

影像“耦合”而成的“影子”、世界与“真实界”

——试论 21 世纪以来罗马尼亚电影中的历史与现实问题

张 冲 许 泽

摘 要 | “在一个仿像的世界，一个图像急切地试图制造真实效果的超现实中”^[1]，最具代表性的现代媒体技术犹如柏拉图洞穴中的“火”一样，使得“世界”通过其产生“影子”进行历史的或现实的直播。罗马尼亚电影从传统上来讲亦有如是认知，21 世纪以来的罗马尼亚电影尤其是拉杜·裘德、克里斯蒂安·蒙吉、卢奇安·平蒂列、克里斯提·普优、柯内流·波蓝波宇、阿迪娜·平蒂列、卡林·皮特·内策尔，以及克里斯蒂安·内梅斯库等人的电影更是如此，其历史与现实“耦合”而成的影像寓言，冷静地向观众呈现世界不同层次的存在状态，其中有犹如在柏拉图的洞穴内“影子”一样的存在状态，还有太阳光下“世界”的类“终极界域”状态，以及抽丝剥茧般地对“真理”或“真实界”进行探究的状态，不管处于何种状态，新世纪罗马尼亚电影都在尝试着揭示人此在的本真存在。

关键词 | 新世纪罗马尼亚电影；媒介有机体中的“影子”；“格式塔”世界；历史与现实的“真实界”

Copyright © 2024 by author (s) and SciScan Publishing Limited

This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>



进入21世纪以来，罗马尼亚因其经济腾飞被誉为“东欧之虎”，且诸多年轻的罗马尼亚导演在国际电影节上频频亮相、获奖，尤其是2005—2007年罗马尼亚电影在欧洲国际电影节中形成一股

“新浪潮”，其电影大多以或冷峻、或狂欢又或略显实验的影像风格与反思式的批判态度构成了其独特的“后现实主义”美学风格。及至2023年，拉杜·裘德的最新电影获得洛迦诺国际电影节评

[1] [英] 阿雷恩·鲍尔德温、布莱恩·朗赫斯特、斯科特·麦克拉克肯、迈尔斯·奥格伯恩、格瑞葛·斯密斯：《文化研究导论（修订版）》，陶东风、和磊、王瑾等译，北京：高等教育出版社，2004：420。

委会大奖，与其他杰出的罗马尼亚导演一样，该部电影所传达出的视角、思想与认知令人耳目一新，其电影传达出的解构性、先锋性与启发性具有罗马尼亚传统的“通过文化走向自由”^[1]的特征。罗马尼亚民族文化的形成已有两千年的历史，他们的知识分子阶层认为罗马尼亚文化“同时具有西欧和东方起源”^[2]，在其现代性的建构方面，亦汇聚融合了多方经验与文化，且现代主义艺术成就斐然：除了中国当代美术界人尽皆知的画家柯内流·巴巴外，罗马尼亚还有超现实主义诗人盖拉西姆·卢卡，他建构了发明一切的“非俄狄浦斯”思想，并对“结巴”绵延式的语言风格进行实践，颇受德勒兹的赏识，直接影响后者诸多理念与思想的形成，被德勒兹赞誉为“最伟大的诗人之一”^[3]；还有发起“达达主义”运动的艺术家特里斯唐·查拉以及先锋诗人马林·索雷斯库，后者认为“诗歌的功能首先在于认识。诗人必须与哲学联姻。诗人倘若不是思想家，那就一无是处”，而罗马尼亚电影从传统上来讲亦有如是认知，21世纪以来的罗马尼亚电影更是如此，其历史与现实“耦合”而成的影像

寓言，冷静地向观众呈现世界不同层次的存在状态，其中有犹如在柏拉图的洞穴内“影子”一样的存在状态，还有太阳光下“世界”的类“终极界域”状态，以及抽丝剥茧般地对“真理”或“真实界”进行探究的状态，不管处于何种状态其都在尝试着揭示人的本真存在。

一、投映的“影子”：媒介有机体中被“想象”^[4]与被“象征”^[5]的历史与现实

柏拉图的“洞喻”理论认为那些被捆绑的“狱囚”只能看到“那些被那一堆火照射过来，映出在他们正对面的洞穴的底部的墙上影子”^[6]和听到“从它底部的墙上发出的一个回声”^[6]。这些“可见的”的影子和可听到的回声对于“狱囚”来说就是唯一可见或可闻的“事件”或“真相”，以至于他们无法相信从他者世界回来的“狱囚”其所见所闻所感与判断，因为被缚的奴隶所看到的“真实”判断是建构在“火堆”和“墙壁”之间被投映的“影子”的基础之上，带有“眼见为实”的迷惑性和欺骗性，还具有被系统控制的可操作性。而现代媒介构

[1] [罗马尼亚]伊昂-奥莱尔·波普：《罗马尼亚现代史》，赵学林译，辽宁人民出版社，2021，第13页。

[2] [罗马尼亚]伊昂-奥莱尔·波普：《罗马尼亚现代史》，赵学林译，辽宁人民出版社，2021，第1页。

[3] [法]盖拉西姆·卢卡：《爱情发明家》，尉光吉译，广西人民出版社，2021，第i-iii页。

[4] 此处借用“想象界”这一概念。拉康认为镜像阶段启动了想象界（Imaginary Order），“也就是他所指的形象世界。这不是一个想象出来的世界，而是一个感知到的世界。孩子对这个世界的感受，是通过形象而不是通过语言来进行的。这是一个完整、圆满和愉悦的世界，因为随着孩子感觉到自己是一个整体，他产生了一种幻想：自己控制了周遭的环境”。拉康认为这种前语言阶段的感觉以及彻底控制了周围世界的感觉完全是虚幻的，不过，这种感觉给人带来一种满足感，而且非常强烈。拉康称这种体验为“母亲欲望”（Desire of the Mother），暗指上文所说的那种双向欲望：母亲对孩子的欲望以及孩子对母亲的欲望。在此期间，孩子与母亲密不可分的感觉，无论是好还是坏，都是它最初的和最重要的体验。这种初级的两人组合，或者说是二人游戏，一直延续到孩子学会了语言为止。——引自[美]Lois Tyson：《当代批判理论实用指南》，赵国新等译，外语教学与研究出版社，2014，第28页。

[5] 此处借用“象征界”这一概念。拉康认为当人学会使用语言，即进入象征界时，我们的“那种完整的、圆满的、与母亲/我们的世界亲密结合的感觉，就从我们有意识的体验中消失了”。摘自[美]Lois Tyson：《当代批判理论实用指南》，赵国新等译，外语教学与研究出版社，2014，第30-31页。

[6] [古希腊]柏拉图：《理想国》，顾寿观译，吴天岳校注，岳麓书社，2018，第320页。

建的“景观社会”具有“影子”的基本特性，此时的拟像序列从仿造（Counterfeit）、生产（Production）走向了由代码支配的遵循“结构价值规律”的“仿真（Simulation）”阶段，使得电影影像（或艺术）的“真实不仅是那个可以再现的东西，而是那个永远已经再现的东西：超真实”^[1]。这一变动使得艺术真实被技术消解，复制品取代原作，成为新的真实本体^[2]。最具代表性的媒体技术犹如洞穴中的“火”一样，“世界”通过其产生“影子”进行历史的或现实的直播。在拉杜·裘德的电影《不要太期待世界末日》（2023）中女主安吉拉一面要在机械化、秩序化的黑白工作世界进行陀螺一样地进行“天职劳动”，一面朝向自由化、多样化的彩色直播世界。前者使其认识到世界之荒诞，而后者通过跨性别“光头”的虚拟形象对前者予以原始而野性的反抗与颠覆，在政治光谱的两极之处的以虚拟形象作为现实世界的“影子”进行呈现，在嘈杂多叠的“影子”间，难以辨别“本质/本体”或“真相”；电影中更具荒诞性的是录制“提醒工人佩戴安全帽”重要性的宣传广告片段。因有汽车突然闯过来，撞到不稳定的铁桩上，导致“安全杆”被撞飞，下班路上归家的工人因“路灯”昏暗、没佩戴“安全帽”、导致自己被砸中至瘫，宣传广告拍摄文案需要提示佩戴“安全帽”的重要性，而工人却要强调路灯昏暗、铁桩与安全杆等客观不安全因素，在多重媒介介质中，以语言为“影子”的“想象界”及以影像为

基础的“象征界”，它们与“实在界”的关系愈加显得扑朔迷离且无解。在《倒霉性爱，发狂黄片》（拉杜·裘德，2021）中，私密视频是个体“世界”的“影子”，女主的教师形象亦是其身份在“世界”中的“影子”，二者的不符导致了一种针对个人的暴力，展现了技术时代或数字时代的“平庸之恶”及网络极权主义对私人空间的压缩或对个体的压迫。同样，除了我们直接的所见所闻，我们所认识的或相信的价值观、历史观甚至是世界观亦会是一种“影子”，“火堆”在此时可能是某种意识形态、宗教信仰、社会环境或大家的习惯和共同认知。在克里斯蒂安·蒙古的《毕业会考》（2016）中，父亲为女儿构建了一个更自由的“影子”世界——美国，并想方设法地脱离当下罗马尼亚这个此在的世界，可最终亦是从一个“影子”到另一个“影子”罢了；在《尼基与弗洛》（卢奇安·平蒂列，2003）中亦有移民美国的社会问题与真相等。

波德里亚认为符号或图像具有四个阶段的发展，即“基本现实的反映”“遮蔽或颠倒了基本现实”“掩盖了基本现实的缺席”及“与无论什么样的现实都没有任何关系”^[3]，且符号或图像本身就是“纯粹仿像”^[3]，他甚至还说“我们居住在一个仿像的世界，一个图像急切地试图制造真实效果的超现实中”^[4]。在拉杜·裘德的电影《野名留史又如何》（2018）中，主流媒介迫于国际舆论等因素或遮蔽或隐藏了关于敖德萨大屠杀中罗马尼亚人对犹太人的屠杀，使得民

[1] [法] 让·波德里亚：《象征交换与死亡》，车槿山译，译林出版社，2012，第98页。

[2] 陈文斌：《艺术真实的解构与重构》，《江西社会科学》2022年第10期。

[3] [英] 阿雷恩·鲍尔德温、布莱恩·朗赫斯特、斯科特·麦克拉克肯迈尔斯·奥格伯恩、格瑞葛·斯密斯：《文化研究导论（修订版）》，贺玉高译，高等教育出版社，2004，第419-420页。

[4] [英] 阿雷恩·鲍尔德温、布莱恩·朗赫斯特、斯科特·麦克拉克肯迈尔斯·奥格伯恩、格瑞葛·斯密斯：《文化研究导论（修订版）》，贺玉高译，高等教育出版社，2004，第420页。

众无法获得此一历史阶段的真相；拉杜·裘德的另一部电影《喝彩！》（2015）中作为代表贵族的骑士警察的父亲所捍卫的那一套伦理道德秩序和善恶观念其实是贵族统治之下的“影子”或可称为道德、法律秩序的符号，是一种尼采所谓的主人道德的假象，当老骑士看到贵族阉割而不是原谅年轻的情敌时，在其价值观及大家的共识中，他意识到了现实的荒谬与所谓真相的缺席。克里斯蒂安·蒙吉的《山之外》（2012）中阿丽娜悲剧在于其身份的迷失，她带着一种“疯癫”的执念和追问活在“依然没有离开上帝的恩宠”^[1]的“影子”中，但在“规训社会”的蒙蔽中她丧失了文艺复兴以来的“揭示真理”的能力或者“我思”的以人为核心的反思能力，最终成了蒙昧的“殉道者”之一；蒙吉的《四月三周两天》（2007）中的女大学生奥蒂利亚虽然意识到了社会阶层难以跨域的存在以及“770”法令的不合理性，但是来自工人阶层的她对室友一厢情愿的救赎或友谊实则是一种“牺牲”的动作，而她因心灵崇高而去“牺牲”的行径实则是与冷峻社会现实的抗衡。声音与符号构成的“想象界”亦是如此。克里斯提·普优的《无医可靠》（2005）中医生对老人拉扎雷斯库所言的“你不会死的”“为你好”的言语一样，老人是否能被治愈已经不重要了，这种病入膏肓的富有“博爱之心”^[2]的言语及其以伪善的、尼采

所言的祭司式的“爱”已经将其杀死；《警察，形容词》（柯内流·波蓝波宇，2009）字典中的“良心”“道德”“警察”等词作为文字符号在脑海中构成了一种“想象界”，这即是盲目地依从在一种被意识形态编纂过的字典中的字词的“影子”做出行动的社会；《布加勒斯特东12点08分》（柯内流·波蓝波宇，2006）中的“影子”就是历史老师和“圣诞老人”用言语叙述的历史，若这种对历史复述的是非标准判断仅依靠想象性认同或电视对大众的强制性“编码”显然是不正确的，故我们要超越这个“影子”进入到“世界”，即柏拉图所言的“可见的世界”，只有认识到一种在“世界”中多向度的在场才能够摆脱“影子”世界所带来的具有“魅惑性”的假象。

二、作为知觉现象的格式塔^[3]“世界”：人在历史与现实中“在世的在场”

克尔凯郭尔认为，“在一个健康的生活中，情绪只不过是在人身中蠕动着、运行着的生命的强化。他越是健康地、越是严肃地生活着，他也就越是能够控制他的情绪，这也就是说，他也就越会恭顺地置身于情绪，从而拯救自己的灵魂”^[4]；尼采从考察狄奥尼索斯现象的角度反思西方文明，认为苏格拉底主义是希腊消亡的工具，而“由理性主义支配的思想和文化的一个根本

[1] [法] 米歇尔·福柯：《疯癫与文明（修订译本第4版）》，刘北成、杨远婴译，生活·读书·新知三联书店，2012，第9页。

[2] [法] 米歇尔·福柯：《疯癫与文明（修订译本第4版）》，刘北成、杨远婴译，生活·读书·新知三联书店，2012，第254页。

[3] [美] 撒穆尔·伊诺克·斯通普夫、[美] 詹姆斯·菲泽：《西方哲学史》，邓晓芒、匡宏译，联合出版公司，2019，第535页。

[4] 克尔凯郭尔：《克尔凯郭尔文集1 论反讽概念 以苏格拉底为主线》，汤晨溪译，中国社会科学出版社，2005，第220页。

错误就是限制和扼杀了每一个所独特具有的非理性的生命和本能”^[1]；而继承了克尔凯郭尔和尼采衣钵的海德格尔也认为所谓“在世的存在”“表明人作为某个存在者，并不是一个‘无他人的绝缘的自我’”“相反，人在本质上首先存在于存在的开放性中”，而人的“此在”“总是‘有情绪地’无所反省地委身任情于、现身于他所繁忙的‘世界’，从生存论上组建着此在世界的敞开状态。”^[2]年轻的罗马尼亚女导演阿迪娜·平蒂列在电影《不要碰我》（2018）中通过“与他人联系的自我”及包含烦、畏、死的“情绪”对中年女性劳拉的现代性症候进行了实验性的呈现与书写，呈现“烦忙”的世界之于她此在的“在世的存在”状态。电影从西方现代女性无法进行亲密行动或亲密关系入手，描摹与呈现女性作为父权及其规训秩序的“提线木偶”的非本真存在状态。揭示当代女性或个体在普通人、父亲权威与社会秩序下，女性自我、身体及本真存在的一切都遭到了否定与排异，最终导致她对入失去“感觉”“知觉”，一直无法拥有正常的亲密关系、恋爱与幸福，意即她不能成为她本真的自己。最后导演尝试着让她通过与他人“身体”的接触、感觉与知觉打开通向灵魂的自由之路，此一观点与梅洛·庞蒂的知觉论相似，后者认为“世界的存在本身就是‘肉’的存在，是我身体的延伸，具有灵性而不是僵死的物质。‘肉’与身体一样都是隐喻性的，意味着可见的与不可见的、物质与精神的交织与交错，意味着彼此之间的通达和可逆性。从我的方面来说，‘肉’表现为‘我能’；从世界的方面来说，

‘肉’表现为‘可能性’，这就使得世界之肉与我的身体之肉既相同又相异。最终来说，“肉”表达的是我以及世界所具有的灵性和生命，是可见的和不可见的方面得以可能的‘绽裂’之源。”^[3]女导演在电影《不要碰我》拍摄开始就以实验式的作者“镜像”的方式出现在画面中，与镜头内的知识女性劳拉进行一场类似“虚幻”的对话，她们讨论劳拉的“隐藏的90%”的部分，并且一起要寻找那“无法言喻但端倪却早已出现的答案”，此处将艺术的“第四墙”打掉，使观众亦进入叙事环境之中，增强现实感与在场感的感觉知觉及情绪，进而体验更本真的选择。阿迪娜将镜头对准具有现代性症候的城市中的病人，在感觉的逻辑被扼杀掉的后现代注意女性，在父权的规训之下如“提线木偶”般地被操纵，她想在十八岁成年时追求“自由”，却惨遭家庭内外规训秩序、无处不在的“大写的他者”及系统的羁绊，在趋同原则之下，她刻板如行尸走肉，失去了动物感官与生物性本能的知觉感觉。行至中年劳拉将无处安放的情绪内置化，但因压抑太久，导致她不知道如何去释放表达呈现情绪，只能求助于医疗来进行治疗与拯救。现代社会中的第三种性别别工作者汉娜劝说劳拉将亲密关系暂时从崩塌的现代秩序与“世俗世界”的伦理中解放出来，重新放回“动物世界”里去考量，在多种治疗中，劳拉通过“吼叫”、击打别人身体的被动教学，进而逐渐打开被自己压抑或关闭的感觉、知觉与情绪，逐渐开始主动触摸别人、向别人进行亲密倾诉等，在此过程中她对身体、亲密关系与自己有

[1] 张志伟：《西方哲学史》，人民出版社，2010，第525页。

[2] 姚大志主编《现代西方哲学》，中国社会科学出版社，2015，第15页。

[3] 姚大志主编《现代西方哲学》，中国社会科学出版社，2015，第24页。

了新的认知，超越世俗世界中父权的统治与压抑，渐次进入巴塔耶所说的动物般的“神圣世界”时，获得了她此在的“在世之存在”与主体性，自由地直面界限化与辖域化的现代文明社会。巴塔耶在论及女性与男性的情感、感觉与亲密关系时认为在某种程度上男女身体之间的亲密关系，其神圣性与宗教无异，肯定了知觉、情绪与“肉”的存在，此一身体的感觉、知觉或“在世的存在”亦使得人从普通人的沉沦中走出来，实现人本真的存在，并为“人的存在提供了多种可能性”^[1]。

当洞穴中的人从“影子”境界的认知进入到“世界”这一境遇之时，柏拉图认为“是灵魂向上进入那思维世界的行程”^[2]，他在其理念说的范畴下阐明了某种超越性的存在，而海德格尔则说此“世界”是“作为主体的此在向之进行超越的终极界域”^[3]，此“世界”“越来越与在世界之中生存的人发生着直接、密切、本质性的关系”^[4]，“不是被思考的，而是被知觉的”电影^[5]以视听的方式向观众呈现出一种知觉场或“世界”，“通过各元素的时间或空间配置”^[6]来表意以“呈现精神与躯体之间、精神与客观世界之间的关系以及一者在另一者中的表现”^[7]，这也是梅洛-庞蒂认为电影与其他艺术不同的地方，亦是电影擅长的地方。正如《尼基与弗洛》中弗洛对尼基说道“你是你习惯

的奴隶”时就是对二人处在不同场域之下的恰切描述，尼基沉溺在昔日红军荣光之下的红色场域，而弗洛则代表着消费主义、自由主义或享乐主义，且导演通过两个人在不同空间、衣服、习惯的差异性，以及时间中通过为女儿送别时象征着“自由”的钢琴曲和“保守”的军歌差异性交替呈现。这种元素在时空中的差异性配置是我们知觉到两种不同场域的在场性。也正是这种不同在场间的冲突导致了最终悲剧的发生；这与卡林·皮特·内策尔的《荣誉的勋章》（2009）中沉溺在往日荣光中的老兵一样，他与儿子之间的矛盾也是不同身体对世界认知的问题，来自冷战阵营的父亲与来自消费主义时代的儿子，父亲对于意识形态的斗志以及儿子精疲力竭的无力状态，凸显了两个“世界”中两种不同精神状态的“现世存在”；《孩童姿势》（卡林·皮特·内策尔，2013）中母亲作为一种权力场域的在场和儿子一种“襁褓姿态”的在场亦有异曲同工之处。

海德格尔认为“如果一个人在他的时间性和历史性的过程中理解自身时，能够接受他自己独特的过去，预见他自己独特的未来，并在统一他的过去和未来的方式中进行选择时，这个现在作决定的此在就获得了他的本真存在”^[8]，而梅洛-庞蒂从知觉这一概念出发，认为每个知觉从“根本上讲都在这个‘世

[1] 姚大志：《西方哲学史》，中国社会科学出版社，2015，第18页。

[2] [古希腊] 柏拉图：《理想国》，古希腊原文直译，顾寿观译、吴天岳校注，岳麓书社，2018，第324页。

[3] [德] 马丁·海德格尔、孙周兴选编《海德格尔选集（上）》，上海三联书店，1996，第169页。

[4] 姜宇辉：《从末世电影到末日影像——探寻电影—哲学的一种未来可能》，《华东师范大学学报（哲学社会科学版）》2022年第3期。

[5] [法] 莫里斯·梅洛-庞蒂：《电影与新心理学》，方尔平译，商务印书馆，2019，第25页。

[6] [法] 莫里斯·梅洛-庞蒂：《电影与新心理学》，方尔平译，商务印书馆，2019，第24页。

[7] [法] 莫里斯·梅洛-庞蒂：《电影与新心理学》，方尔平译，商务印书馆，2019，第27页。

[8] 姚大志：《西方哲学史》，中国社会科学出版社，2015，第19页。

界’中发生^[1]”，并且认为知觉是由于“身体—主体”在世界上的“呈现”所导致的，我就在我的“呈现场”^[2]之中，即我作为一种世界的在场，我就是这样“呈现”在世界中，世界也同样以它原本的方式和样貌“呈现”给我，世界通过本身作为世界的一部分的“身体—主体”无缝地涌入我的知觉当中，而语言所带来的在场性陈述亦能构建出一种知觉场。例如《布加勒斯特东12点08分》中电视中二人陈述的在场与场外观众陈述的在场，历史犹如“一个总体，向着一个由无数视角构成的视阈敞开^[1]”，这即产生了一种罗生门式的叙事，不同的在场所认识到的“世界”也就不同，亦即冲突产生的原因；另外，在《不要太期待世界末日》中，工人陈述的内容亦是在场性的叙述，只是这种在场性描述最终面向大众的最终决定权还是要交还到实施剪辑“编码”的公司中。除此之外，不同类型的媒介运用同样也会制造一种知觉场。正如《野名留史又如何》中在广场上对敖德萨大屠杀的戏剧再现就是一种在世存在，并且这种在场亦会为电影中的观众制造知觉场，当戏剧原本地呈现给观众时，“反犹主义”的呼声则证明了历史与当下产生了“耦合”让观众在存在“时间性与历史性”的统一中进行选择，决定个体此在的本真存在；早在1960年代，卢奇安·平蒂列就在《重建》（1968）就以诗人埃米内斯库“冷眼观察，泰然处之”^[3]的方式记录了处于世界之中的人，如何与周遭的一切发生荒诞的联系，从而导致更大

的荒诞生成，“冷眼”之处无处不荒诞。电影试图通过对犯罪现场的还原重构历史“事件”或呈现“真实界”其本身亦是借助电影影像建构某种在场性来进行意识形态宣传与系统论的感染，但在还原与重构的过程中，导致其中一位演习者真的死掉了，这种出乎意料的在场既可以说是历史与当下的互文或“耦合”，也可以说是意识形态或系统控制对人的湮灭。综上所述，无论是同代人之间还是两代人之间的由言语所带来的观念或文化的矛盾冲突，抑或是历史与现实的交相呼应的“耦合”，都可以看作是历史所造就的不同场域在某一时刻交汇并相互影响，这也即罗马尼亚电影最独特的地方之一。

三、“灾难辩证法”^[4]：在永恒循环中历史与现实的“真实界”及其创伤

让·雅克·拉康认为“真实界”“不存在于我们的意义形成系统之内，它处在社会用以解释自身存在的意识形态所创造的世界当中”^[5]，也就是说，“真实界是无法解释的一种存在状态；它的存在没有经过我们的表意系统或意义形成系统的过滤或缓冲。换句话说，当我们在瞬间看透了意识形态之时，当我们意识到塑造我们所了解的世界的是意识形态，而不是一套永恒的价值观念或不变的真理，这时候，我们就感受到了真实界。我们意识到意识形态就像一幅帷幕，点缀了我们的全部世界，我们固然知道帷幕后面的就是真实界，但是我们无法看透这层帷幕。真实界

[1] [美] 撒穆尔·伊诺克·斯通普夫、[美] 詹姆斯·菲泽：《西方哲学史》，邓晓芒、匡宏译，北京联合出版公司，2019，第495页。

[2] [法] 莫里斯·梅洛-庞蒂：《知觉现象学》，姜志辉译，商务印书馆，2001，第337页。

[3] [罗马尼亚] 米哈伊·埃米内斯库：《埃米内斯库诗文选》，冯志臣译，作家出版社，2003，第134页。

[4] [德] 韩炳哲：《爱欲之死》，宋城译，中信出版社，2019，第22页。

[5] [美] 泰森：《当代批评理论实用指南（第2版）》，外语教学与研究出版社，2014，第35-36页。

是我们无法认识的，我们只能时时刻刻焦虑地感觉到它的存在。”^[1]由于“真实界”无法认识，并让人时刻焦虑地感觉到它的存在，且无法认清，会有海德格尔所说的“畏”的感觉，其产生的“真实界创伤（Trauma of the Real）”让人产生恐惧，拉康认为“那是因为它告诉我们社会为我们创造的那些意义也就那么回事儿——只不过是社会的产物而已——但是，它并没有为我们提供取代这些意义的东西。真实界的创伤只是让我们意识到，在社会创造的意识形态的背后所隐藏的现实是我们无法认识，也无法解释，从而也是无力去控制的。”^[1]克里斯蒂安·内梅斯库的电影《加州梦》（2007）里小多亚努的爸爸被俄罗斯人带走前跟他说“别害怕！我们回来之前美国人会到的”，但美国人并没有到来，他也再也没有看到过他父母。但是爸爸给小多亚努既营造了美国的幻影，又给他塑造了未来“真实界的创伤”。所以多年后中年多亚努认清了意识形态塑造的各种幻影之后，逐渐意识到了世界“真实界”的存在，他不但克服了“真实界创伤”的恐惧，还采取行动，拒绝配合美军的军事行动，以清醒的认知直面意识形态的幻影，是在“真实界”边界的清醒者，也是真正的反抗者和英雄。同样，克里斯提·普优的电影《无医可靠》中的老人在医院中时提到二战也经历了美国人轰炸且受伤，与《加州梦》中的男主角的父母的“幻影”有异曲同工之处。拉康认为“当我们觉得人生没有目的或没有意义之时，当我们怀疑宗教以及社会的所有管理规则都是骗局、错误或偶然的产物之时，我们感受到的就是真实界。”^[1]电

影《无医可靠》中借酗酒老人拉扎雷斯库24小时之内从轻症到死亡的过程这一灾难性后果来辩证地呈现“在符号界被拒绝的东西”^[2]，即“真实界（又译实在界）”：医生根据已经掌握的知识权力且执行医院的规章制度，以“医院拥挤”“科室满员”及“意识不清无法签字”为由而将老人先后陆续推出所在医院，到了第四家医院时老人已经昏迷不醒，最后手术无效死去。医生们以政治正确的“为你好”作为知识与权威依据，将有轻微症状的老人逐渐推向死亡，在老人的末日过程中，真相逐渐敞显，即一次次些微的看不见的似乎合乎人性的但却危险的知识“极权主义”促使了老人的死亡。普优运用纪录片式的手法反思“政治正确”的意识形态性，从而感受到了“真实界”的存在并进行探究：在这个类似寓言的日常故事里，医生所代表的就是那个不是传统意义上的严苛的“父权”者，而是充满人性关怀和善的、隐在的、不易被察觉和不易反抗的现代新“极权主义”者。柯内流·波蓝波宇的电影《布加勒斯特东12点08分》以知识分子的方式策划了一场对“真实界”的荒诞之旅：电视台演播室的三个人在访谈秀中就“大革命到底有否在本镇发生过”这一问题进行“探明真相”，其中被言说的历史现场、演播室，以及演播场外构成的“三位一体”空间为观众提供了远超单一直观参与的有限时空与角度。电影里既没有对现实大历史的宏观展现，演播室内外对话所指涉的历史问题也没有正确正解的答案。而演播室内外以多方式和多角度对历史进行“言说”与“回忆”，其建构的历史得以让观众在记忆、回忆与反思

[1] [美] 泰森：《当代批评理论实用指南（第2版）》，外语教学与研究出版社，2014，第35-36页。

[2] [法] 拉康作、[法] 雅克-阿兰·米勒编：《雅克·拉康研讨班 研讨班 7 精神分析的伦理学》，卢毅译，商务印书馆，2021，第195页。

中,以一种日常生活中“超真实”的角度去窥探“真实界”。访谈秀中先后有七位观众打进热线电话,其中有厌恶酗酒的太太、站岗期间跑出去买圣诞树的大厦警卫、紧紧掌握时代命脉彼时可以为秘密警察工作此时可以成为大工厂主的贝然先生、推销员、拉猪肉的人,以及中国人陈小川,参与回答“是否有过大革命”这一问题的六人中除了陈小川用了“相信”这一抽象概念相信马内斯库,其他五人均采取了实证方法的“证据”或“眼见为实”的方法证明马内斯库没有参加革命,其结果就是导致他们“从一个洞穴走入了另一个洞穴”,使得“真实界”更加扑朔迷离,犹如罗生门一样,增强了媒介内外“真实界创伤”之焦虑程度;而导演安排的第七位打进热线电话的观众,则从人之日常情绪的角度,以“在世之存在”的方式告诉演播室内访谈秀的人外面下雪了:“大片洁白的雪花漫天飞舞,好好享受此刻吧,明天雪花就会变成污泥了。祝大家圣诞快乐!”电影在访谈秀演播室内外的一番唇枪舌战之后,用一位在大革命后第二天经历了丧子之痛之“烦”之“畏”的女士来提醒众人“此在”的重要性、意义与美好情绪,抑或是对“真实界的创伤”的治疗与指明方向。

西方文化中,“末世/启示”这个词在永恒轮回的逻辑范畴里既有“灾难辩证法”的意味,又与“祸兮福之所倚,福兮祸之所伏”及否极泰来的逻辑关系一致,其词源来自古拉丁语

“Apokalupsis”,本意是“敞显;真理的呈现(A Disclosure of Truth)”^[1],还“带有世界终结和毁灭的明显含义,但其根本的旨归却远非仅此于此,而更意在敞开一个全新的起点”^[2,3]。国内亦有学者认为,末世“一方面,它是新旧世界更替、生死循环更迭的边界和‘界槛(Threshold)’;另一方面,它更是试图经由此种‘超越’来用终极真理的呈现和‘启示’对现有世界的衰朽、堕落乃至邪恶进行釜底抽薪式的痛斥批判。”^[4]在克里斯蒂安·内梅斯库的电影《加州梦》中,车站负责人多亚努童年在二战后期美军的炸弹、对美国人期待的幻灭,以及父母的死亡给他留下了无法弥合的伤痛和心理阴影,那一段人生初年的经历是他的“末世”时间,既让他经历了末日的痛苦,又让他在其中看到了历史或现实的“真实界”,即真相,这段经历使得他相较于小镇的一般看客更能看清媒介宣传背后的真相及科索沃战争时美军的真相。不同于小镇上的政客、商人和无头脑狂欢纵情的年轻人,看到本质之后,主人公多亚努运用世俗权力及秩序、规训之手段故意刁难美军军官,拖延美军通信设备到达南斯拉夫的时间,间接减少战争中的伤亡人数。电影围绕火车站这一带有运动介质的空间,美军两次来两次走,小镇人亦从对美国抱有的“美国梦”幻想到幻灭,从生成出的幻想到幻灭历史与现实的“耦合”正是从这般互文中实现了,且这种“超现实”般的互文不需要任何意识

[1] Maria Manuel Lisboa, *The End of the World: Apocalypse and its Aftermath in Western Culture* (Cambridge: Open Book Publishers, 2011), p.15.

[2] Maria Manuel Lisboa, *The End of the World: Apocalypse and its Aftermath in Western Culture* (Cambridge: Open Book Publishers, 2011), p.8.

[3] 玛丽亚·曼努埃尔·里斯本:《世界末日:西方文化中的启示录及其后果》,开放图书出版社,2011,第15页。

[4] 姜宇辉:《从末世电影到末日影像——探寻电影-哲学的一种未来可能》,《华东师范大学学报(哲学社会科学版)》2022年第3期。

形态批判来起作用，“政治、社会、历史、经济等全部日常现实都吸收了超现实主义的仿真维度：我们到处都已经生活在现实的‘美学’幻觉中了”^[1]。卢西安·平蒂列的电影《尼基与弗洛》中尼基在谋杀弗洛前仪式性地穿好军装，象征着对昔日的权力场域的战与力量，弗洛的妻子对弗洛说道“尼基穿着中校制服”之时，本在喝咖啡的弗洛略带思索地转头并意识到氛围的怪异，当尼基用锤子砸死了弗洛之后，窗帘被拉开阳光瞬间涌入房间，揭示他所导致的末世景象意味着他的极端荒诞与其荒诞真相的显现，他“瞬间看透了意识形态”，并“意识到塑造我们所了解的世界的就是意识形态”^[2]。虽然随后尼基故作镇定地回到家中，但他杀人时的镇定与从容与归家后的一脸惊愕与茫然形成鲜明对比，尼基庄重准备的中校制服下却穿了一双居家拖鞋，其显示了末日事件的荒诞与尼基的创伤感、无力感及虚无感。拉杜·裘德的电影《喝彩！》中老骑士看到贵族将奴隶残忍

地阉割之后，叹息“上帝连昆虫都会关爱，而我们却不能关照彼此”的真相，即这个世界唯有在末世灾难发生时，真相或“真实界”才能浮出水面，使人感觉到它的存在，权力意志的永恒存在替代了基督教“爱仇敌”“宽恕”等价值观的存在。《野名留史又如何》中以广场表演的方式将所谓的犹太人被屠杀的“真相”诉诸世界，其背后运行的总体法则为权力意志法则，即如罗马尼亚元帅所说的“我们每名死者，都要有二百个犹太人来偿命；每名伤者则要有一百个犹太人偿命，……对待犹太人决不能心软，不然他们就会灭了我们”，因此在敖德萨出现了犹太人被枪毙或吊死的末世景观，此一景观亦揭示了此消彼长不停运动变化的权力意志决定着景观背后的“真实界”“灾难辩证法”或者永恒轮回中的世界真相。

[张冲、许泽 北京电影学院电影学系]

[1] [法] 让·波德里亚：《象征交换与死亡》，车槿山译，译林出版社，2012，第98页。

[2] [美] 泰森：《当代批评理论实用指南（第2版）》，外语教学与研究出版社，2014，第35-36页。