

影像的历史、地理与政治

鲁明军 乔泓凯

我们应该如何理解处在记忆、历史、欲望和身体（姿态）之间灰白色地带的影像？在一个影像狂欢的、被拟像所构建的世界，对影像本身的理解同时也意味着对当代主体存在状态的某种异位、异时的把握方式。影像既是历史自身析出的结晶，又提供了生命平面的延展。相较于文字，影像往往以其直接的情动力量作用于当下的现实政治。近年来，“回到瓦尔堡”的热潮亦是图像时代语境下的知识特性、认识论危机的同步反映。瓦尔堡的战争摄影构成了危机时代的“记忆灼痛”之地，影像承载了“死后生命”的意义结构，并指向对历史本身的动态重读。而在同样具备灾害性、破坏性潜能的暴行摄影中，影像的现象学强度被进一步引向了由摄影所开启的政治世界及其蕴含的民主效力。影像提供了无法言说者的声音，同时也构建了批判性的地缘政治叙事。在东南亚生态电影的幽灵影像、季风影像与盖娅影像中，全球南方的想象以一种新的宇宙论模式展开。从瓦尔堡、暴行摄影，再到全球南方，“影像（图像）何为？”的当代之问由是得到了某种立体、多维的书写与回应。



季风吹拂的土地：东南亚生态电影与全球南方主义

Land Below the Winds: Southeast Asian Eco-Cinema and Global Southernism

杨国柱 YANG Guozhu

摘要 全球生态美学的表述与实践大多源于全球北方，但全球南方呈现出独特的美学特征与认识论模式，蕴含着比全球北方更具批判性的政治潜能。从以东南亚为代表的全球南方的角度来看待人类世的新兴生态电影美学，主要呈现为幽灵影像、季风影像和盖娅影像三个方面。当生态已经成为超越国族疆界而逐渐走向去政治化的生物区域主义的时候，东南亚电影将生态问题置入全球南方框架下，进而变得再政治化了。同时，它们启示我们必须成为生态电影类型学中的行动者，即从批判实践走向社会行动，以此书写自己的地球奥德赛。

关键词 生态电影；全球南方；东南亚；幽灵影像；季风影像；盖娅影像

Abstract: While most expressions and practices of global ecological aesthetics originate from the Global North, the Global South presents unique aesthetic characteristics and epistemological patterns, and contains a more critical political potential than the Global North. From the perspective of the Global South and the Anthropocene, the emerging eco-cinema of Southeast Asia is mainly characterized by ghost images, monsoon images, and Gaia images. Ecology has become a regionalism that transcends national boundaries and gradually moves towards depoliticization. Southeast Asian films place ecological issues within the framework of the Global South, and thus become re-politicized. At the same time, they reveal

作者简介：杨国柱，山东艺术学院副教授，上海大学艺术学博士，研究方向为实验电影、动态影像及当代艺术理论。

that we must become actors in the eco-cinema typology. We need to move from critical practice to social action, writing our own planetary odyssey.

Keywords: eco-cinema; Global South; Southeast Asia; ghost images; monsoon images; Gaia images

布鲁诺·拉图尔晚近一直思考这样一个问题：在面临着巨大生态危机的今天，我们如何“面对盖娅”（Face À Gaïa），又将“着陆何处”（Où atterrir）？彼得·斯洛特戴克从生存政治角度认为：“我们的命运所系之处不再只是单纯的政治，而是气候政治。”^[1]我们现在已然从英国艺术家古斯塔夫·梅茨格（Gustav Metzger）所说的“我们必须成为理想主义者，或者死去”，到了“我们必须成为生态哲学家，或者死去”。生态观念深刻革新的号角已然吹响，生态艺术——尤其是生态电影——是卓有成效的引擎之一，它形象化地审思生态，并推动生态的政治活动。但是我们也应意识到，这些关于全球生态美学的表述与实践大多源于全球北方，全球南方显然被忽视、变得不可见了，而在这些地方不但呈现出独特的美学特征与认识论模式，更蕴含着比全球北方更具批判性的政治潜能。一方面，这些地区作为经济欠发达的第三世界与第四世界，全球南方电影更有意识地批判资本纪（Capitalocene）以及（后）殖民主义，并思考落后社区和原住民社区在与现代性接触过程中的生态政治问题；同时，全球南方的艺术家和电影制作者往往通过对泛灵论的叙事表达和美学探索来对环境危机做出回应，这种新的泛灵论信仰不但成为反思现代性的重要工具，更形成一种新的生态电影本体论和宇宙论模式。

本文试图从东南亚生态电影创作的角度来观察地球危机，并探究如何从以东南亚为代表的全球南方的角度来看待人类世的新兴生态电影美学以及其中蕴藏的政治潜能。就像在全球南方的许多地区一样，东南亚是直接经历环境灾难的主要地区之一，而这种视角往往被占据话语主导权的全球北方边缘化。东南亚面临的一些紧急

[1] Peter Sloterdijk, *Spheres vol.2*, Globes, Wieland Hoban, trans., (Los Angeles:Semiotext(e), 2014):p.333.

的、重复的生态危机会从该地区扩展到世界其他地方。在生态时代，什么是评判事物的合适尺度？也许东南亚的生态电影实践所蕴含的政治潜能可以为全球的生态运动指明方向：在更大的时间尺度（长期生态学）和空间尺度（行星尺度）上重新思考如何生态地“存在”，而不是如何“做到”生态。

一、人类纪与电影的生态转向

我们现在生活在一个地质学家提出的“人类世”（Anthropocene）或“人类纪”（Human Epoch）的时代。“人类世”一词最早由生态学家尤金·斯托默（Eugene Stoermer）在20世纪80年代提出，随后，荷兰大气化学家保罗·克鲁岑（Paul J. Crutzen）于2000年将其作为“全新世”（Holocene）的前身^[2]。这个新的地理逻辑名称是对深层地质过去的一种激进定位，也是对另一个未来或开端之想象的转折点。人类世的人类及其世界建设活动是一种新的自然，它以天气事件和极端环境条件的形式出现在我们面前，比我们集体历史上的任何事件都更猛烈、更反复无常、更具威胁性，我们现在比以往任何时候都更受制于我们无法驾驭的新自然。正如气候学家指出的，我们已经进入了一个“无类比”时代，一个在地质史上没有平行或类比的时代，因此是一个无法预测未来的时代^[3]。值得一提的是，与“人类纪”一同出现的是对于“后人类”理论的广泛关注，并以此对在一个日益超越人类的世界中作为人类的意义进行了批判性的重新评估。正如拉图尔指出：“人类纪的背景下，历史不仅是人类的历史。”

我们如何在一个不可预测且日益荒凉的世界中生存？“人类纪”迫使我们从更大的尺度，即从一种总体生态学（General Ecology）的角度来思考人与环境的问题。正如伦敦蛇形美术馆（Serpentine Galleries）2018年启动了由露西娅·彼得罗尤斯蒂（Lucia Pietroiusti）主持的长期计划“总体生态学”。这项计划在2020年蛇形

[2] Paul Crutzen & Eugene Stoermer, “The Anthropocene,” *Global Change Newsletter* 41(2000):17–18.

[3] Jennifer Fay, *Inhospitable World: Cinemain The Time of The Anthropocene*, (New York:Oxford University Press, 2018), p.18.

美术馆50年馆庆时，推出了另一跨年度的长期项目“重返地球”（Back to Earth）。一方面，我们寄希望于从超越人类的视角思考如何与地球更好地相处。另一方面，生态学这一概念越来越被非自然化，学者埃里希·霍尔（Erich Hörl）在2017年主编的《总体生态学：新生态范式》（*General ecology: The New Ecological Paradigm*）中认为我们正在见证一种新的历史语义学的突破：生态学的突破。从有限的生态学到一般/总体的生态学，几乎没有任何领域不能被认为是生态学的对象，因此可以进行生态学或生态哲学（*écosophie*）^[4]的重新表述，迫使并推动一种根本性认识论的更新。这种生态学的扩散伴随着生态学意义的转变，他称之为总体生态学，这一概念代表了对这种环境转向的批判性分析和肯定，它被概括为非自然生态学的概念，甚至变异为技术生态学。正如让-吕克·南希认为“正确理解的生态学只能是一种技术”^[5]，正如在瓜塔里谈到一般生态学 and 心灵、社会 and 环境的“三种生态学”时，斯蒂格勒选择了对这一结构的一般生态学的修正，即心灵、社会 and 技术的三个生态学，它们被宇宙进程所穿越——它让我们意识到现代人的宇宙论已经变得有问题，为了打破这一“人类纪幻觉”，我们不应该说“人类纪”，而应该说“技术纪”（Technocene）^[6]，这就是生态学在宇宙学层面最终带来的东西，即一种宇宙技术视角。另外，“人类纪”本质上是一个不可持续的概念，作为人类世时代必要的战略迂回或思想修正，2018年，法国哲学家斯蒂格勒将他的哲学探索凝练为“负人类纪”（neganthropocene）^[7]，并认为应该以“负人类纪”来质疑和挑战“人类纪”。在《为一个负熵的未来》中，斯蒂格勒认为“人类纪”的登峰造极及其向“负人类纪”逆转，就是从熵学到负熵学的逆转，就是从封闭的熵世界观到开放的负熵世界观的逆转^[8]。

与此同时，人类纪与电影之间的关系是复杂且双向的。人类纪的概念及其相伴而来的“生态转向”思潮促使我们从总体生态的角度将人类、非人类、电影和行星

的历史联系起来，并在地质学的维度上重新思考电影、国族和地球之间的关系。在“人类世”时代书写电影，就是要在这两个术语或实践之间建立新的联系，从而改变我们对这两个术语或实践的思维方式。如何在人类驱动的气候变化的事件和历史与电影的政治、环保和伦理之间建立一种哲学关系？如何将我们重新缝合到这样一个世界之中？总体来看，电影研究的生态转向可分为三个方面。首先，电影的人类纪美学研究。电影与人类纪具有惊人的美学相似性，它们都将我们熟悉的世界变得陌异化。正如人类这股地质力量对自然的改造，电影这种新的技术奇迹将所有物质还原成死气沉沉的灰度，创造出一种不可思议的审美体验。或者，更有力地说，电影帮助我们将人类世视为一种审美实践并加以体验。其次，电影生态伦理反思。随着地球上人类能够称之为家园的地方越来越少，最严重的环境破坏在我们周围持续发生，电影的义务是让观众感到恐惧，迫使他们反思生态必要性，进而帮助他们设想某种形式的生存。最后，电影生态政治实践。电影必须面对生态政治的双重悖论。一方面，我们面对着只能生活在地球这样一个星球的事实，但我们却从未获得共同构筑世界的能力；另一方面，生态问题既与殖民与后殖民这样一个老旧的现代主义议题有着千丝万缕的联系，又牵连到行星尺度上的最新的多物种平等生存的问题。而电影生态政治就是要在多重悖论中探寻可行性空间。

在整个电影史中，东南亚电影一直是一种边缘化存在。相较于占据霸权地位的全球北方电影，它更像是全球电影实践的某种庞大附属品。但随着生态问题日益成为当下的核心议题，东南亚电影实践受到越来越多的关注。得益于温润的自然气候，这片沃土养育了全球近十分之一的人口。但这片丰饶的大地也是最脆弱的地区，近年来首当其冲地受到全球极端气候与人为污染的影响。报告显示，由于废物管理不当而被海洋塑料垃圾污染程度最高的10个国家中，有5个在东南亚。^[9]作为一个生态敏感地区，他们更关注生态与环境的危机问题，加之

[4] Félix Guattari, *Qu’ est-ce que l’ écosophie?*, (F é camp: Éditions Lignes, 2018).

[5] Jean-Luc Nancy, *The Sense of the World*, Jeffrey S. Librett, trans., (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), p.41.

[6] Clive Hamilton, François Gemenne & Christophe Bonneuil, *The Anthropocene and the Global Environment Crisis: Rethinking Modernity in a New Epoch*, (Abingdon: Routledge, 2015), pp.57-69.

[7] Bernard Stiegler, *The Neganthropocene*, Daniel Ross, trans., (London: Open Humanities Press, 2018), p.34.

[8] 贝尔纳·斯蒂格勒：《人类纪里的艺术》，重庆大学出版社，2016，第177—195页。

[9] Jenna R. Jambeck et al., “Plastic waste input from land into ocean,” *Science* 347(2015):769.

复杂的被殖民历史与泛灵论的宗教信仰，东南亚的生态电影实践形成了独特的风格，并为我们提供了独特的看待视角，乃至重新审视这种源于全球北方认识论特权的人类世新兴美学。下面本文将分析东南亚生态电影的三种表现形式，以及其中蕴含的多重政治潜能，他们的美学实践树立了全球南方电影在生态问题上的某种标杆，也为我们思考生态电影美学提供了有益参照。

二、东南亚生态电影及其三重化身

总体来看，东南亚生态电影主要呈现为三种形态：人在幽灵影像中打开自己作为人的尺度，又在季风影像中感受到人类的渺小，最后在盖娅影像中重新定位自己的坐标。

（一）幽灵影像

幽灵在认识论上是泛灵论信仰的一种体现。对于泛灵论者来说，世界不仅是物质性的，还是生命的、具有灵性的。他们将灵魂的概念加之于无生命的物体和非人类的植物、动物、气候、环境等。这种非现代的知识型也属于当代后人类与非人类中心主义思潮。但在本体论上，生态思想本来是由幽灵构成的，或者如蒂莫西·默顿所说：“生态生命就是幽灵”^[10]。默顿概述了一种将生态生物视为必然幽灵的思维方式，作为一个以幽灵逻辑为标志的本体论问题，幽灵本身在其核心处已经是一个生态幽灵。生态意识是萦绕在东南亚地区的幽灵，而东南亚的电影艺术作者们所创造的幽灵影像，正是在这两个层面上进行思考，并对生态问题做出的回应。

第一个层面，东南亚艺术家和电影制作者通过对泛灵论的叙事表达和美学探索，进而对环境危机做出回应。这里我们首先需要区分两种泛灵论下的幽灵思维，他们分别对应了两类不同的幽灵影像。一种是偏向于人类中心主义的“鬼魂学”——作为一种泛灵论之下的“灵魂理论”，死去的人类与非人类随着时间的推移逐渐演变为人格化的灵魂，这些围绕现实世界中的物体而产生

[10] Erich Hörl & James Burton, *General ecology: The New Ecological Paradigm*, (London: Bloomsbury Academic, 2017), p.304.

的令人不安的替身、二重身或幽灵，但它们总是要回返人间，依托于人。正如蒲慕州在《早期中国的鬼》第一章中所说，鬼魂是“人性的另一面”，他们讲求因果报应、轮回等传统观念下的鬼魂学。这类幽灵思维对应的是被投射了人类能动性的幽灵或鬼魂影像（ghost image or phantom image）。当我们试图超越人类之上时，我们不能忽视这个“太人性的”^[11]领域。另外，通过与拉丁美洲的水平万物有灵论（Latin American horizontal animism）相对比，卡伊·奥赫姆（Kaj Århem）和吉多·斯普伦格（Guido Sprenger）在《东南亚万物有灵》（*Animism in Southeast Asia*）一书中提出并理论化了东南亚垂直或等级万物有灵论（*Southeast Asian hierarchical animism*）。我们知道，“万物有灵论”最早由英国人爱德华·泰勒引入，并将之视为“自然哲学”和“基本宗教”，而在东南亚这一广阔的人种学区域中——从南岛民族到大陆的山地部落——它们共同的、根深蒂固的宇宙论基础结构决定了一种等级化的泛灵论模式。在奥赫姆看来，“东南亚宇宙论倾向于假设一种普遍化的主体性，这种主体性因程度不同而有所区别，并在一个不对称的、有等级的主体间性领域中将现存的生命联系在一起。”^[12]这种按垂直尺度分级的主体性，生命之间按照不平等的灵魂的非对称主体间性原则进行整合，并根据不同程度的精神/能力、不同的身体进行区分，一定程度上弱化或贬抑了人的主体能动性，因为客体在语境中表现为主体，反之亦然。等级万物有灵论模式为东南亚电影万物有灵论的概念化提供了一种方法，这要归功于它所强调的基于生态和交流关系的万物有灵论模式，在这种模式中，脆弱的人类是以与神灵交流关系的形式来提高和延续生命的代理人。基于此种超验万物有灵观念的幽灵影像（specter image），它们在本质上是去人类中心主义的：一方面弱化了人类的行为能力，另一方面又凸显了非自然和超自然的力量。借此，环境污染、气候灾害与生态变迁等生态问题以一种更直观的方式展现在我们面前。也正是在这一维度上，幽灵影像才是自然生态的影像。

[11] 爱德华多·科恩：《森林如何思考：超越人类的人类学》，毛竹译，上海文艺出版社，2023，第312页。

[12] Kaj Århem & Guido Sprenger, *Animism in Southeast Asia* (London: Routledge, 2015), p.16.

泰国导演阿彼察邦的电影一直以来都在尝试建构一种以幽灵为导向的关系框架，所以在阿彼察邦的作品中，我们如何感知这种幽灵性才是真正重要的。阿彼察邦的电影中有两类特殊的人物形象，被疾病困扰的人和沟通某种超人类力量的灵媒，这两种形象有时候又是合二为一的。也许是受到他成长环境的影响——阿彼察邦的父母都是医生，他的家就在医院里面——几乎他所有的电影都与疾病有关，电影中的人物或多或少遭受着疾病的困扰，比如《幻梦墓园》中得了某种睡眠症的士兵、《恋爱症候群》中患牙病的僧侣、《能召回前世的布米叔叔》中得了肾衰竭的布米叔叔，以及《记忆》中被脑海中某种巨响困扰的杰西卡等等。这些被疾病困扰、身体受限的人物至少具有两重含义：一方面弱化了作为主体行动者应对外界的能力，进而更容易求助于人之外的某种超然之力；另一方面，某种“超物”得以借着疾病的管道进入影像，并赋予影像一种幽灵性。这些身体患病的人物对周围环境更敏感，他们隐喻了在泰国政治统治和气候灾难面前无能为力的普通大众。阿彼察邦将他对泰国政治统治的不满与反抗转化为对生态问题的表现，或者说这两个问题在他那里本就是一个问题，正如资本纪与人类纪问题在泰国总是交织在一起一样。而对于那些在他电影中以不同形态出现的灵媒，他们将阿彼察邦的电影锚定在了更大的宇宙视角当中，那里既有泰国小镇中世俗生活的一面，也有军事镇压与战乱的地缘政治隐喻，当然包括生死、宗教与梦境记忆共在的一面。正如《幻梦墓园》中的珍姨，作为一个媒介节点，她连接着不同的时间跨度，促进了在不同维度存在的生命之间的沟通和联系（图1）。而这个角色的饰演者金吉拉·潘帕斯（Jenjira Pongpas）也是阿彼察邦的惯用演员，她的衰老和转变贯穿了导演过去20年的作品，并传递给我们关于内在于生命本身的连续性和普遍性。

在阿彼察邦的电影中，我们可以明显感受到一种幽灵影像的存在。他特别善于在电影中营造一种像幽灵一样、飘忽不定的气氛之物。他的电影、实验短片与装置



图 1. 阿彼察邦电影《幻梦墓园》中祭拜的珍姨。

艺术中最关注的是对那些非物质实体的显影：幽灵、鬼魂、梦境、记忆等等。如何在非西方的万物有灵论的视野中呈现这些不可见之物？那就是在电影中创造一种包罗万象的灵性（animate）整体氛围，一种属于“氛围本体论”（ambientology）的气氛影像。^[13]阿彼察邦的所有影片中都弥漫着不可知的热带迷雾（或云雾）^[14]，这些弥漫在电影中、意义不明的气氛之物超越了我们普遍意义上对电影再现之物的理解，他们具有自己的生命，不受人类控制。灵魂在人类、植物、动物和鬼魂之间迁徙，我们将之称为幽灵影像，这只是对一种超出人类认知范畴之物的笼统描述，它们的内在更接近默顿所谓的“超物”（hyperobject）概念。

阿彼察邦的幽灵影像与万物有灵实践之间的亲和力，最终关系到岌岌可危的人类在提高生活可能性和建立关系方面的现实能动性。那些既是生态（自然主义）又泛灵论的影像肯定了在一中存在的生态环境中跨越时间和生命的社会性纽带，在这种生态环境中，无权无势的人类仍然可以要求获得面向和想象其他未来的能力。

（二）季风影像

人类纪不仅表明了人类对自然的改造与破坏，也同样意味着自然历史和气候活动成为人类文化的铭文。暗黑一点说，气候变化也是“非人类”对人类时间性的破坏性“入侵”。因此，对“人类纪”的思考必须是对破坏的双向性思考，从自然对人类的灾难性破坏一直到缓慢的、不易察觉的、累积的、熟悉的人类破坏活动。就电影而言，人类纪破坏性的可视化越来越成为电影理论的一个问题，它不仅是主题，也是电影作为一种能动的媒介参与人类纪的基础。东南亚的电影工作者在回应自然破坏的问题上作出了表率，我将之统称为“季风影像”：一方面，在这片常年遭受季风侵扰的地区，气候的不稳定性与环境恶化迫使他们更多地将摄影机对准自己遭受季风破坏的生存家园；另一方面，他们与生态环境的矛盾，主要表现在他们与茂密的野生森林之间破坏、保护与信仰的复杂关系上。雨水与森林代表了季风气候

[13] 杨国柱：《从道具物走向总体装置：电影中的“新物质性”与当代装置艺术》，《电影艺术》2023 年第 3 期，第 63 页。

[14] Érik Bordeleau, Toni Pape, Ronald Rose-Antoinette & Adam Szymanski, *Nocturnal Fabulations: Ecology, Vitality and Opacity in the Cinema of Apichatpong Weerasethakul* (London: Open Humanities Press, 2017), p.84.

的两重性：创伤（毁灭）与护理（生机）。

地处热带和亚热带的东南亚国家受海洋季风带来的降雨影响很大，每年夏季这里都会遭受多次台风等极端气候的冲击，而2004年的东南亚海啸更是造成了近30万人死亡的重大惨剧。由于环境变化而使得居住地发生根本改变，一种忧郁、沮丧、压抑的感觉在此盛行，澳大利亚环境哲学家格伦·阿尔布雷希特（Glenn Albrecht）将之称为“乡痛症”（Solastalgia）^[15]。面对不可抗拒的灾难性的气候变化，我们的参照基准丧失、混乱。“乡痛症”引起了人类的怀旧混乱，阿尔布雷希特将其定义为“在自家时的乡愁”。菲律宾国宝级导演拉夫·迪亚兹（Lav Diaz）在2013年超强台风“海燕”袭击菲律宾塔克洛班后推出了一部观察纪录片《风暴中的孩子》（*Mga Anak ng Unos*），这部长达143分钟的影片展现了家园遭受风暴蹂躏的人们的凄惨境况。这也是迪亚兹越来越多的生态创伤电影作品中的一部，在这些电影中，我们看到的是可怕的创伤性事件在无数领域中缓慢展开，它们一同唤起人们对气候灾难的潮湿记忆，并通过长镜头与缓慢的美学实践，将赖以生存的家园重新塑造成一个引起人们反思的创伤场。迪亚兹的电影中台风过境后泛滥成灾的河流、垃圾满地的城市街道、被暴雨摧残的棚户区……这些在“平淡无奇”日常环境中徘徊的长镜头，没有明确的情感方向，创伤主体在创伤场中漫无目的地移动，但也正因此它们唤起无法感知的事物并让我们重新认识自己对世界的理解。雨水夹杂着垃圾，它们不仅围绕着我们，而且贯穿我们（图2）。我们知道我们的生态系统岌岌可危，但我们的反应却自相矛盾。极端破坏性气候——海啸、风暴、地震、高温等——创造了一个创伤领域，但正如《风暴中的孩子》提醒我们的那样，这种创伤不需要像全球北方的主流电影那样需要通过奇观来表现，它们是漫长、缓慢的痛苦暴力过程，因为气候受害者不是因为害怕威胁而存在，而是为了在灾难中生存而生活。迪亚兹2016年制作的短片《末日前的一天》（*Ang araw bago ang wakas*）将故事设定在了2050年的菲



图 2. 拉夫·迪亚兹，《风暴中的孩子》（*Mga Anak ng Unos*, 2014），纪录片，2014 年。

[15] Glenn Albrecht, “Solastalgia: the distress caused by environmental change,” *Australase Psychiatry* 15(2004):95–98.

律宾，影片结尾处，一个男子在齐腰的暴雨中祈祷，这既是未来末日来临前的一天，也是日常生活所遭受的每一天。

但是我们也应意识到，季风的破坏性也具有自身的复杂性，按照马修·富勒在《论破坏》所说：正如疾病对身体的破坏可以带来免疫系统的升级，破坏性也可以变成生产性。季风气候不仅为东南亚地区带来了雨水，还滋养了广袤的森林。这里拥有“全球近15%的热带森林”，是“全球近三分之二花卉和动物多样性”的栖息地^[16]。作为东南亚电影中反复出现的代表性生态空间，结合当地万物有灵的朴素认识，森林在这些电影中成为一个强大而复杂的电影组合。因此，无论是中南半岛（Indo-China Peninsula）高地森林还是印尼群岛的热带雨林，都是一个由人类和非人类实体组成的生态灵性系统，“与其将电影中的森林定义为背景或电影景观，不如将其视为一个网络，一个人类、非人类和其他力量之间的关系网。森林不是一件事物或一个角色，而是生命与非生命的集合体，是人类、动物、植物、矿物和电影装置的集合体。”^[17]从阿彼察邦的万物有灵的神秘森林，到拉夫·迪亚兹以黑白长镜头拍摄的广袤森林景观，以及菲律宾导演拉亚·马丁（Raya Martin）深邃、茂密的前殖民时期丛林，巫俊峰（Boo Junfeng）的电影装置作品中那些位于马来西亚—新加坡边境的闹鬼雨林，这些电影化的森林标志着一种“生态转向”思潮中的“植物转向”，即在人类纪时代，人类及其在自然界中的地位面临着前所未有的危机，植物及其与人类相去甚远的生命形式吸引了人们的想象力。而东南亚的森林具有一种特殊的“力量”或潜能，甚至是一种可付诸行动的能力。关于东南亚森林叙事，一个重要的概念是“佐米亚”（Zomia），这一概念最早由历史学家威莱姆·范·申德尔（Willem van Schendel）提出，用来描述横跨南亚、东南亚和东亚部分地区的大片森林地带，斯科特在《逃避统治的艺术》一书中将之具象化，用它来描绘在东南亚高地中那些抵制国家边界的地理区域。^[18]斯科特对这一地理概念进行

[16] Ronald C. Estoque et al., “The Future of Southeast Asia’s Forests,” *Nature Communications* 10(2019): 1829. <https://www.nature.com/articles/s41467-019-09646-4>

[17] Graiwoot Chulphongsathorn, “The Cinematic Forest and Southeast Asian Cinema,” *JCMS* 60(2021):184.

[18] Willem van Schendel, “Geographies of Knowing, Geographies of Ignorance: Jumping Scale in Southeast Asia,” *Environment and Planning D: Society and Space* 20(2002):647–668; James C. Scott, *The Art of Not Being Governed: An Anarchist History of Upland Southeast Asia* (New Haven, CT: Yale University Press, 2009).

了文化解读，并强调了被排除在该地区国家历史之外的森林叙事。政治历史带来的集体创伤是东南亚学术界熟悉的主题，但同样的，现在是超越人类视角思考创伤的时候了。植物、动物和土地以何种方式见证和记录历史？人类历史是如何与非人类历史纠缠在一起的？电影森林可以成为研究这些问题的空间。爱德华多·科恩（Eduardo Kohn）在《森林如何思考：超越人类的人类学》（*How Forests Thinks*）中认为：如果“我们”要幸存于人类纪——在属于我们的这个超越人类之上的世界正在越来越多地被“太人性”之物占据的不确定时代——我们将不得不主动地去培养这些跟森林一道思考、像森林一样思考的方式。^[19]在“人类世”（Anthropocene）时代，人类及其在自然界中的地位面临着前所未有的危机，“植物转向”似乎正在广阔的人文科学领域以及当代艺术这个多变的统一体中发挥作用。

（三）盖娅影像

詹姆斯·拉伍洛克的大地女神盖娅假说（Gaia hypothesis）认为整个地球是一个超个体（superorganism）或者控制论系统，人类、各种生物与自然环境都是其组成部分。盖娅系统能够自我调节，维持着地球生命体系的稳定性和持续性。然而人类纪中持续不断的生态危机让我们感受到这一系统变得越来越不稳定，在21世纪的开端，地球再次以未知之地的形式出现，它让我们意识到那个我们习以为常并赖以生存的地球也许并非稳固如旧，我们不得不重新“面对盖娅”。正如盖娅这一概念本来就是由两位意见相左科学家共同提出的——拉伍洛克趋向于宏观、整体化和系统化，而生物学家琳·马古利斯（Lynn Margulis）则趋向微观和纠缠性（entrelacé）^[20]，她从最古老、最微型的生物角度思考相互纠缠的生物体或“全生体”（holobionts）^[21]——他们在关于“什么是整体，什么是部分”的问题上持相反的观点。所以，盖娅在这里并不是指“地球作为一个生命整体”的流行观点，而是一个重新定义生命与整体之含义的契机，即根据生物和地球的关系，从更长的时间尺度和更广泛的空间

[19] 爱德华多·科恩：《森林如何思考：超越人类的人类学》，毛竹译，上海文艺出版社，2023，第316页。

[20] 布鲁诺·拉图尔：《面对盖娅：新气候体制八讲》，陈荣泰、伍启鸿译，群学出版有限公司，2019，第9页。

[21] Bruno Latour & Peter Weibel, *Critical Zones: The Science and Politics of Landing on Earth* (Cambridge: The MIT Press, 2020), p. 18.

尺度思考地球与生物之间的复杂纠葛。这是一部没有我们的认知就开始的历史，也将是一部超越我们活动范围的历史。

在思考生态盖娅的过程中，仅仅想象并描述我们与自然世界的复杂关系，书写自然世界已经不够了，我们必须走到“自然之后”^[22]。杰弗里·杰罗姆·科恩（Jeffrey Jerome Cohen）的“长期生态学”（Long Ecology）概念承认，这种“超越人类的时空纠葛”是“一个充满情感的关系网，它在广泛的时空范围内展开，要求一种关系和规模的伦理”。^[23]用历史学家迪佩什·查克拉巴蒂（Dipesh Chakrabarty）的话说，人类纪的盖娅研究者必须“将在某种程度上相互紧张的知识形态结合在一起：行星和全球；深层历史和记录的历史；物种思维和资本批判”^[24]。所以，人类纪的电影工作者制作盖娅影像，就是用摄影机在日益加剧的气候混乱中书写，在“一切纠缠不清”^[25]中做出姿态，他们是艺术上的“远征主义者”（expéditionnistes）^[26]，而他们的拍摄对象包括动物、植物以及细菌，但也包括一些通常不被计入的其他关涉物——大气、土壤、岩石、海洋、云、矿物，它们在亿万年里不断流转生成。

总的来看，东南亚地区的电影制作者和艺术家创作的盖娅影像又可分为两个大的范畴。第一是在时间尺度上进行反思的盖娅影像，也就是用影像来思考包括人类之前和之后的生态时间尺度，并突出非人类进程的深层时间的生命力与能动性。在上面谈到季风影像时已经谈到东南亚地区的森林影像，而台湾艺术家柯金源2019年拍摄的《神殿》则将东南亚的当代森林叙事推进到一种超越人类历史的盖娅叙事当中。早在这部影片之前，2015年拍摄的《撞到月亮的树》柯金源就参与其中，而且将部分影像剪辑到了后来的《神殿》中。这两部影片都以地质史的六千万至七千万年前的地质事件为时间尺度，并拉开了三千万至四千五百万年不等的物种生命周期跨度，透过对这些台湾高山地带的巨木森林——台湾杉、红桧、扁柏、玉山圆柏等——的探索，艺术家改变

[22] 2008年Massimiliano Gioni借W.G. Sebald的诗作《自然之后》（*Nachder Natur*, 1988）在美国纽约新当代艺术博物馆（New Museum）策划展览“自然之后”（*After Nature*）。参见<http://www.newmuseum.org/>。

[23] Jeffrey Jerome Cohen, *Stone: An Ecology of the Inhuman* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015), p. 41.

[24] Dipesh Chakrabarty, “The Climate of History: Four Theses,” *Critical Inquiry* 35, no. 2 (2009): 213.

[25] Eric Bapteste, *Tous entrelacés! : Des gènes aux super-organismes*, (Paris: BELIN, 2018).

[26] 保罗·阿登纳：《生态艺术：人类世与造型的创作》，詹育杰译，典藏艺术家股份有限公司，2021，第174页。

了我们感受时间之流的尺度（图3）。正如拉图尔在《面对盖娅》中所说：“历史的韵律与地史（geohistoire）的韵律被短路连接起来”^[27]，通过对这些巨木森林的考古，影片重塑了历史乃至人类世本身的多孔性，引起人们对时间本身的关注：当人类的记忆似乎被牢牢地固定在短期上时，我们该如何放大视野，看到更广阔的图景？除了时间尺度外，盖娅影像的第二个范畴是空间尺度，或者行星性意识。“行星性”意识最早可以追溯到文学理论家斯皮瓦克，她宣称“用行星来重写全球”^[28]。托比·李思（Tobias Rees）认为当代行星性的理论自有其他渊源，他梳理了四个方面的理论谱系：拉图尔的“重返宇宙观”、海德格尔的“牧羊人方法”、本杰明·布拉顿的“地球化改造”以及尼尔斯·吉尔曼的“新制度主义”。^[29] 格莱伍特·朱彭萨松（Graiwoot Chulphongsathorn）在《阿彼察邦·韦拉斯哈古的行星电影》中把阿彼察邦的电影看作是泰国或东南亚地区的代表，同时也是推测和想象地球的过去和未来的行星电影的例子，但这位泰国电影研究者显然低估了这一地区广泛的行星尺度下的电影创作，拉夫·迪亚兹的电影更能代表东南亚地区的行星电影，他的电影将复杂厚重的叙事与极简的黑白画面、长镜头视觉形式相嫁接，并混杂了多重尺度的存在物，重塑了观众对地球的认知。

三、全球南方：东南亚生态电影的政治潜能

1955年29个亚非国家在东南亚的印度尼西亚万隆召开了亚非会议，这是二战后确立的以全球北方为主导的国际秩序下第一次“第三世界”的大联合。一定程度上，这可以看作是全球南方的雏形或前身。60年后，从后万隆到全球南方主义，从殖民主义到后殖民时代，从资本纪到人类纪，“第三世界”的发展中国家面临着更为复杂的问题。21世纪出现的对环境不公正和生态危机的新理解，研究全球化问题的学者不得不正视“不均衡发展”的现实，环境研究学者则倾向于将地球的健康放在首位，



图 3. 柯金源，《神殿》（*Sacred Forest*, 2019），纪录片，2019 年。

[27] 布鲁诺·拉图尔：《面对盖娅：新气候体制八讲》，陈荣泰、伍启鸿译，群学出版有限公司，2019，第 88 页。

[28] Gayatri Chakratmy Spivak, *Death of a Discipline*, (New York: Columbia University Press, 2005), p.72.

[29] 托比·李思：《语言监狱里的行星政治学》，《萃岭》2022 年第 1 期，第 41—42 页。

坚信恢复和保护自然会带来政治和经济的公平。人们越来越关注与生态问题有关的一切，渴望和平并重建人类与生态系统间的平衡关系。与此同时，全球南方的实践与认识论拓展了我们对于当前全球问题的理解。东西方的对立已经逐渐因为东北亚在经济上的崛起而日趋同化，经济发达的全球北方与全球南方更能凸显我们这个世界的差异性。在我们看来，东南亚的生态电影实践走出了一条大南方电影道路，从“第三电影”到全球南方电影，他们在边陲化与被重新看见之间的断层线上开展工作，发展出泛灵性、地缘政治和全球生态之间的新联盟，超越以生产为驱动力的人类中心主义的北方生态电影典范。

东南亚生态电影与政治史是分不开的，他们来自殖民与后殖民的长期历史。所以东南亚生态电影区别于全球北方的生态电影实践的最重要的地方就在于：当生态已经成为超越国族疆界而逐渐走向去政治化的生物区域主义（bioregionalism）——即作为公民个体的主要忠诚对象应该是生物区域或生态区域，而非某一国家或某种司法管辖单位^[30]——的时候，他们将生态问题置入全球南方框架下，进而变得再政治化了。当好莱坞生态大片如詹姆斯·卡梅隆的《阿凡达》或彼得·杰克逊的《魔戒》再造自然时，他们将催眠剂的迷恋、天堂般的宏伟和对失落起源的怀旧之情，重新注入我们被现实世界打败的破落灵魂。换句话说，这劫持了一个麻醉过程，按照我们对观众的期望，成比例地重塑了被篡改的世界影像。而东南亚的生态电影——无论是幽灵影像、季风影像还是盖娅影像——既是抵抗式的，又是批判式的。作为一种“紧急的艺术”（art de l'urgence），它需要抵抗后殖民或者说资本纪的双重侵蚀。生态电影并不总是引领环保的救赎之路，反而有时会使我们陷入幻想，它最多提供了一个装饰背景，并让我们陷入情境“欺骗”。一定程度上，西方的认识论特权加速了这一电影美学趋势的全球行销，并支撑起其预设的普遍性。但在学术界的生态主义，却缺少在第三世界的脉络中反对（或者说反思）

[30] Michael Vincent McGinnis (ed.), *Bioregionalism* (London: Routledge, 1999).

西方生态主义的声音。借助于东南亚地区独特的泛灵论思想，它们将生态问题政治化，上升到诗性高度，并将亲生态（pro-écologie）的艺术实践作为一种社会政治武器，以此批判一种上镜的生态电影，即将壮观的末世情境景观化。朝向全球生态未来的东南亚生态电影既是新的殖民，却也是抵抗过往殖民，走出困境的新方式，即一个在东南亚殖民历史中“去领土化”（deterritorializing）和“再领土化”（reterritorializing）的过程。

所以，东南亚生态电影政治化的另一重启示意是，面对生态危机，做出一副斯多葛学派的模样，还是成为一个行动主义者？也就是说，我们必须成为生态电影类型学中的行动者，即从批判实践走向社会行动，以此书写自己的地球奥德赛。当谈到具有生态使命的电影时，最好区分美学创作和艺术干预介入。美学创作，是由自然景观的频繁出现，或在其中产生的造型而形成的；而艺术干预介入，它的使命是实用主义的，与生态政治相结合。对于行动主义者，只有（社会）参与的坚定实践才具有使严格意义上的生态艺术合格的合法性。也就是说比电影美学追求更胜一筹的，是对生活的坚定干预，以及对政治的改变。但在这里，我们并非以“反—生态”（contre-écologique）的方式行事，而是以一种“元—生态”（méta-écologique）方式^[31]。近年来，东南亚的电影创作者频频进行当代艺术的跨界创作，比如菲律宾电影制作者奇拉·塔西米克（Kidlat Tahimik）为第35届圣保罗双年展创作的巨型装置《温柔地杀死我们……用他们的SPAMS……》（*Killing us Softly... with their SPAMS... (Songs, Prayers, Alphabets, Myths, Superheroes...)*，2023）（图4），整件作品在热情粗犷的外表下，诘问我们该如何调解来自历史、生态和新殖民主义的暴力；阮纯诗于第15届卡塞尔文献展展出的空间装置作品《此后，他们自然地死去》（*And They Die a Natural Death*，2022）（图5），用装置的形式重新审视了越南的政治与历史、原住民的文化和自然生态问题；而郑明河（Trinh T. Minh-ha）2022年在



图4. 奇拉·塔西米克，《温柔地杀死我们……用他们的SPAMS……》（*Killing us Softly...with their SPAMS...*，2023），装置，2023年。

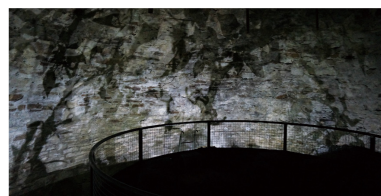


图5. 阮纯诗，《此后，他们自然地死去》（*And They Die a Natural Death*，2022），空间装置，2022年。

[31] 保罗·阿登纳：《生态艺术：人类世与造型的创作》，詹育杰译，典藏艺术家股份有限公司，2021，第97页。



图6. 郑明河，《中华何如？》（*What About China*，2022），纪录片，2022年。



图7. 阿彼察邦，《与太阳的对话》（*A Conversation With the Sun*，2022），装置影像，2022年。

上海外滩美术馆举办的展览“暗游”，和2023年在德国斯图加特符腾堡艺术协会举办的个展“一滴海洋”（*The Ocean In A Drop*），都展出了她新近创作的大型影像作品《中华何如？》（*What About China?*，2022）（图6）；以及阿彼察邦2022年创作的装置影像《与太阳的对话》（*A Conversation With the Sun*）（图7），延续了这位影像创作者在过去的作品《热室》（*Fever Room*，2015）、《蓝》（*Blue*，2018）和《星丛》（*Constellations*，2018）中所确立的对织物窗帘背景图案的使用。从电影走向装置艺术，从封闭的电影院空间走向开放的美术馆，东南亚电影和艺术家用更激进的当代艺术实践来回应生态问题，并作为艺术行动家（artivistes，艺术+行动主义）以他们自己的武器进行这场斗争。

东南亚生态电影给了我们一个想象全球南方，以及在生态思潮下重新认识南方、以全球南方作为行动方法的可能，或者如第14届卡塞尔文献展中的“向雅典学习”^[32]所提醒我们的：“忘记你所知道的”，以此发现和重建对世界的信仰。

结语：季风吹拂的土地

人类学家列维·斯特劳在《忧郁的热带》中认为：“原始社会代表的乃是整个人类社会的缩影”。那么，东南亚这片区域，既是全球南方的缩影，又是人类纪生态危机的测温计，它既承受着后殖民与全球北方的压迫，又遭受着全球气候生态灾害的无情冲击。这本是一片温润宜居、季风吹拂的沃土，“古代航海家将东南亚比喻为‘季风吹拂的土地’：位于热带季风之下、台风带之上，航行更安全，温暖碧绿的洋流也比较容易预测。”^[33]这里的生态电影实践重塑了我们对于地球的认知，并朝向一个全球生态的未来：地球—客体、社会运动和电影艺术得以一同创造全球南部阵营的语序，并作为反抗霸权的“奇异吸引体”（strange attractors）^[34]。

[32] 林育世：《南方性？离散意识与认同生产中的新南方》，《艺术观点》2019年春季号，第74页。

[33] 迈克尔·瓦提裘提斯：《季风吹拂的土地：现代东南亚的碎裂与重生》，张馨芳译，上海人民出版社，2021，第39页。

[34] Isabelle Stengers, *Cosmopolitics I*, Robert Bononno(trans.), (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010)