整体性的显现。

一时刻爆发,它在事件之中又在事件之外,是对再现的干扰。同时,无论是迎合电影市场的类型片,还是纪录片式的现实主义电影,还是探讨电影本体和艺术哲学的文艺电影,这些病毒电影都呈现了一个共同的特点:病毒叙事与柏拉图的模仿论存在着不同程度的张力,游离于甚至处在模仿论之外。

模仿论与现实之间的关系,这里我们进一步阐述。开篇提及的很多病毒电影文本,其制片时间与现实中发生的几次全球性疫情不无关联。自20世纪至今,全球性疫情主要是1918年西班牙流感、1957年亚洲流感、1968年香港流感、2003年的SARS、2009年墨西哥和美国传出的H1N1新型流感疫情以及当下的新冠肺炎。21世纪的病毒电影制片时间尤其密集出现在疫情发生前后。王峰在论及模仿论、文学真实、现实之间的关系时,以科幻小说《高城堡里的人》为例,提出了历史并非模仿论中的真实表征,它在文本中只是一种叙事形式与工具;真实也是一种叙事手段,是文本的幽灵,是缝合文学与历史的幽灵;这个幽灵实则是关于叙事的幽灵结构;同样,在模仿论中的现实在科幻作品中沦为叙事因素,科幻作品中的现实已经无关现实性与真实性问题,只与文本叙事有关。文学叙事中的幽灵结构在于在叙事中运用了模仿论,但历史、真实都只是一种叙事形式与工具,历史、真实只是文本释放出来的幽灵。在《高城堡里的人》中,三重历史的复杂结构正是属于文本真实与历史之间关系的幽灵结构,这种幽灵结构才是文本的真实,幽灵在这里成为现实与文本之间的粘合剂<sup>①</sup>。与《高城堡里的人》中的历史与真实的关系相类似,病毒电影文本中的建构也在真实与虚构之间游移,电影文本也是对真实事件的一种幽灵结构的叙事。具体来说,从制片时间上以及对文本叙事形式的考证中可以得出,这些病毒电影中的疫情事件叙述与《高城堡里的人》中的叙事形式相似,其真实性是在科幻、末世、未来、现实中进行建构。一类病毒电影比如《黑死病》(2002)、《天堂病毒》、《帕尼病毒》、《传染病》、《感染》等并没有具体的明确时间,其清晰的空间地点和空间刻画与当下的现实世界相一致,可以认为是关于病毒叙事的现实主义文本。在病毒电影中,病毒自身很少在电影中出现,电影通常类似悬疑片,在呈现世界遭受病毒疫情的同时,展开了对病毒源头的追踪,在这类情境叙事中,病毒自身缺席,但人们对病毒的追踪与探究以及病毒对世界和人造成的事件呈现和创伤影响,这些又表明了病毒是无处不在的在场;另外,病毒特写镜头通常出现在显微镜下,或者是染上病毒之后的身体特写,这可以认为是病毒的具身化再现,这种手法在病毒叙事电影中并不多,其中以《极度惊慌》最为典型。与此相对应的是病毒作为一种无形质、非实在的实体存在,亦即病毒叙事聚焦于病毒发生后,影片展示了社会秩序、人性、政府、媒体等社会空间、家庭空间、个体状态等群像景观,病毒是这些空间中的幽灵,成为他们的触感、情感、情绪、创伤、记忆等的媒介传输。病毒疫情实际上在文本与现实中确切发生过,同时也阻止不了未来发生的可能性,这是病毒真实性的自我显现。那么,对科幻、末世、未来、当下四维中病毒的叙事建构,病毒电影文本和现实之间的关系与王峰论及历史与真实的关系相类似,幽灵结构是病毒电影文本的真实。但与王峰所论的幽灵结构论不同的是,病毒电影的幽灵结构一方面建构了文本与现实的关系,另一方面,幽灵在文本中兼具了内容与形式的双重功能。也就是说,病毒既是叙事媒介,又是幽灵,幽灵结构是以病毒作为媒介,架起了现实与文本之间的桥梁,使得文本并非遵循模仿论,而是如前所述,游离于甚至处在模仿论之外。

另外,病毒自身的在场与缺席的幽灵特质,以及病毒自身丰富的语义符号,比如前面提及的《感染》中的意志病毒,这就使得病毒电影中叙事的幽灵结构在模糊了艺术创构中的模仿论意识之际,也给予了文本叙事阐释的丰富性与多义性。比如病毒电影在内容上的最大特点莫过于是对人类生存之真实性的觅母(meme)<sup>②</sup>。文本被赋予末世、未来、当下、过去等各种时间维度,同时以科幻、现实主义、类型风格等叙事方式来讲述病毒发生之后的世界,不断重复地呈现了一场世界遭遇病毒时所产生的波动与涟漪。具体来说,基于现实中发生的疫情,通过对现实的镜像作用和模仿,在银幕影像中

① 王峰《文学真实的幽灵结构——《高城堡里的人》与文学真实的一种类型》,《山东社会科学》2020年第7期,第111-118页。

② 理查德·道金斯《自私的基因》,卢允中译,长春:吉林人民出版社,1998年。在《自私的基因》中,理查德·道金斯(Richard Dawkins)认为基因和基因复制构成了生命变化与发展的基础和核心,他把人类文化看作生物圈,从生物基因延伸到文化基因,觅母是关于文化基因的复制。

去建构一个关于疫情事件的现实世界,其真实是通过真实与模仿之间建构的幽灵结构去释放,把现实世界中发生的疫情作为幽灵,幽灵成为电影文本的真实在场,散发在每一个角落中。一个文本就是对世界遭遇一个疫情事件的觅母,这样,一个文本接着一个文本,这就是关于疫情事件的电影觅母,以不同时间维度与不同叙事方式,形成一种关于病毒话语的觅母基因。或者把这种病毒话语的觅母基因放在德勒兹宇宙论下的内在性平面(the plane of immanence)中去衡量,实则是关于人类生物圈在遭遇疫情之后的波动与涟漪,其运动状态呈现了病毒与人类或者世界之间的非主客的共生关系,从人类主体上来说,这里的人类主体是一个包括科技、生物、社会文化等共融的生态合成体,并不指向人类自身的单维主体。病毒影像也正是通过病毒话语的觅母建构,病毒话语不再以人类为中心,而是走向后人类病毒话语,是一个不断外展不断生成的动态系统。

以上是对各国病毒电影的一个总体性的宏观分析,即把影像中的事件放在一个系统中去考察,事件是这个世界动力系统中的一种混沌表征,比如《传染病》中的疫情事件来自蝙蝠效应,这类似于混沌中的蝴蝶效应。根据混沌理论<sup>①</sup>,系统具有非线性运动特征,那么如影像中所呈现的事件,从开始到结束实则是“系统内无穷多样的伸缩与折叠变换”<sup>②</sup>所致,在这一点上,德勒兹同样也用混沌理论阐释了艺术与混沌之间的关系,基于内在性平面,艺术的建构过程是通过感官(sensation)去与混沌连接,进入混沌,穿过混沌,沉浸于混沌之中,与此同时从混沌中沉淀出秩序;艺术是无序与有序的有机组合,是触感、感官、感受、强度等的聚合团块<sup>③</sup>。这里,把病毒电影放在德勒兹的宇宙或者一个独立的系统世界中去观察,实则如上所述,这类影像构成了一个类似德勒兹式的波动与涟漪的世界,包含着波动与涟漪的是褶子,亦即“系统内无穷多样的收缩与折叠变换”。把开篇所列的十几部不同国族的病毒电影放在一个平面(plane)上,无疑在事件从生成到回归日常平静的过程中,是一个触感、感官、感受、强度等的聚合团块。也就是说,通过对病毒电影叙事的总体性梳理,借用王峰的幽灵论去挖掘模仿性现实与想象性现实中发生的病毒疫情事件,对于病毒自身来说,病毒在这些影片中并非模仿现实的一个再现,而是当病毒作为一种叙事方式、媒介、认识论途径之时,病毒处在表征社会之外,是一种反再现介质,并非柏拉图模仿论中的一种再现,并非作为对现实世界的一种表征显现,而是干扰文本叙事的模仿论,甚至反转模仿论,重新建构文本叙事的在场与缺席。病毒类似德勒兹的单子,这个单子无限扩展,打开事件,构成对世界的折叠与收缩。这就使得看上去是在模仿曾经发生过的疫情事件的再现性文本中,在病毒电影群组成一个生态种群影像时,病毒打开的事件与其说是再现已经发生过和未来要发生的事件,不如说是线性叙述平面之上的那些感觉聚合团块,这些感觉团块构成病毒影像的混沌;同时,作为幽灵的病毒在病毒影像系统动力中是德勒兹式的欲望生产者,也是混沌自身,处在再现之外。由此,病毒影像走向反再现,线性叙事走向非线性运动,是幽灵式再现的反再现,指向多元开放的生成状态,这种生成状态并非指向现代性范畴的生命意识,而更有可能指向未来过去聚集于当下的后人类状态。

## 二、再现之外:系统中的他者、气氛及其意识转向

在探讨病毒电影中的后人类病毒叙事,我们必须探讨病毒与系统之间的关系,尤其是具有病毒观念的非病毒电影文本是否是一种再现。只有搞清这个问题,才能进一步探讨后人类语境下病毒与系统之间的关系,才能厘清后人类病毒叙事的再现与非再现问题。在思考病毒与系统的关系时,德里达认为“关于病毒的思想控制了所有我所做的……,这种思想可称为寄生生物学、病毒学,病毒就是许多各种各样的东西……病毒在某种程度上是摧毁流通(communication)的寄生物,同时也是把无序(disorder)引入流通的寄生物。即使从生物学角度来说,病毒同样具有这种属性,它使得流通类型

① 混沌理论强调了无序与有序的共存、自组织理论和非线性动力学,参见吴祥兴、陈忠,等《混沌学导论》,上海:上海科学技术文献出版社,1996年,第1-47页;Nic Stacey(Director):*The Secret Life of Chaos*(2009),BBC,UK。

② 吴祥兴、陈忠,等《混沌学导论》,上海:上海科学技术文献出版社,1996年,第23页。

③ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *What is Philosophy?* Trans. Hugh Tomlinson and Graham Burchell, New York: Columbia University Press, 1994, pp. 204-206.

的机械装置脱轨(derail),也使得这一类的符码进程与解码进程脱轨。另一方面,病毒既非活体也非非活体,病毒也不是一种微生物。如果你跟随这两条线,一条是从流通角度来说,寄生物干扰着终点,干扰着写作、铭写,以及铭写的符码过程与解码过程,另一条是它非生非死,自从我写作以来,你就有我所有写过的矩阵(matrix)。”<sup>①</sup>在这段对病毒的言说中,德里达从寄生生物学、病毒学上把脱轨或者干扰诊断为内部不适(dis-ease)/疾病(disease),不适/疾病打破内外部边界,对系统的公理性问题提出质疑。同时,病毒可以是许多各种各样的东西,被冠以各种命名,构成德里达哲学下的踪迹(trace),来自各个界面和空间的增补运动在不断延异的踪迹中呈现了世界自身。踪迹化的病毒使得病毒超越于在场与缺席之外但又无处不在,因为所有因子已经通过病毒的踪迹而被感染,而感染的条件则是来自这些正在或已在运作中的因子的躯体。也就是说,病毒来自系统自身,并且内在于系统。这在病毒电影中处处可见,比如在很多以悬疑片形式来追踪病毒源头的过程中就充分暴露了这个问题,又比如即使在类型片《卡桑德拉大桥》(1976)中,同样充分显示了国际系统中的问题所在,这个问题在这部电影中的叙事,跟其他病毒电影一样,直接以病毒来替代系统中的问题,来传达问题/内在于系统,并非来自外在的因素。在《传染病》(2011)中,影片则暴露了全球化系统的问题,同样,问题/病毒内在于全球化系统之中。在《感染》《死亡录像》《第七阶》中,虽然空间聚焦于一所医院或者一栋楼,但病毒/问题同样来自于系统自身,只是,这里的系统包含了人类内在世界的大脑意识系统与外在社会世界的运作系统。

由于病毒必须在宿主中产生作用,因此系统疾病或者不适/不稳定并非来自假定的外部对内部渗透而产生的,这就意味着,在系统自身产生的混乱/无序(disorder)必然与病毒的产生和存在有着本质性的关联,因为系统是以自身混乱的可能性为依据,没有这种可能性,系统就无法存在;病毒是系统的固有物质;病毒是系统自动植入的东西,病毒带来的感染自然也与系统和结构有关,感染干扰了系统。系统植入病毒之时也是在秩序建构之际病毒引入无序之时,因此这种感染跟病毒一样早在事实发生之前就开始了。这在各类不同叙事的病毒电影中,都呈现了病毒的产生、感染与系统之间的关系。即使在诸如《完美感觉》这样以爱情为母题的电影中,从表层上来说,病毒是爱情的障碍与对立面,爱情与病毒剥夺人类感觉器官的进程相平行,但爱情并没有因为感觉器官的逐渐缺失而减弱。影片只是在传统的古典主义叙事中进行一套主语置换,把战争、政府主权、意识形态等因素完全置换成一个因素——病毒,然后把人类放在生物学、人类学视觉下去呈现灾难之前的人类行为,再以爱情表征古典叙事学中的崇高美学,因此,在病毒电影中,病毒替代了他者的位置,但与此同时,它又表征着人类体系。

这里,我们对比一下非病毒电影与病毒电影中的病毒阐释。电影《阴风阵阵》有2018年和1977年两个版本(以下简称《阴》),两者聚焦于女巫。女巫在西方文化历史尤其是中世纪时被置于他者位置,等同于德里达所言的系统二元逻辑动力过程中的病毒。这里,之所以以女巫主题的电影为例去研究系统中的病毒,在于厘清病毒在社会文化中的真正情状。《阴》(2018)与旧版相比,新版把女巫叙事放在20世纪70年代的柏林空间中,新闻事件、心理意识、巫术、巫与舞、意识形态、政治、宗教、女性主义等等元素都在三条线索中通过现实主义与超现实主义、虚与实浮出地表。当巫术以宗教冠名对人进行毁灭时,把巫术、宗教与政治、事件与意识形态并置,打破彼此边界,那么,这些元素混沌交融在柏林空间中。当这些元素在空间关系运动过程中发生作用时,一方面,各种力相互作用与转换,构成彼此转换成对方的可能,也就成为对方的病毒客体,同时,基于病毒的感染性,各个元素互相感染,彼此影响。另一方面,比如,心理医生说到宗教中的仪式和神秘性在当年纳粹军团中同样存在,亦即宗教通过仪式和神秘来压迫人时,宗教自身的含义已经转化成极权政治,那么病毒就是这种转换过程中的产物,这正如影片中女巫为了续命以宗教名义去杀害少女。这种超现实主义叙事嵌套在对柏林空间的现实主义叙事中,使得巫术又具有了某种政治和意识形态隐喻,这种隐喻性与病毒的隐喻性本质上相类似,这里,病毒实体既相对于与他者的关系程度而言,又在自身中产生,因此,这

<sup>①</sup> Peter Brunette & David Wills, "The Spatial Arts: An Interview with Jacques Derrida", *Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture*. Ed. Peter Brunette and David Wills, Cambridge: Cambridge University Press, 1994. p. 12.

里病毒的病毒性并非来自生物学意义,而是来自社会文化动力系统的运动过程中。

在《阴》(1977)中,则以无处不在但又无法可见的某种不同寻常的诡异神秘的气息来暗示他的存在,这种气息既构成整个影片的气氛,又传达着某种来自历史萦绕的隐喻。同时,这种他者通过舞蹈学院女孩的离奇死亡,通过人物对周遭产生的焦虑、幻觉与犹疑来呈现,最后则以视觉化的女怪物来显现传说中的女巫。而那些围绕女主角日常生活中的老师与务工人员则是当下的女巫。当女主角从燃烧的舞蹈大楼走出时,背后是困在里面的当代女巫的嘶叫声,再联系盲犬被周围不可见的某种物质所致疯,以致咬死主人盲人钢琴师,可见,影片展示了与巫相关的可见与不可见的因子,而这种因子对于影片中人类的日常存在就是一种致命的病毒,历史中的女巫通过神秘仪式来杀戮少女得以续命,跟随者遵循这一套巫术系统对世界进行操作,这是处在系统之外又处在系统之内的病毒。舞蹈学院是缩影的社会身体系统,女巫是这个系统的病毒,她通过建造舞蹈学院作为生存机器,这也印证了德里达所说的病毒产生了系统。在《阴》(2018)中,从历史活到当下的女巫以一种丑陋到恶心恐怖的赤裸身体显现,影片以中镜特镜来呈现身体的物质性,以腐烂糜烂的肉块来呈现身体的物质状态,联系影片整个语境,显然,女巫意指那些对人类不断压制与支配的历史文化,也意指社会和文化系统中的德里达式的病毒。《阴》两个版本都从女巫主题出发,建构各自的话语,这里用非直接性病毒电影为例,在于说明德里达病毒学理论的延伸概念,亦即挖掘人文学科中的病毒学概念。两个版本中的女巫构成社会系统中的幽灵。这个幽灵既是病毒,又是非病毒,像病毒自身一样,是系统共生体中的一种微生物因子,这一点在两部影片中也都以病毒的视觉化相呈现。这正如历史学家王明珂在考证西南羌族中的毒妖猫时,论证了毒药猫与毒、瘟神等之间的关联,与此同时,他用毒妖猫与西方女巫相比较时指出,毒妖猫是系统平衡中必备的一个重要因素,西方女巫亦然<sup>①</sup>。这一点在《黑死病》(2002)中依然如此,即使在把未来想象与历史事实交融在当下的现实空间里,女医生被人们包围嘶喊,呼吁烧死她,这一幕场景无疑让人想起历史上女巫被烧死的史实。在同名的《黑死病》(2010)中,宗教把黑死病鼠疫归于巫师(主要以女巫形象出现在各种文本中),展开猎巫行动,而女巫说“因为人们需要奇迹,他们相信创造奇迹的人,无论这人是谁”,道出真实与奇迹之间的模糊关系。女巫是象征秩序之外的群体,人性病毒与宗教病毒通过女巫呈现出系统的病毒固有性,这在《女巫》(2015)中一览无遗,影片从微观与宏观上展示了弱势女性如何被驱逐进女巫世界,呈现了人类系统中他者的建构过程。可见,女巫既是系统中的他者病毒,又是病毒自身。如上所述,病毒与女巫一样,如德里达所论证,病毒的生物学概念可以作为一种认识论方法,延伸到其他领域去剖析各个系统中的运动情况,从而进一步认识病毒的隐喻性、物质性、病毒性是如何在一个语境中打开的。

病毒的他者性与本体性在德里达的病毒论中以另一种面目来传达。在德里达阅读柏拉图的《斐德罗篇》(PHAEDRUS)中,《德里达辞书》的作者迪科(Maria-Daniella Dick)和沃弗雷(Julian Wolfreys)指出德里达在检验pharmakon包涵毒药与解药的不定性中,他有意识地从一开始就去隔离这种感染逻辑。两位学者认为在超越隐喻的哲学挖掘中,德里达作品关注的是那些已经存在于内部以及依然如此的思想给内外部流动中所带来和呈现的障碍,比如关注好坏、寄生物与宿主之间的不确定的丰富多元性,关注系统指涉充裕的完美以及完美所带来的感染。这些现象建立在二元逻辑之上,感染因此来自这种逻辑自身,二元逻辑的优先地位建构了自身的在场与缺席。在这里,来自内部的踪迹(trace)解构了这种逻辑,他者对这种逻辑思想的渗透一直存在。由于他者一直在这同样的逻辑系统中存在,也就无所谓他者的渗透,这里,德里达论述的病毒的他者性与本体性指的是固有的二元逻辑以及二元逻辑下的思维意识,踪迹就是二元逻辑下的思维表征,二元逻辑框架下的意识与思维对整个系统来说无疑成为思想中的病毒,这是德里达以生物学上的病毒特质来质疑传统的本体思维。迪科和沃弗雷指出“正如寄生物解构了宿主与增加物的逻辑,病毒搅乱了创造系统保持完整的线性逻辑;通过把病毒放置在跟随物或者外来物中,逻辑从传统上建构了作为先天充裕的系统。以

① 王明珂《羌在汉藏之间》,北京:中华书局,2008年,第77-115页。

这种病毒概念来建构病毒,德里达关于病毒的思想暴露了这种依赖性,同时也指出了先行的正是病毒或者踪迹。”<sup>①</sup>因此,如前所述,病毒先于系统,同时产生了系统,这里,病毒本体等同于系统中的踪迹,病毒可以作为系统的参照物,病毒在物理系统上对我们的存在进行系统化,但同时也呈现了这个系统易感于自身内部。比如德里达认为“9·11”的攻击不是来自外部的威胁,而是来自内部情境,因为病毒来自系统内部,一个现象的发生基于病毒的自身免疫系统。他认为自身免疫可以在病毒学母体中思考,也能在艾滋病毒与电脑病毒的交叉上追踪,这两种力量能对终端起到干扰作用<sup>②</sup>。这一点,正如上述提到的《阴》(2018),病毒就存在于柏林空间中,只不过是并非以灾难片中的生物灾难作为直接呈现,而是以各种隐喻、象征来呈现柏林空间中的各种病毒现象,历史和文本中的女巫却仍然活在二十世纪七十年代中,并且仍然在带动一群现代女巫进行续命操作,这是跟“9·11”处在同一个范畴的病毒,正如有读者认为女巫首领是对东德的一种隐喻。

各种身体通过自身免疫系统,“我们不仅从理论上理解,而且从社会历史角度上去理解是什么东西达到对这个星球上的每一件事物进行干扰”<sup>③</sup>。这里,可以看到德里达把社会体系作为一个身体系统,从而把病毒放在一个系统空间,按照生物学原理思考病毒的产生、运动,发现系统的病毒来自自身的固有性,对病毒进行干扰之后的系统仍然逃脱不了自身的病毒。这也理解了《阴》(2018)中的女巫在续命操作中,其最终被女巫内部中的力量所摧毁,新建立的秩序又处在新生的女巫管制之中。《阴风阵阵》在原片名为“Suspiria”(中译“阴风阵阵、坐立不安”),这个词是 *susprium* 的复数形式,意为“深呼吸、喘气、倒抽气、叹息”,那么,落实到影片,作为隐喻与象征的女巫,是游离于系统又存在于系统之中的一个存在场域,对系统中其他因子来说,这个场域是病毒和“阴风”的互为关系。这里的关系正是通过“阴风”的流动性、呼吸性以及倒抽气呼吸的循环式运动,构成系统中的运动状态,正如身体中存在的寄生物与身体之间的共生关系。在这方面,《黑死病》(2010)少了《阴》的复杂隐喻,来得更直接。《黑死病》的鼠疫病毒在宗教统治的中世纪中归因于巫师,女巫建构的无鼠疫病毒村庄对应于鼠疫遍布的主流社会,从整个社会系统来说,无鼠疫村庄的存在就是一个病毒,然而,女巫满足世人奇迹的无鼠疫病毒村庄实则来自地理位置上的河流之隔,并非女巫创造的奇迹,宗教把无鼠疫归于女巫的存在,而在村庄中被女巫测试信念失败的年轻教士在成为权力掌控者之后,则以宗教名义替代个人内心的复仇计划采取了猎巫行动。无疑,《黑死病》把社会或系统中的病毒性以历史叙事、真相/奇迹、宗教/巫来传达不可见的病毒的可见性,亦即通过叙事/书写与叙事对象,影片打开了形式与内容下暗流涌动的病毒,而对病毒语义的解读也在形式与内容的彼此建构中得以浮现。因此,病毒在这些影片中作为一种叙事方式、媒介、认识论途径之时,是一种反再现介质,它穿越各个空间,打破各种边界,是超越语言与意识之外的本体与主体。

至此,本节对病毒电影按照德里达的增补原则,把病毒电影扩展到隐喻象征领域中的影像文本,以《阴》为例,《阴》并非病毒影片,如上所论,是关于系统中的病毒表征。女巫与病毒同属于一个范畴,是系统中的他者。《阴》(1977)显然呈现了波梅(Gernot Böhme)所言的营造的气氛,这种气氛的营造通过未来主义艺术风格,通过直线式建筑空间与女性曲线之间各种关系的呈现,形成身体与空间相互作用下产生的强力层,影片在这视觉强力层中再赋予声音、色块,在类型上创造出意大利经典的铅黄电影特征。由这些元素营造而成的气氛是不确定的、流动的、流通的、隐秘的、幽灵式萦绕的像影子般存在的形,简而言之,这里的形是各种感觉聚合形成的气氛,这个形就是萦绕整个影片的女巫,女巫元素是波梅所说的气氛制造者,如果没有女巫的存在,这部影片语义又发生了新的走向,这一点也可以通过2018年版本得以佐证。与《阴》、《女巫》、《黑死病》(2002,2010)相类似的影片所建构的影像,呈现的是一种混合型现实,它并不是对现实如实的模仿,而是如前提及的具有幽灵式结构

① Maria-Daniella Dick, Julian Wolfreys, *The Derrida Wordbook*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013, p. 310.

② Peter Brunette & David Wills, “The Spatial Arts: An Interview with Jacques Derrida”, *Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture*. Ed. Peter Brunette and David Wills, Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 12.

③ Peter Brunette & David Wills, “The Spatial Arts: An Interview with Jacques Derrida”, *Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture*. Ed. Peter Brunette and David Wills, Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 12.

的叙事。混合型现实打破了时间线性,让时间与现实脱节,未来、过去、当下出现发生与同时聚合的可能,这就同时构成了萦绕学(Hauntology)中所说的时间脱节之后造成的自我主体触感的委顿<sup>①</sup>。1977年版来构建了关于女巫的气氛,气氛打破主客体,是介于主客体之间的一种居间状态,再联系帕特丽夏·品斯特(Patricia Pisters)神经影像中具有的重三重内在之力——谵妄力、虚幻力和触感(affect)力,《阴》(1977)的影像实则已建构了一个强大的触感力,与萦绕学中所说的触感委顿相悖,反向论证了女巫主体触感的强度。2018年版本把这种气氛从舞蹈学院延伸到纳粹事件产生的虚实空间、新闻记录、城市社会空间中。新版触感力的强度相对于前者来说是弥散的,如果参考伯瑞奥德所论的关系美学<sup>②</sup>中的触感,这种多维空间的触感力与观众的关系建构形成了交响型气氛。也就是说,在2018年版本中,通过神经影像,以虚幻影像展示了大脑中的人物经验,比如心理医生对死于纳粹的妻子的感情经验,这些视像已经超过精神分析层面上无意识、压抑等范畴,更多是关于人物与周遭处在一统之下的混沌状态的显现。同样,如前所述,在《感染》中,这种神经影像从开篇不久的医疗事件发生之后就一以贯之,很多现实影像实则是大脑内在世界的展现。《感染》的空间跟《阴》(1977)一样缩影到一个封闭空间——医院,前者以纪录片方式刻画了医生一天一夜的工作生活,同时以超现实手法引入鬼魂,同样,这里的病毒不再是物质性的,但也非隐喻性,而是大脑神经感知混乱造成的意志病毒感染,于是,现实与非现实构成日常空间的混合型现实,鬼魂是神经影像中的一种视像表达,并不作为具有时间性的幽灵介质,如前所论证,幽灵外质美学语言形成的气氛同样阻止了形而上学中关于意志病毒的隐喻符号,因此,与《阴》中女巫建构的病毒隐喻符号相比,《感染》则是意志病毒下的一个神经影像。因此,在神经影像所呈现的触感力、虚幻力与谵妄力中的气氛,无论是从抽象的《阴》(1977)到虚实交融的《阴》(2018)和《感染》中,气氛介于影像与观众之间,打破主客边界,使得观众有可能直接成为影像人物本身的同时,打开了电影语言外领域与观者较低的感官功能的交汇地带,而这些地方真是长期以来被结构主义语言学、心理分析学、意识形态等电影大理论所遮蔽<sup>③</sup>,从而形成了类似大脑神经的网络,每条线都处在敏感与动态中,构成的网络不断外展,形成一种再现之外的意识导向:从认识论上来说,病毒是他者、脱离线性的时间记忆(比如纳粹记忆以神经影像呈现、所有与女巫同范畴的他者在历史上的萦绕)、时间与空间多维交汇的气氛;从文本叙事上来说,反再现的病毒以非物质性、隐喻性、非隐喻性的非病毒因子作为叙事方式与媒介时,此类非病毒电影建构的影像文本处在再现叙事系统之外,构成多维时间和多维空间的网络脉动,开启了意识转向的可能性。

### 三、反再现:精神分裂与病毒身体

病毒电影的群体性影像形成了感觉聚合团块,构成影像触感的混沌,病毒电影走向反再现;非直接病毒电影中的病毒处在系统之外与之内,女巫是病毒的主要表征符号,这类电影构成的影像处在再现之外。本节则聚焦于病毒影像文本如何构成反再现叙事。基于此,本节以科幻病毒电影《病毒抗体》(以下简称《病》)为例来考察后人类语境下病毒与系统之间的关系。

德里达在《药物修辞学》中论到,科技增补的逻辑不能容忍惯常的标准,自然的原初的身体并不存在,科技自身作为一个外来身体,对原初身体实行增补,对原初身体从内到外进行融合,这就使得关于自然的定义界定产生了危机,实际上,这种危机在生物科技方面以及新兴的人工处理生死方面早已出现了,人们并没有去真正认识自然,药物方面亦然,这里,诸如新思维、新政治之类的新范畴促使人们重新思考面临的各种问题<sup>④</sup>。在这一点上,德里达的药物学理论与病毒学中的病毒先于系统,

① Mark Fiser, "What is Hauntology" *Film Quarterly* 2012 66(1) pp. 16-24.

② 伯瑞奥德把德勒兹的身体概念延伸到当代艺术中的空间展览与观众互动关系中,以此对系统内制度化的东西进行解域,主要方式通过建构作品与观众感觉之间的连接。参见张晨《连接“关系美学”——德勒兹艺术理论研究》,《文化研究》2017年第1期,第201-212页。

③ 孙绍谊《“大脑即银幕”:从神经科学到神经—影像》,《上海大学学报(社会科学版)》2015年第6期,第47页。

④ Jacques Derrida, Michael Israel, "The Rhetoric of Drugs: An Interview", *Differences*, 1993 5(1) pp. 13-15.

内在于系统相一致,后者阐明了病毒等同于面临的各种问题,比如二元思维;前者则提出了新范畴。那么,这里有必要以《病》为例去探讨在后人类语境之下面临新范畴的病毒叙事。在《病》中,在日常生活中,人们用明星病毒感染身体,吃着明星细胞做成的肉,人类身体的自然性是由原初身体加上明星的身体性物质所构成,这是后人类身体的另一种表征。后人类身体是生态技术的身体,生态技术身体是一个不断生成的人工智能意义的身体,这里的意义以及探讨的意义转向指的是,传统形而上学赋予的意义符码已由让-吕克·南希所言的“意义、方向、感受”三个维度所取代,即传统形而上的终极意义不再存在,代之以一个敞开的身体性的经验场域,三维中的“意义”意为从存在的意义出发,存在的意义在于世界从延展中展开。总之,“即身体是一个生态技术的身体世界,无中心主宰,无意识物质二分,是创造、聚集、组合、闯入、被闯入的系统构成,包含所有,通过触感、外展、闯入与被闯入,与世界构成一个后人类意义(sense)的赛博格身体共通体,处于不断生成状态,从而呈现出处于生态技术系统中诉诸意义的人工智能的后人类身体美学”<sup>①</sup>。同时,赛博格、生成、增补和更新构成了后人类的主要特色<sup>②</sup>。在《病》中,身体与病毒组合成赛博格,但影像在极少主义(minimalism)风格建构的剧场化过程中,形成的是后人类的病毒身体。

在《病》中,除了梦境中人物穿过花丛以虚光表达非真实状态之外,在影片其他镜头中,人物与背景互为并置,无虚实之分。极少主义美学在艺术语言上所强调的物性与剧场性在影片中显而易见。极少主义理论家迈克·弗雷德(Michael Fried)指出极少主义的美学在于客观化(objecthood)和剧场化(theatricality),这里的剧场化是从物理学意义上强调观者与作品之间形成的空间整体性,强调作品包括作品自身、放置作品的空间以及观者<sup>③</sup>。艺术家斯塔拉(Stella)的“你看到的是什么就是什么”<sup>④</sup>是极少主义的经典语录。极少主义努力营造作品的客观性,把画面的色彩线条肌理都看成物质本身,所有的绘画都是物质,无须编码与解码,否定绘画是一种挂在墙上的文学,否定其叙事性,让其回到自身的物质性。这种美学特质在《病》中一以贯之。开篇主角赛德坐在街边长凳上,背后是占据整个屏幕的明星汉娜海报,真人与明星海报并置,海报从物理空间上占据着屏幕的中心位置,人物在海报的包围下活动,这是最典型的剧场化处理。篇幅所限,这里只截取影片中最典型的身体与空间构成的剧场化场景(赛德被沃勒·塔瑟公司关闭在白色房间中)来分析。影片把极少主义美学中的剧场化的静止场景转换成移动影像与移动场景。赛德被关的房间四面白墙,每一面白墙中间由巨幅汉娜照片所占据,地面白色,在镜头转到这个场景时,三面墙与左上角的白色床单钢丝床上躺着的赛德对着摄影机,整个荧幕构成了第四面墙,这里的空间正符合了极少主义中把作品(三面带着巨幅脸部特写的汉娜明星照,白床与穿着白衣的赛德)与空间(整个画格与观众、影院)构成弗雷德所说的“场”,形成了空间的物理性与物质性,随之,人物在空间中长达七分钟活动,与观众形成了剧场化空间。赛德病毒缠身,不停挣扎,镜头从中景、近景到特写,展示着病毒对身体的施虐。身体流出来的血成为病毒的视觉性书写,沾满鲜血的手一次次成为摄影机下的特写,占据着屏幕,与观众的凝视交集被有意的黑屏所干扰。身体蹲着,匍匐着,靠着,摇晃着,爬行着,挣扎着……,在身体逃离房间的抗争过程中,无疑,这个场景在视觉结构上与弗朗西斯·培根作品中的人物运动相似。德勒兹在分析培根作品时就指出他画出了感觉(sensation),这种感觉来自身体,而身体并非结构,是形象(figure)<sup>⑤</sup>。把培根的三联画作为《病》中白墙室内身体运动的语言指涉,那么在这一幕身体与空间的关系中,身体的逃离并未如培根作品下的身体能借助自身的器官,最终让空间成为身体的假肢工具。影片中的身体在逃离空间的同时也在逃离自身,但这是一个已被病毒吞噬濒临死亡的身体,身体的各种运动尽管

① 周文姬《让-吕克·南希的后人类身体美学及其意义转向》,《法兰西思想评论·2017(秋)》,北京:人民出版社,2020年,第113-139页。

② 周文姬《让-吕克·南希的技术意识与〈人工智能〉的赛博格意识》,《当代电影》2018年第12期,第103-106页。

③ Fried Michael, "Art and Objecthood", *Minimal Art: A Critical Anthology*, ed. Gregory Battcock, New York: 1968, E. P. Dutton & Co. INC, pp. 116-147.

④ Bruce Glaser, "Questions to Stella and Judd", *Minimal Art: A Critical Anthology*, ed. Gregory Battcock, New York: E. P. Dutton & Co. INC, 1968, P. 151.

⑤ Gilles Deleuze, *Francis Bacon: the logic of sensation*, Trans. Daniel W. Smith, New York: Continuum, 2003, p. 20.

在视觉上呈现了身体的运动,然而身体被监视,被研究,被注射,被病毒淹没,这是一具被动的身体,身体最终蜷缩于床,作为病毒的躯壳而存在。

病毒以身体的形式展开病毒身体的逃离,身体坐着,躺着,靠着,挣扎着,这不是赛德作为“我”在逃离他的身体,而是这具病毒身体通过各种运动逃离自身。在运动中,每一个动作以病毒驱使呕吐出的血液作为运动的轨迹,成为非再现无意义的一个能指。血液在地上,沾满血的手的特写,血与身体、床单融合成一个整体,血涂抹在明星嘴唇上,当血液从嘴里呕吐出之时,背景声音与空间物质融成一体与病毒身体进行角逐,从原先让位于身体的喘气声到产生渲染性声音,直到声音的惊悚发展到极致时,与黑屏一同消融于黑暗之中。进而联系这样一个事实,即这里长达七分钟的场景叙事在影像上呈现了极端写实主义风格,这种写实主义无疑使得人物/身体与空间构成的极少主义剧场化走向客观化(四面白色,四面同一汉娜照片,一张床,一个监视器,一个套着监视器的白色格子笼),可以得出,空间的剧场化与客观化使得空间自身具有了极少主义所追求的“物”的客观性,也就是说,这七分钟的身体独角戏形成了关于身体的剧场化与客观化,试图还原一个关于病毒身体的身体性。然而,这是一具病毒身体,在身体呕吐出病毒鲜血时,影片对病毒鲜血从卑贱美学上进行可视性处理,特写身体与病毒血液之间的关系,身体捧着满是病毒血的红黑色血手,从红黑色血手到慢慢划入黑暗,即刻再次重复身体捧着血手置以荧幕中间,占据整个荧幕的最中心位置直到划入黑暗之中,这显然构成了对病毒自身的专门性叙事,是对病毒的剧场化与客观化的处理。因此,这一幕场景实际上是关于病毒的叙事,具体来说,病毒是无器官身体,呈现了病毒逃离身体的过程,从而试图还原病毒作为身体自身。如果从视觉机制上去论证,荧幕视像起到视觉再现的文化库的作用,它建构了人的知觉,人们通常通过想象中的取景器来认知物体,取景器为人们处理安排可见物,荧幕要为取景与认知负责<sup>①</sup>。具体来说,按照塞巴斯蒂安·斯刚而兹(Sebastian Scholz)和汉娜·索玛(Hanna Surma)的详细考证得出,“想象”中的取景器实际上表明了,在视觉编排与捕捉过程中,遵循了视觉再现文化库中的语法去寻找相同语法的视觉语言,或者在文化库中寻找语汇,那么当取景器破裂的时候,想象界受到干扰,荧幕就变得模糊,知觉与理解立即面临危险,象征秩序被部分地打破,而视觉机制又要求回到象征界,主体凝视的想象界需要重新建立,在这过程中,真实界从取景器的破裂中流出,这就造成了荧幕在真实界与象征界的边界上游离,这跟拉康的凝视机制理论相符合。论及这里赛德身体与病毒、空间以及墙上明星海报之间的关系,如前详细地在场阐释,可以得出,取景器已经不再按照视觉再现文化库的语法,而是让空间作为病毒的假肢,赛德身体是空间的假肢,也是病毒的假肢,是空间主体的凝视客体,这就建立了病毒作为身体的主体性。显然,《病》如上所述,由于实验性的极少主义美学滋生的剧场化超出了荧幕图像的命名,这就使得荧幕上的病毒、身体、海报明星在能指-所指中失去了它们的一致性,从而挑战了象征界,质疑观者日常的视觉机制与感知观念,同时颠覆了惯常的视觉观念与象征再现模式,由此允许了真实界的介入,这就使得图像-荧幕在可见与不可见、命名与不可命名、再现与不可再现之间游走。这里的病毒也正是处在可见与不可见、命名与不可命名、再现与不可再现之间,在呈现自身的物质性、物性、本体性与主体性的同时,也以客体凝视置换了作为主体的人物,病毒作为支配性力量存在,从生命政治意义上来分析,bios与zoe没有区别,共同受控于图像-荧幕;要获得身体上的实存感,只有以感染明星病毒的方式,也就是主体成为图像-荧幕本身。这是后人类社会关于病毒的语义学与修辞学,人类不再具有形而上意义上的象征界中的自我主体,只是一个病毒身体的假肢。

这里,病毒与细胞同属一个范畴,都等同于身体,如上所述,是无器官身体。与此同时,病毒身体化的书写在影片的后人类社会中侵入和撕裂了人类自身的主体性。整部影片中,每个人的情感被抽离,影片中最强烈的身体与白房间之间的关系尽管呈现了两者之间的力度,但白色空间是静态的,而身体是动态的,从而这两者构成的触感在于展示身体的物理性触感,并没有形成情绪(emotion)和情

<sup>①</sup> See to Sebastian Scholz, Hanna Surma, “Exceeding the Limits of Representation: Screen and/as Skin in Clare Denis’s *Trouble Every Day* (2001)” *Studies in French Cinema* 2008 8(1) pp. 14-15.

感(feeling) 这种物理性触感是影片中人类的生存状态,这与《日烦夜烦》中的病毒身体不同,后者是一个欲望的无器官身体。但两部都展示了人类身体让位于病毒身体。如前所论述,在《病》中,身体运动伴随着幻觉、呕吐、鲜血,身体成为克里斯蒂娃理论下的卑贱场所,既非主体也非客体,身体自我抗争的图像-荧幕再现了身体从内翻到外,再现了主体被卑贱化被抛弃的过程;同是这这也是一个外在情境转向内在的再现,从视觉机制上来说,亦即客体以图像的侵入形成对主体的凝视,病毒取代了身体,从而成为身体自身。病毒身体在影片其他地方随处可见,眼睛、皮肤、留着病毒鲜血的嘴唇、血手、被金属管穿透皮肤的手臂、被金属管穿透的身体,所有这些都一幅幅占据着整个荧幕的特写镜头,还有电视屏幕里被病毒感染的明星的身体以及明星身体的诱惑性展现,这些都是病毒身体化的书写。病毒身体的书写同样以身体的假肢来呈现,比如特写镜头的注射器、采血仪器、试管、胶皮管,培植明星人体细胞的培养皿,病毒在这些空间中存在,正如病毒存在在一个人或生物的身体中,诸如注射器、培养皿此类的物成了病毒身体的假肢,是病毒身体的表征。另外,病毒通过新型仪器转化成病毒明星面容的虚拟形态,新型仪器被不断重复特写,整个机器占据大部分荧幕,同样,影片不断再现病毒转化成虚拟面容的过程,那么,对机器的重复特写在影片中衍生了所指,没有这台机器,病毒的资本无法进行再生产,因为不同名人病毒有各自的面容,病毒在机器中转换为非接触传染的病毒,这就保护了病毒复制品,从而可以控制独家产品分布,在这层面上,新型仪器即是病毒的身体,同时也是资本的身体。这里,病毒的面部化处理正是德勒兹所说的面部“你将会被钉在白墙上,同时也陷在黑洞里。这种机器叫面容性机器,因为它是脸部的社会生产,也因为对整个身体以及身边的各种事物进行面容化操作,同样,对整个世界和周遭进行景观化操作。”<sup>①</sup>德勒兹的面容化是关于人类结构体系的一个再现。这正如在影片中所呈现的,各种媒介所建构的明星身体的触感组合体就是面容性机器的一个加速操作。因此,在这里,后人类社会的自我主体让位于病毒。

综上所述,影片以写实主义手法讲述未来社会情境,以病毒作为介质和方式去建构后人类情态,自我主体让位于病毒,不再是传统和现代意义上的主体建构,而是如影片所呈现的,人类主体走向分裂。身体运动、各种仪器特写、明星新闻、视频广告构成系统动力场的基本因素,在这些合力作用中,尤其从神经影像上来说,其呈现的不再是如《阴风阵阵》《感染》中人类大脑建构形成的情绪、情感的触感力。影片极少主义滋生的剧场化是关于病毒的触感力,人类大脑被病毒所掏空,后人类的身体是病毒的假肢,病毒在影片中无疑是资本的化身,电影成为病毒资本下精神分裂的人类主体表达。这里的后人类虽然建构了生化身体赛博格,但人类意识在生成过程中被资本拟像所侵入乃至替代,对明星的狂热走向宗教气氛,这种气氛正如波梅提到的商业与政治制造气氛对人类实行支配。近日现实世界中韩国正经历的赛博格朋克气氛,与电影形成镜像效应,新闻报道认为当下韩国人的生活受到三星垄断支配,整容构成人们的主要生活内容甚至是日常生活方式,高科技整形技术的背后是偶像经济的过度消费,消费由偶像引领,贫富差距不断扩大,人们处在虚无之中<sup>②</sup>。《病》的影像显现与现实韩国相类似,那么,影片中的人类让位于病毒,人类从身心上成为病毒的生存机器。当现实中的观众,比如正在经历相类似经验的韩国观众,当与他们这类精神分裂式的反再现叙事所形成的气氛相遭遇时,未来反再现叙事在韩国观众这里遭遇了一次镜像凝视,因此,对韩国观众来说,《病》中的反再现叙事并非反再现,而是一个关于他们现实社会的再现,在这层面上,后人类主体在成为多维赛博格合成体时,其主体意识转向处于不确定性之中,正如理论物理学家吉姆所说,世界是一个简单向复杂演化的过程,未来仍然处在未知之中<sup>③</sup>。

(责任编辑 卢 虎)

① Gilles Deleuze, Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Trans. Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987, p. 181.

② 《为什么韩国才是真正的赛博格朋克国家?》(2020-12-24) [2020-12-26] [https://www.sohu.com/a/440230777\\_635871](https://www.sohu.com/a/440230777_635871).

③ 参见 Nic Stacey (Director): *The Secret Life of Chaos* (2009), BBC, U.K. 影片中的英国理论物理学家吉姆 Jim Al-Khalili 是此片的主讲者。

shareholders to a greater risk of losing control , but also exacerbated the operational risks and agency problems of listed companies. It is often seen in Chinese listed companies that controlling shareholders tend to influence a listed company ' s decision process to their personal advantage. The share repurchase policy can manage market value , improve operational performance indicators and replace cash dividends , which better meets the needs of controlling shareholders. Is it the case that the higher the ratio of pledged equity by controlling shareholders is , the more inclined listed companies are to make share repurchases? Based on the cross-sectional data of A-share listed companies in 2018 , this paper finds that the ratio of controlling shareholders ' equity pledges of listed companies is significantly and positively related to the cumulative share repurchase ratio. The book-to-market ratio , cash dividend ratio and return on total assets of companies play an intermediary role in the above relationship. Private companies , compared with state-owned companies , are more inclined to alleviate controlling shareholders ' equity pledge crisis through share repurchases. The findings of this paper not only enrich the academic literature in this field , but also have policy implications for the regulatory system of share repurchases in China.

**( 12) Research on the effect of real earnings management on the disclosure of key audit matters**

WU Peng , CHEN Si-yu , REN Jie-yu , SUN Wei-chen • 103 •

Based on the sample of A-share listed companies on the Shanghai and Shenzhen Stock Exchange in 2017 , this paper studies the impact of real earnings management on the disclosure of key audit matters. The research results show that the higher the company ' s real earnings management is , the more the auditors disclose the key audit matters. Among the three real earnings management manipulation methods , sales manipulation has the greatest impact on the disclosure of key audit matters , followed by production manipulation , and discretionary expense manipulation which has the weakest impact. In addition , through further analysis , it is found that compared with the Non-GEM listed companies , the real earnings management of GEM listed companies has weaker impact on the disclosure of key audit matters. The research provides empirical evidence for factors of influence over key audit matters disclosure.

**( 13) Toward counter-representation: on posthuman viral narratives in viral images** ZHOU Wen-ji • 116 •

Through a multifaceted examination of viral images , this paper argues that viruses are a counter-representation medium. Based on this , it uses the epistemology of touch as a clue to conduct investigation of viral images from macro and micro aspects , internal and external. The paper points out that viruses are embedded in systems , and that they have otherness , objectness , bodiliness , subjectivity and ontology. The narratives of viral images do not follow the traditional theory of representation. The narratives of indirect viral images are outside of realm of representation. The posthuman viral narratives move from ghostly representation to schizophrenic counter-representation. The subjectivity is in uncertainty as the posthuman subjects form a multidimensional cyborg.

**( 14) An exploration of the expressiveness of George Inness ' landscapes** WEI Jun-yao • 127 •

The landscapes of George Innes , a leading painter of the late 19<sup>th</sup> century in the United States , are particularly expressive with unique composition and color fused with his expressive and creative ideas , which had won wide recognition. His landscapes marked the rise of the American national school of painting and the transition of American landscape painting towards modernism. Inheriting from traditional European paintings , the expressiveness of Inness ' works comes from his love of nature , influence of stream-of-consciousness , inspiration and the role of self-awareness.

**( 15) The tendency of intersubjectivity of historical novels at the beginning of the new century**

CHEN Jiao-hua • 136 •

Historical novels at the beginning of the new century demonstrated the tendency of intersubjectivity , i. e. , the dialogue between the writer , the character and the narrative subject; the harmonious coexistence between the writer , the nature and the world; the exploration and re-enchantment of mysterious factors and unknown forces of the universe such as causal fatalism; and the exploration and expression of irrational subjects. This is not only the result of the evolution of literary concepts and creation , but also the influence of the trend of the times and new historical concepts. The tendency of intersubjectivity in historical novels has expanded the field of subject matter , enriched their ideological and cultural implications , and formed a polyphonic artistic world with many voices. However , it may also bring new problems.

**( 16) The public nature of online non-fiction writing: origins , reflection and reconstruction**

CAO Ran , ZHANG Jian • 143 •

Non-fiction writing , which has emerged in recent years , is a marginal genre that aims to reconnect literature and society. It involves the fields of literature and journalism and contains an important public dimension in its concept and practice. However , the commercial and entertainment orientations in current online nonfiction writing have gradually overwhelmed its public orientation , causing it to depart from its original purpose. In this regard , this study first reviews the history of nonfiction writing and finds that it emerged as a reaction to the popular genres of the time and gained legitimacy for its existence and development with its emphasis on publicness. Secondly , through a series of observations on a series of representations of current online nonfiction writing , we find that the overemphasis on " I " , the solidification of writing content , and the abuse of judgmental narratives have pushed its publicness to the ' backstage ' . Finally , based on theories of artistic production , we explore the paths of reconstructing its public nature through three dimensions , i. e. , strengthening the social connection of " production-consumption " , taking " transformation of society " as the ultimate goal , and using " public perception " as a means of evaluation.