

November 2014

Ecological Sensibility in Contemporary Western Cinema and the Theory of Ecocinema

Shaoyi Sun

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Sun, Shaoyi. 2014. "Ecological Sensibility in Contemporary Western Cinema and the Theory of Ecocinema." *Theoretical Studies in Literature and Art* 34, (6): pp.60-70.
<https://tsla.researchcommons.org/journal/vol34/iss6/13>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

“发现和重建对世界的信仰”：当代西方生态电影思潮评析

孙绍谊

摘要：本文旨在分析和评介 20 世纪末、21 世纪初在生态文学思潮直接影响下逐渐成熟的“生态电影”理论和实践。在重点评述和总结新世纪美英生态电影学者主要论说的基础上，本文认为，作为一种观念和批评方法，生态电影理路已经摆脱了生态文学理论的荫佑，形成了自身的独立品格和语汇。就电影本体而言，生态电影的影像呈现、表现样式和镜头语言成为讨论的热点；就创作实践而言，生态意识日益浮出叙事，与生态电影理论构成了相辅相生的良性交互关系；就电影研究而言，早期生态电影观念和批评主要以纪录和实验电影为对象，但很快就将叙事和主流乃至动画电影纳入研究视野。也许最为重要的是，在重读和重估电影史经典的同时，生态电影理论也试图或已经在广义上重新定义了电影本身。

关键词：生态电影；生态批评；生态意识；电影与哲学

作者简介：孙绍谊，上海戏剧学院电影电视学院教授，美国南加州大学博士，主要从事电影理论、电影史、文化史、新媒体艺术研究。本文为“上海市高校一流学科建设计划 A 类戏剧与影视学资助”项目。电子邮箱：shaoyis@gmail.com

Title: Ecological Sensibility in Contemporary Western Cinema and the Theory of Ecocinema

Abstract: This paper aims at introducing and analyzing the theory and practice of ecocinema inspired by literary ecocriticism at the turn of the new century. Based on an examination of the main concepts and lines of thought of some prominent ecocinema theorists and thinkers in the West, the paper argues that ecocinema has acquired its own terminology and become independent of its literary predecessor. This is mainly demonstrated in four aspects. First, from the perspective of cinema as a visual medium, debates about ecocinema have centered on issues of cinematic representations, film genres, and visual languages. Secondly, from the perspective of ecocinema practice, ecological sensibility has emerged from behind the narrative and become an integral part of storytelling in film production, with ecocinema theory and practice establishing a mutually informed and beneficial relationship. Thirdly, from the perspective of film studies, early critical literature on ecocinema tends to draw a self-imposed boundary, limiting its scope of investigation to documentaries and experimental films, but this limit has soon been transgressed to include mainstream/commercial films, even including animations. Perhaps most importantly, in re-reading and reevaluating film classics, ecocinema theory is redefining or has already redefined what is cinema.

Keywords: ecocinema; ecocriticism; ecological sensibility; film and philosophy

Author: Sun Shaoyi (Ph. D. Univ. of Southern California), is a professor of Film and Media Studies in the School of Film & TV at Shanghai Theatre Academy (Shanghai 200040, China), with academic expertise in film theory, film and cultural histories, and new media arts. Email: shaoyis@gmail.com

在科幻巨作《地心引力》(*Gravity*; 2013 年) 开片长达十多分钟的推轨镜头中，航天梭、宇航员、太空漂流物，以及哈勃望远镜伸展的长臂随着摄影机的平滑移动，忽远忽近地渐次悬浮到画面

内，又颇有韵律地漂浮到画面外，消失在暗黑的宇宙苍穹；伴随摄影机“眼睛”的视距变化，观众此刻是打量太空神迹的静观者，彼刻又仿佛潜入航天员的头盔中，与其视点和呼吸相交融，切身体

验着漫天铺展的无边静谧。在不间断的镜头移动中,也许最启人玄思的是从近四百英里之外的太空轨道上远眺缓缓运行的地球。此时微散蓝光的地球,平静圆润,通体剔透,充满了生命体所特有的鲜活能量。完整呈现在观众眼前的地球影像,将我们日常与之浑然一体的地球转化为静观的客体,逼迫我们从全球生态主义(eco-globalism)的角度重新思考人类与地球的关系。

实际上,人类得以静观自身朝夕相处却又时常任意恣肆的地球,不过是晚近才有的机缘。在谷歌数字地球影像成为广为使用的屏保之前,地球更像拉康心理分析学说中六个月以前婴儿眼中的镜像,虽然映射在镜子中,但却尚未演变为促成主体构形的被凝视客体。1966年8月23日,美国月球轨道器一号(Lunar Orbiter 1)首次从接近月球的太空传回了地球的黑白影像,使人类得以变换视点,乾坤挪转般地远观漂浮在宇宙空间的地球完整体;两年后,阿波罗8号(Apollo 8)载人绕月航行的宇航员威廉·安德斯(William Anders)用70毫米彩色胶片拍摄了人类历史上第一张自月球表面附近看到的“地出”影像。在这张后来被称为“史上最具深远意义的环境‘保护’照片”^①上,微蓝的地球如人们所熟知的日出般缓缓浮出月表,尽管相距三万公里之遥,但地球表面的大陆块、色彩和云层却清晰可见。完整鲜活的“地出”影像再一次让人类得以照镜子般地直视自身的生态客体,也强有力地推进了后来波及全球的生态保护主义运动。

本文旨在溯源世纪之交渐成风气的“生态电影”(ecocinema)思潮,检视以生态主义观念为立论基础的电影分析理路。文章认为,受生态文学理论直接影响而兴起的生态电影潮流,在新世纪已经初步确立了自身的独立品格。从电影本体看,一些论家试图赋予生态电影以特有的影像呈现、表现样式和镜头语言;从创作实践看,生态意识开始在许多作品中浮出叙事,一些电影人开始自觉探索生态电影的各种可能性;在电影研究层面,生态电影观念和批评以纪录片和实验电影为基点,很快将触角延伸到叙事和主流乃至动画电影。更重要的是,生态电影思潮不仅促成了对电影史上诸多影片的重读和重新评价,而且也在广义上试图重新定义或已经重新定义了电影本身。就此而言,生态电影思潮对当代电影的

影响是全方位的,其超越社群、超越国族,试图在人与自然以及人与其他物种关系谱系中重设议题、重新感觉的恢宏态势,承继了心理分析、女性主义、文化研究等理路所奠定的影像批评传统。

当代“生态电影”思潮源流

与很多电影思潮受文学文化理论影响一样,“生态电影”观念衍生自生态文学和生态文学批评。根据美国学者劳伦斯·布伊尔(Lawrence Buell)的研究,尽管文学与生态的姻缘可以追溯到1960和70年代(恰与地球影像的广泛传播大致吻合)，“生态批评”这一新词最早也出现在美国已故文学批评家威廉·鲁克尔特(William Rueckert)1978年所发表的一篇论文中,但直到1990年代早期,文学生态批评才得以强固根基,被美英学界逐渐认可和接受(Rueckert 71-86)。此后,历经20余年的流变发展,文学生态批评渐次形成次第重叠的两大主潮。第一次浪潮或强调“人类和人的意识与非人类的生活世界具有亲密的互相依赖关系”,或试图以科学和人文整合的理路,从生态区域主义(eco-regionalism)角度来思考生态素养、生态区域公民性等命题;尽管该浪潮确立了生态观念在文学文化研究方面的重要地位,但它不仅在地理和文化空间方面具有明显局限性,而且在实践层面也具有“生态拟仿”(ecomimesis)的嫌疑,即通过对自然(包括其他物种)的拟仿和着力讴歌来表达“个体人类与非人类世界之间”存在的内在感应,进而激发人们对生态问题的关注(布伊尔 93-102)。文学文化生态批评的第二次浪潮则呈现了“超越第一次浪潮在类型、地理和历史时期方面”局限的趋势,其突出表现之一是以生态观念审视与重估西方古典到现代的整体文化文明史;之二是在“环境正义”诉求的感召影响下,扩展文化与地域空间,“以使该领域包括世界上所有的文学”传统和语言文化,突出表现在“亚洲本土的环境批评传统和中文区作家对环境问题”的思考正受到日益广泛的关注;之三是从“偏爱乡野空间”转为打破“横亘在乡野与都市之间的壁墙”,将都市纳入生态批评的视野,大大拓展了生态和环境思考的物理空间和举证景观(布伊尔 93-96)。^②总体而言,环境与生态观念进入文化文学研究视域,正如女性主义

将性别问题、心理分析将潜意识问题,以及马克思主义将阶级问题引入文学批评一样,具有全方位重估文化文明史的重要意义。

布伊尔关于生态批评思潮源流的描述,尽管提到了美国前副总统戈尔撰写的纪录片《难以忽视的真相》(An Inconvenient Truth; 2006年)等影片,也试图以跨界、跨学科等趋势来预测生态批评的未来可能性,但囿于其知识谱系,因而对生态批评和电影现象的整合缺乏足够的分析和判断。实际上,早在1992年“文学与环境研究学会”(ASLE)在美国成立、学会期刊《文学与环境跨学科研究》(ISLE)于次年出版前后,一些文学生态学者就开始涉足电影领域,以生态观念关照某些影像文本;美国一些开设“文学与环境”课程的高等学府,还将电影列入了讨论议题(Ivakhiv “Green” 1-28)。对很多文学生态学者来说,电影呈现物质现实方面的透明性和直接性,具有以语言为载体的文学所无可比拟的“客观性”和说服力。正如文学领域以颂扬和探索自然为主旨的“自然写作”(nature writing)一样,表现野生动物(wildlife)和自然的影片,特别是自然类纪录电影,也率先进入文学生态学者的视野。因此早期出版的探讨生态与电影关系的著作,大多旨在分析影像媒介在呈现自然方面的建构性,揭示其表面客观的透明性和直接性在呈现自然真实方面并不必然优于以语言为载体的文学媒介。例如在《胶片自然》(Reel Nature)一书中,科学与生态史学家格雷格·米特曼(Gregg Mitman)探讨了自然类影片电影人真实性诉求和商业性诉求之间的紧张关系,特别讨论了颇具争议的“伪仿自然”(nature faking),即为了拍摄需要而不惜营造景别的问题,认为这些影片对野生动物和自然的“偷窥”乃是以客体化和奇观化手段,将野生动物和自然“为我们‘人类’而存在”的主观感觉自然化:

在追求真实以及向往洁白无瑕之过去的怀旧意绪支配下,我们被未经人类涉足和意志染指的野生生物奇观所吸引。不过,人类不可能感受到全无人类干预的自然世界。摄像机镜头必须显示自身的存在,选择它看到的对象,框定自身的视野。[……]文化价值、技术以及自然本身提供了原始材料,从中作为加工品的野

生性得以锻造出来。(Mitman 4)

据此,米特曼进一步认为,迪斯尼动画中的动物描写再次确认了“自然式”家庭乃是美国生活方式柱石的保守主义思想,其将大自然“娱乐化”的叙事最终“强化了‘美国的’旅游和休闲经济[……]以及消费社会价值”(Mitman 11, 130-31)。

与米特曼相似,电影与媒体学者德里克·鲍塞(Derek Bousé)也认为,关于自然变迁、野生生物和野生性的影视作品所图绘的不过是“符合其表现媒介”的自然景观,其“市场导向的戏剧化叙事和对无所不在的危险性的程式化强调”尽管呈现了一个“充满动感和律动”的大自然,但却剥离了所表现主体赖以存活的具体情境,将其转化为处身人类文明和社会实践之外的视觉奇观。影像机制所特有手段的使用,如长焦和望远镜头拉近对象、远距离和模拟声音的营造、库存影像与摄取影像之间的无缝剪接、快慢镜头的有意识把控等,一方面意在激发观众的身临其境感,另一方面却也暴露了自然和野生生物呈现上的“媒介化”效应,以至于很多旅游者抱怨自己亲眼所见的野生生物景观与其影像表现大相径庭(Bousé 4-6)。在鲍塞看来,摄影机角度、特写和慢动作等影像手段的运用“与其说让我们更贴近自然,倒不如说令我们更异化于自然[……]在一系列影像程式遮蔽下反复接触的自然和野生生物会使我们对大自然的敏感度变得更弱,而非更强”(Bousé 8)。正是基于这种认识,他总结认为,那些以野生生物为对象的影视作品既非表现(representation),亦非后现代意义上的仿拟(simulation),而是处于二者之间的状态(Bousé 13)。

尽管米特曼、鲍塞等人的考察对象主要聚焦于自然和野生生物影片,其局限性明显呼应了布伊尔前文所总结的文学生态批评第一次浪潮中所曝露的问题,但他们的研究还是为搭建生态思想和影像生产之间的桥梁打下了坚实的基础。揭示电影机制在自然和野生生物影像生产方面的特殊作用,不仅能使人充分理解影像“透明性”、“直接性”背后的价值和文化政治运作,而且也能助益电影和影像生产在生态思考大环境下独立品格的形成,使之得以走出传统文学研究的荫庇,成为电影研究和实践的一个崭新领域和范式。正是在此情势下,2004年,美国电影学者斯格特·麦克唐

纳(Scott MacDonald)在《建构生态电影》(*Toward an Eco-Cinema*)一文中,宣言式地提出了“生态电影”(Ecocinema)概念。该文的发表,标志着生态思潮和电影研究、影像生产之间关系的正式确立。

定义“生态电影”:美学与视觉机制

2004年夏,目前在哈佛大学和汉密尔顿学院任教的电影学者斯格特·麦克唐纳(Scott MacDonald)在《文学与环境跨学科研究》杂志发表了《建构生态电影》一文,首次提出了“生态电影”(Ecocinema或Eco-Cinema)概念。基于其多年研究独立电影和先锋影像的学术背景,麦氏构想中的“生态电影”,是指那些能在主体日益被影像商业逻辑浸润和塑造的当代社会“重新训练‘我们的’感觉”和视觉机制的影片,它们不仅能提供给人们一条不同于商业规制和“现代生活机器”的观看路径,而且也能以影像构建一个让人们从消费主义漩涡中抽身而出的精神花园,哪怕仅仅是暂时的(MacDonald 107-32)。《建构生态电影》一文,首先在“消蚀”和“凋敝”的意义上建立了自然与电影之间不同于文学和其他艺术形式的关系。在麦氏看来,正如地球日益不堪承受人类欲求和数量之重、自然世界中的特殊景观和物种植被正加速凋敝和消蚀一样,作为一种有别于文学和绘画的特殊媒介,19世纪末方才问世的电影,其内在特质本身就带有物理的脆弱性和短暂性。尽管电影在“美学、知识‘生产’、心理和精神”层面取得过骄人的成就,但在胶片退出历史的“脆弱一刻”,我们没人能确保经典意义的电影“还能在另一代人中存活”:电影艺术似乎正面临着“无法回避的、甚至是迫近的消亡(或至多是转型为数字形式)”。电影胶片从最初发明起就天然具有无法化解的矛盾:一方面,我们用胶片捕捉眼目所及,通过影像保存可触可感的生命和记忆,“对着光,我们可以看到胶片上捕捉的影像”;但另一方面,我们也清晰地知道,“各种能让我们看到赛璐璐上固定影像的光亮却也正是令其凋零消蚀之源;更进一步说,电影形式的呈现本身就加速了这一艺术无可避免的崩毁”(MacDonald 107-08)。惟其如此,电影和自然之间才产生了相互印证和强化的近密关系,二者尽管斑斓多姿,但却都不得不面对自身悄然消逝的危机。“我们学着

去尊重那些看似能超越时间损毁性的东西,但却‘知道’自己所经验的一切或许只存活在当下脆弱的一刻”(MacDonald 107)。

电影与自然共同面对的“死亡”将二者的距离拉近,也正因为这一相通性,电影有责任和义务将大自然最动人心弦的一刻纪录投射到银幕上,尽量延缓自然离去的步伐。麦氏认为,符合这一要求的“生态电影”,不可能产生自以营利为目的的商业影片,而只能从旨在“再训练”人类视觉和感觉的非主流电影中觅得,因为那些关注自然生态的非主流影片具有主流商业电影所无法企及的生态启蒙意义。基于这一认识,他所举证的“生态电影”,均为大众知之甚少的纪录或散文类影片,如美国独立电影人黛安·基成(Diane Kitchen)的纪录片《探知古老的地球》(*Wot the Ancient Sod*; 2001年)、斯洛文尼亚装置艺术家安德雷·兹德拉维奇(Andrej Zdravic)的自然玄想片《河镜:贯穿四季的河流芭蕾》(*Riverglass: A River Ballet in Four Seasons*; 1997年)、美国实验电影人彼得·赫顿(Peter Hutton)关于纽约州赫德逊山谷河流的系列影片,以及美国独立电影人詹姆斯·班宁(James Benning)的加州三部曲等多部关于自然地貌和景观的散文电影(essay films)。在他看来,这些影片构成了“生态电影”所特有的美学和镜头语言:

1) 长镜头与明显放缓(slow down)的节奏和时间。商业大片和MTV培育的观众,习惯了平均每七秒一个镜头的快节奏,不可能有足够的时间体验大自然的细致精美和微妙变化。麦氏认为,贯穿于电影发展的一大悖论是,长期以来看电影就被很多人视为是一种花费不多的“逃避”现实的“做梦”行为,而从紧张机械的现实中短暂抽身,本应该通过松弛的心情和放缓的节奏来实现。不过,现代电影的逻辑却似乎与之相悖,看电影越来越意味着“消费率的加速:间接意义上每分钟日益添增的影像和声音,以及实际意义上越来越多的食物和饮料”(MacDonald 109)。与之形成鲜明对照的是,“生态电影”如《探知古老的地球》和加州三部曲等试图以舒缓的节奏和延伸的时间将观众带到一个不再受消费逻辑支配的全新感觉世界。《探知古老的地球》以手持摄影机记录了早秋到晚秋“润物细无声”的悄然变化:镜头聚焦在阳光沐浴的秋叶上,“树叶的色彩和肌理”随着光

线的变化,从“早秋的红黄”缓缓过渡到晚秋的“干枯和逐渐脱落的色彩”,“有时我们看到的是清晰聚焦的秋叶,有时银幕又完全浸淫在单一的色彩中”;电影人刻意呈现的是大自然神奇变化中看似静止实际却永恒运动的各种力量“光线在跳动,地球在运动,来来去去的风和云的力量”等等(MacDonald 109-10)。在被视为与约翰·福特虚构类西部片齐名、美国独立电影中“最为杰出难忘的西部探索”的加州三部曲中,詹姆斯·班宁的美西画卷,包括《中部山谷》(*El Valley Centro*)、《洛斯》(*Los*)和《索古比》(*Sogobi*),共105个镜头,每部均由35个两分半钟的长镜头组成,时长约90分钟。贯穿三部曲的主题和影像是生命之水,前一部为后一部做铺垫,后一部以前一部为序曲,三部共同构建了水与地球相辅相生的近密关系。根据麦氏的描述,影片完成后,班宁坚持三部曲必须一起放映(约四个半小时),否则一部也不能放“在一些情形下,如克劳德·朗兹曼(Claude Lanzmann)长达九个半小时的大屠杀史诗《浩劫》(*Shoah*; 1985)和彼得·沃特金(Peter Watkins)长达十四个半小时的探讨现代媒体与人类共同问题(战争、饥饿、性别、种族)关系的史诗《旅程》(*The Journey*; 1987),重要的独立电影都把重新分配观众的时间作为其观影经验的内在方面”这也包括詹姆斯·班宁充满生态环境意识的加州三部曲(MacDonald 131)。

2) 美的影像以及原生自然和工业技术之间的融合。对那些有意以电影传达社会文化意义的影片来说,美的影像并不必然受独立电影人的推崇。在很多电影研究者看来,美的影像与观众之间建立的是一种非对抗关系,因此最终不过是对现状的肯定。例如,在现代广告中,越来越多的商品被带到自然旷野中做展示,壮美的自然影像所衬托凸显的不过是占统治地位的资本消费逻辑。尽管如此,麦氏认为,关于自然美的“美的影像同样可以挑战现存秩序,特别是对抗媒体的现状;它们不仅能给我们在影院、电视或网络上的感觉带来重要变化,而且可以‘重新’塑造我们对‘真实世界’的感觉”(MacDonald 112-13)。以安德雷·兹德拉维奇的自然幻想片《河镜:贯穿四季的河流芭蕾》为例。《河镜》的美丽影像之所以超越了对现状的肯定,是因为电影镜头对壮美自然的持久关注。与广告和商业电影仅仅以自然美为背景

不同,《河镜》对索萨河的镜头长度和时间的聚焦很快使观众意识到,全片不会再离开清澈的河水和河流两岸的声色,因为只有索萨河才是电影人全力表现的主体,看得久了,它会像一面镜子般激发人类文明的生态反思。更重要的是,根据麦氏的看法,《河镜》中现代工业技术(摄影机)的运用与自然流经斯洛文尼亚和意大利两国的索萨河之间构成了一种亲和和无间的近密关系。摄影机不是像外在力量般侵入索萨河谷,随意炫耀工业技术对自然的征服,而是被放置在一个玻璃盒中,静悄悄地潜行在河水深处,随着河水流淌的节奏体验着大自然的韵律;即使在摄影机浮出水面的一刻,自然与技术之间的亲密融合也并未因摄影机制的曝露而“间离”,因为影片中“技术对原初自然环境的介入呼应了索萨河本身的独特品格:清纯。[……]正像索萨河从山谷开始的旅程一样,影片的意图直接而单纯,像玻璃般清澈”(MacDonald 113-14)。

3) 延长的凝视与注意力。“生态电影”舒缓的节奏要求观众对影像保持持久的注意力,在冥想式的观影经验中体悟大自然的静谧与玄妙。“生态电影”镜头的平均时长比商业电影长十到十二倍,要全身心地体验影像所传达的生态意识,必须具备一双经过“再训练”的眼睛,在类似禅定的境界中重新凝视我们朝夕相处但却很少真正打量过的自然万物。麦氏认为,正像有些文学作品需要生活历练才能完整体味一样,以黛安·基成《探知古老的地球》为代表的很多生态电影是“人后半生观察、欣赏各种变化的一种训练,同时也能让我们在被驯化的景观中,体味到大自然特有的愉悦”(MacDonald 110)。

生态电影研究:

从实验影像到商业电影

联姻生态思潮和电影研究或许是斯格特·麦克唐纳“生态电影”建构的最大贡献。他对镜头、节奏、影像、视觉感觉机制以及技术和自然关系的讨论确立了生态电影研究不同于文学生态批评的独立品格。不过,他将商业电影排除在外,认为“生态电影”只可能源自实验和独立影像的看法从一开始就受到部分研究者的质疑。伴随“生态电影”和“生态电影批评”观念的进一步确立,一

些学者尝试走出实验和独立电影的箍限,将分析和批判的触角延伸到商业剧情片乃至动画电影,由此极大拓展了生态电影研究的可能性和学术疆域,丰富并深化了生态电影的批评语汇和讨论。

生态电影研究拓展疆域、宽广视野的实践必须有理论的铺垫和支撑。为此,一些学者从新世纪以来逐渐流行的电影认知和现象学理论,特别是其中的“感触”(affect)概念中找到了灵感。^③所谓“感触”,在现象学电影理论中,是指身体和感官对电影的自然反应,包括脏器、生理和对刺激物(如意料外的声音或运动等)的本能反应等。“感触”进入艺术视野,实际上可以溯源到古希腊。柏拉图和亚里士多德之间就曾围绕诗歌、音乐和戏剧的激情反应的正负面影响有过争论。1990年代末以来,伴随电影学者琳达·威廉姆斯(Linda Williams)“身体类型”(body genres)观念的提出和薇薇安·索伯切克(Vivian Sobchack)对爱森斯坦、克拉考尔的现象学重读等,“感触”概念在新世纪重新受到一些电影学者的推崇。^④在《生态电影批评的美学与伦理》一文中,英国电影学者大卫·英格拉姆(David Ingram)引用认知主义理论家格雷格·史密斯(Greg Smith)的观点称,对电影观众来说,一部影片的欣赏涉及三个不同的美学指向,即认知(cognitive)、情感(emotional)与感触(affective)。认知涉及知识和理性层面,情感涉及感性层面,而“感触”虽然“常被视为情感的同义词”,但实际是“情感发展的前项,它与生俱来,是无法改变、无法‘后天’习得的反应”;叙事电影为了吸引观众,“通常在主人公目标、行为与观众之间建立某种情感关系,同时也要依赖更低层级的非语言类感触‘元素’[……],如音乐、场面、灯光与色彩”(Ingram 44)。以此认知看麦克唐纳的“生态电影”观,他对长镜头、慢节奏和冥思型观众的强调,凸显的是电影的认知指向,而排斥了影像欣赏过程中的情感特别是“感触”面向,不仅大大局限了生态电影研究的视野和疆域,而且还不可避免地显露了论者预设的“道德主义”立场,亦即“一部好的生态电影应该是生态批评家们在伦理上也认可的影片”(Ingram 57)。英格拉姆引述美国电影理论家史蒂芬·沙维罗(Steven Shaviro)以“后电影感触”(Post Cinematic Affect)概念分析好莱坞主流影片《南方传奇》(Southland Tales; 环球电影公司2006年出

品)称,“在文化和经济很大程度上互相交织的‘当代’世界”,像《河镜》这样采用现代主义“间离”(distanciation)技艺的生态电影业已丧失了其原来具有的批判价值:

当现代主义间离技艺被反复运用于广告和公关、当媒体全然抛弃了认知性而【仅仅】诉诸于观众和用户的感触(affect)性、当裂隙和震惊美学本身完全演变成常规的时候,我们需要对艺术与文化中的整个颠覆性问题进行彻底的反思。(Shaviro 186)

换言之,在英格拉姆看来,以《南方传奇》为代表的主流叙事电影在某种程度上可能比《河镜》这样“美学上中规中矩、具有道义感且雅致得体的艺术电影”更有效地传达和提升了观众的生态和环境保护主义意识(Ingram 54)。在不完全否认慢节奏、长镜头为主的艺术电影的生态思想潜质的前提下,他呼唤建立一种“多元主义的生态美学,使之能在许多种类的影片中,从认知、情感和感触的诸多面向发现其价值”,在“坚持生态电影论者所尊崇的环境行动主义”立场的同时,最大限度地推进生态主义的讨论(Ingram 58-59)。

实际上,在系统提出拓展“生态电影”观念之前,大卫·英格拉姆就已经开始将研究视野转到了商业电影上。在2000年出版的《绿色银幕:好莱坞电影与环境保护主义》一书中,英格拉姆率先从生态视角分析好莱坞剧情片,通过关于“荒野性”(wilderness)的象征功能及其建构、景观摄影美学、野生动物的拟人化呈现、某些物种的“明星化处理”、非人类自然的性别表述、现代技术的生态意义等论题的讨论,初步建立了好莱坞情节剧(melodrama)与环境和生态问题呈现之间的复杂关联。在他看来,透过各种类型的好莱坞“环境主义”电影,我们能体会到背后纷繁角逐的诸多话语立场,包括保守主义、环境保护主义中的改良派和激进派、生态女性主义(eco-feminism)、动物权利主义、“印第安人生态”浪漫主义、征服自然的反环境主义,等等,而这也正是生态电影研究必须拓展疆域的重要原因。^⑤

在《绿色银幕》的启发下,21世纪以来英美学界出版的“生态电影”研究著作,如罗宾·莫雷

(Robin Murray) 等的《生态学与大众电影: 边际影像》(2009年)、黛博拉·卡麦喀尔(Deborah Carmichael)的《好莱坞西部片景观: 美国电影类型中的生态批评》(2006年)、帕特·布里尔顿(Pat Brereton)的《好莱坞乌托邦: 当代美国电影中的生态学》(2005年)、波拉·维勒盖特-马里孔蒂(Paula Willoquet-Maricondi)编著的《框画世界: 生态批评与电影探索》(2010年)等,均把主流商业影片纳入了生态视野的考量范畴,有的干脆以好莱坞剧情片为专门研究对象。^⑥比如,基于当代美国主流电影中乌托邦建构和《侏罗纪公园》的研究,布里尔顿颇具争议地给斯皮尔伯格贴上了“生态作者”(eco-auteur)的标签,因为在他看来,斯氏的“自然表述”尽管并不全然倡导“生态实践”,但其作品却助力“强化了好莱坞独特的自然表述范式”,使其成为“最成功地将自然与生态烙印在电影上”的好莱坞导演(Brereton 67)。^⑦

拓展生态电影研究的努力还表现在“环境动画”(Enviro-Toon)和“生态媒介”(EcoMedia)概念的建构上。在《环境动画: 动画电影电视中的绿色主题》一书中,美国文学与环境学者戴德蕾·M·派克(Deidre M. Pike)借用了Enviro-Toon这一英语合成词来指称那些具有生态和环境意识的动画影片。^⑧派克认为,首先,作为流行文化的载体,动画对环境生态问题的探索往往比其他文本更具有广泛影响力;其次,以巴赫金的对话理论看环境动画,可以将其分为两类,一是“单一噪音的环境动画”,二是“多重噪音或对话型的环境动画”,前者意图将规定的社会和政治意识灌输给观众,就像法庭上律师面对陪审团的慷慨陈词,而后者则给观众呈现多重观点,以对话形式“为形形色色的观众提供一个安全且非灌输的空间,使其得以重新思考人类在居住星球上的角色和责任”(Pike 16)。在她看来,《阿凡达》(2009年)属于典型的“单一噪音环境动画”,因为这一“大自然对抗人类剥削的故事理想化了前者而严厉谴责了后者”,而《辛普森一家》(The Simpsons Movie; 2007年)、《机器人瓦力》(Wall-E; 2008年)和《南方公园》(South Park; 1999年)等则属于“对话型环境动画”,因为它们不是试图“超越自然世界”,而是努力“在更深层次上建立人类与世界的联系”(Pike 28)。^⑨

相较于“环境动画”,“生态媒介”概念也许更

具启迪意义。根据这一概念倡导者、电影史家肖恩·库比特(Sean Cubitt)在《生态媒介》和其他一些文章中所论述的,“生态媒介”观的提出至少具有三方面的意义。首先,“媒介”一词比电影更宽泛,覆盖面更广袤,因此有助于将生态观念和视野拓展到电影电视之外的其他领域,特别是因数字技术发展而日益显现重要性的新媒体领域。他本人在最近的一篇文章中,就特别分析了“数据视觉化”(data visualization)和生态批评之间的关系,认为研究“数据视觉化”,即通过制图法、数字、图形和仿拟等手段把“专家的实证数据翻译成视觉上可辨识的符号”的过程,“有助于我们超越‘仅仅关注’明显具有环境意识的电影的局限,拓展生态批评的领域”;实际上,“和其他人类活动一样,科学同样需要中介‘媒介’化”,而揭示这一介质化的目的,乃是展示“此类视觉化是如何强有力地传播了精英们在决策制定方面的权力意图的”(Cubitt “Everybody” 282, 294)。其次,“生态媒介”不仅关注媒介(包括电影媒介)生态意识的表现和呈现,而且也关注媒介的完整生态系统,亦即媒介本身的生态方式;具体到电影来说,不仅关注影像文本的生态意识表现,而且将电影制作体系(制作、发行、营销、展映和保护等)对生态系统的影响,以及影像消费过程中的生态问题等纳入批评的视野。第三,也许最重要的是,库比特的“生态媒介”概念以哈贝马斯的“交往理性”为基础,把“交往”(communicative)的能动意义也同时赋予了非人类的自然世界:

库比特超越了仅仅把技术视为是主动的人类与被动的自然之间的介质的看法,进而提出了自己更为激进的“共享式交往理性”概念,其中技术是一种勾连二者的介质,将内在具有交往功能的人类和非人类世界汇聚串联在一起。(Ivakhiv “Green” 19)

正因为自然或非人类世界都“内在”具有“交往性”,库比特认为人类有必要采用一种全新的“看的方式”(mode of looking),这一方式“鼓励世界上‘看似’无动力的潮水向我们奔涌而来,与我们紧紧拥抱,将盐水汇聚到我们的静脉中”(Cubitt EcoMedia 59)。他认为人类的交往性“只有在和

宇宙交往性的关系中才能被理解”,而技术,包括现代工业文明所支撑的影像呈现和表述,恰恰在人类和非人类(包括自然)交往性的沟壑之间架起了沟通的桥梁(Cubitt *EcoMedia* 145)。

从生态思想到重新认识电影

库比特关于“生态媒介”的论述,已经初步揭示了生态思想在重新认识电影方面的潜力。以全新的“看的方式”建立起来的人类和自然以及非人类世界之间的“交往”互动,似乎暗示了影像的能动力量以及关联性在电影经验中的重要意义。在2013年出版的专著《活动影像生态学:电影、感知与自然》中,目前任教于美国佛蒙特大学环境和自然学院的文化和环境学者阿德里安·伊瓦克伊夫借鉴了诸多东西方哲学和生态思想资源,建立了一套完整的“看”世界的体系,并以这一哲学架构重新“打量”活动影像,为我们提供了迄今为止最繁复、最全面,也最有说服力的生态电影观。从严格意义上说,伊瓦克伊夫的电影观虽然深受新世纪以来日益渗透传统人文与社会科学的生态思想的影响,但实际上已经远远超越了通常理解上的生态和环境主义,对我们思考“电影是什么”这一自电影诞生以来就一直困扰理论家们的元问题具有独特的启迪意义。

贯穿《活动影像生态学》一书的哲学观念是“过程—关联性”(process-relational)和“三分主义”(triadism)。尽管其论述时常引用伯格森、德勒兹、迦塔利(Pierre-Félix Guattari)、布鲁诺·拉图尔(Bruno Latour)、齐泽克、沙维罗、索伯切克、库比特乃至东方佛教的某些观点,但伊瓦克伊夫哲学架构的理论基础却主要源于近代哲学数学家怀特海德(Alfred North Whitehead)和哲学、逻辑学家查尔斯·皮尔士(Charles Sanders Peirce)。生活和学术生涯横跨英美的怀特海德,不满于西方哲学传统对永恒和静态理念的执迷,提出了宇宙一直处于流转改变中的“过程”(process或译“历程”)思想。对他来说,包括上帝在内,宇宙万物无时无刻不经历着成长与改变,推而广之,西方哲学传统中那些被反复讨论的概念范畴,如“客体”、“主体”、“实体”、“本质”等,也时刻在与其他力量的关联过程中经历着流转变迁。^⑩皮尔士的“三分法”则认为万物均具有“三性”,第一性

(firstness)即纯粹的物自身,第二性(secondness)即此物与另一他物的因果存在关联,第三性(thirdness)即此物他物二者之间关联的中介,由此构成关联的样式。在皮尔士看来,“三分性”能够避免二元观所带来的诸多问题,帮助我们摆脱自然/文化、客观/主观、实在/呈现等一系列对立所导致的思维困境。^⑪

整合皮尔士的“三分”与怀特海德的“过程—关联”理论,伊瓦克伊夫认为,世界(或流转变动的世界)形态(cosmomorphism)由三部分构成,即“地貌形态”(the Geomorphic)、“生物形态”(the Biomorphic)和“人类形态”(the Anthropomorphic);尽管每一形态也时刻经历着改变和生成(becoming)的过程,但大致而言,“地貌形态”指代给定的客体存在,“生物形态”指代人类以外的生命力量和感知物,包括动物和其他非人类生物等,而“人类形态”则指代人类主体或仍在演变过程中的“我们”。因为电影“是生产世界的一种形式”,“它‘通过视觉’把我们带到所展示的地方”,“通过声音、音乐和语言把我们带到那些地方”,所以电影也和世界形态一样,具有自身的地貌形态、生物形态和人类形态(Ivakhiv “Ecologies” 6)。影像呈现的空间、地点、景观以及人物与景观空间的关系等构成了电影的地貌形态;影像呈现的各种非人类生命形式(包括动物、自然万象和其他非人类生物)以及人与这些生命形式的关系构成了电影的生物形态;影像呈现的各类人物构成了电影的人类形态,其中的文化差异(民族国家、“我们”和“他们”等)、身份认同(种族、社会性别、性取向、阶层、“正常”和“边缘”人格等)和权力关系(个体与体制、人群和组织结构等)是人类形态的核心问题。

以“过程—关联”和影像的“三个形态”看备受伊瓦克伊夫推崇的两部电影,泰伦斯·马力克(Terrence Malick)的《生命之树》(*The Tree of Life*; 2011年)和拉斯·冯·提尔(Lars Von Trier)的《忧郁症》(*Melancholia*; 2011年),它们分别处于一个不间断过程的两端,前者是一首生命、自然、宇宙万物无限生成演化的抒情诗,在“天地有大美而不言,四时有明法而不议,万物有成理而不说”的庄禅意境中,人类生生不息的脉动与自然斗转星移的韵律和谐地舞蹈;而后者则是对整个人类文明或自傲为万物灵长的人类中心论的激进

否定。恐惧也好,暗自庆幸也好,那个被称为“忧郁症”的黑色星球正缓缓接近地球,它先于我们而存在,也会在后人类世界继续按照自己的节奏和轨迹运动,“天地不仁,以万物为刍狗”,人类形态似乎将随地貌与生物形态的演化而消失,抑或面临一次毁灭后的彻底更新:

《生命之树》的运动是一种【向外的】前伸,伸出手来试图抓住意义,同时也认识到意义似乎产生于和宇宙万物的伙伴关系。《忧郁症》的运动则是一种向内的崩塌:尽管意义或许可以从“忧郁症”星球对地球的否定中觅得,[……]但那种意义,哪怕多么美丽诱人,也被视为是空洞无效的,不过只是精神花招般的魔法洞穴而已。[……]

《生命之树》呈现了一幅拱首向上、向着透过树干的宇宙万物之光而上的图景;尽管曲折蜿蜒,不时绕转,但总是向上,总是前伸。而在《忧郁症》中,生命的那点创伤却被具有非凡撞击力的地球毁灭事件所笼罩,其结果是【人类的】凝视既非向上朝向那开放的未来,亦非向下寻找根基踏实的物质性,而是向内面对灭绝的创伤深渊。合在一起,两部电影或许可被理解为以充满感触力的活动影像,为人类、地球和宇宙万物的关系做出了各自独特而不同的诠释。(Ivakhiv “Ecologies” 322-23)

不过,在伊瓦克伊夫的电影观中,以上讨论仅仅涉及了“电影生态”三大圆圈中的一个。完整的“电影生态”(ecologies of the moving image)由电影的社会生态(social ecologies)、感知生态(perceptual ecologies)和物质生态(material ecologies)构成。社会生态和物质生态,亦即电影生产的社会关系(政治、经济和文化语境,人员构成、市场和产业、观众调查等)和物质关系(技术、介质、场地、设备及其生态影响等),属于电影外部的两个圆圈,它们虽然不是伊瓦克伊夫的讨论重点,但却与电影的“感知生态”构成了完整的电影生态链;三个圆环环相扣,彼此交叠,凸显了“过程—关联”性。而电影的“感知生态”或内部(本体)

圈,也就是伊瓦克伊夫《活动影像生态学》一书关注的焦点,除了可以进一步分解为上面所讨论的三种形态(构成影像世界)外,还可根据观看的“电影经验”(film-experience)分成三个互相关联的小圆:第一性或第一个小圆是“浓厚的直感影像奇观,是冲击和畅徊于我们脏器和感觉器官的影像和声音的发光的肌理,也就是最快最直接触动我们的影像”;第二性或第二个小圆是“按时序展开的电影叙事的‘事件性’,是我们为了搞清楚下一步会发生什么‘叙事’将往何处发展而紧随的事件环环相扣性”;第三性或第三个小圆是“意义的增生”或“外部指称性”(exoreferentiality),源自我们影像体验后对现实世界的重新感知。三个小圆又可以简单概括为电影的“奇观性”、“叙事性”和“符号性”(signness)(Ivakhiv “Ecologies” ix)。

伊瓦克伊夫从生态主义角度重新定义电影的努力也许最为形象地体现在他对塔可夫斯基《潜行者》(*Stalker*; 1979年)的解读上。塔氏根据前苏联科幻作家斯特鲁加茨基兄弟(Arkadii and Boris Strugatskii)小说改编的《潜行者》,中心是一处据说曾被外星生物光顾过、多年来由重兵把守而普通人严禁入内的“区域”(the Zone)。在伊瓦克伊夫看来,这一“潜行者”和作家、教授三人努力结伴而入的神秘幽玄的形而上“区域”,集中体现了他眼中电影的“三个形态”和影像经验的三个小圆。“区域”的地貌形态包含了通向中心的隧道、小径、岔路以及抵达中心后的密室等;随着塔氏著名的长镜头,时间的印痕和破败的景观缓缓展现“表面漂浮着藻类的浑浊积水,砖地下腐烂生锈的器物;注射器、硬币、镜子、左轮枪、施洗约翰像、日历残页,以及各种机件”;在从日常生活世界向“区域”世界的朝圣之旅中,“区域”演变为一种集毒性、凄凉和神圣为一身的景致,一处临界的空间,虽然自身以实呈现,被看到(但未全部显露)、被听到(也许模糊含混)、被踩踏过,但却从未被征服控制”(Ivakhiv “Ecologies” 16-17)。“区域”的生物形态包含了空间和自然似有若无的能动力以及交互感知性“在区域里,看上去仅仅是‘自然’的东西[……]实际上并不如此简单,在某种意义上似乎有生命一般”;无论是阳光、雨水还是扬尘、弃物,“区域”里的一切都似乎暗示着“人类历史的残留正被自然‘悄悄地’吞噬”;我

他们在看、在听、在感觉,而“区域”也同样在看、在听、在感觉(Ivakhiv “Ecologies” 16, 18)。“区域”的人类形态包含了“非人类世界‘存在的’感觉暗示”以及三个闯入禁区的人物和影片的其他次要人物:从某种意义上说,三个人的禁区之旅是为了寻找各自所期望的,但这些期望究竟是什么,恐怕连他们自己也没有答案:或许是欲望的满足、希望的力量,抑或是给希望和欲望画上句号?

从伊瓦克伊夫“电影经验”的三个相互关联的小圆看,塔氏的《潜行者》同样具有范本性。尽管与好莱坞式的“奇观性”相去甚远,但塔氏长镜头所建构的“影像表体”却呈现了另一种混杂着生命、死亡、迷离和腐烂气息的“奇观”。影片的“叙事性”同样非比寻常,观众想“搞清楚下一步会发生什么、‘叙事’将往何处发展”的窥视冲动一直紧随着三个“潜行者”的探寻之旅,但似乎应该是叙事高潮/终点的区域“密室”却像无法圆满的追求一般空洞无物。也许影片最值得讨论的面向在于其“意义的增生”或“符号性”。无论是从政治意义还是从哲学和生态角度看,“区域”的“外部指称性”均层次繁复、境界邈远,影像本身似乎在时时刻刻生成新的意义,充满了诠释与再诠释的开放性:它可以是齐泽克眼中的古拉格,可以是核子灾难(如1957年南乌拉尔车里雅宾斯克州核事故;更近的例子是1986年前苏联治下乌克兰境内的切尔诺贝利核灾难),可以是柏林墙另一面的西方,可以是苏共“精英”积聚的排他性红色权贵场,可以是集权治下记忆的禁地,可以是前苏联专制政体,可以是末世的隐喻,可以是拉康意义上难以把握的虚空,也可以是佛教意义上的空无(Ivakhiv “Ecologies” 19-21)。不过,在伊瓦克伊夫看来,就其开放性而言,“区域”更像电影本身,而“潜行者”探寻禁地的旅程,则寓意着观众与影像的激情遭遇:

从根本上说,“区域”的意义是开放的。正是因为这一符号学上的非完全确定性,这一诠释的开放性,再加上影像和电影技艺的谐调共振,才使“塔可夫斯基的”影片成为电影生成多重含义和感触性的佳例。

作为观众,我们去往电影“区域”的旅程与此十分相似。在最好的情形下,

电影强有力地牵动着我们的想象力,它或许无法充分自觉到的方式冲击或迷醉我们的心理。在很大程度上,我们从电影中所获得的有赖于我们各自的梦和欲望。《潜行者》所展示的世界与电影的本质有近密的关联。电影既不是一面镜子,也不是一扇窗户,它既不纯粹反映,也不纯粹透明。正如《潜行者》的影像表体所喻示的,电影的含混性中夹杂着某些外部世界的半透明性和镜子般的衍射。电影从物质和社会实在中抓取影像和声音,然后却将其重新安排,重新组装,形成新的构形,产出新的或不同的意义。(Ivakhiv “Ecologies” 21-22)

或许,只有在此意义上,我们才能理解克拉考尔关于电影是人类“救赎物质现实”的方式、德勒兹关于电影的目的在于“在语词前或之外,发现和重建‘我们’对世界的信仰”(Deleuze 172)的论断,也才能充分理解生态感性和生态主义为何在当代批判意识中占有如此重要的地位。^②

注释[Notes]

① The Australian Broadcasting Corporation Site. 24 December 1998. The Australian Broadcasting Corporation. 20 July 2014 <<http://www.abc.net.au/science/moon/earthrise.htm>>.

② 生态批评疆界拓展的另一标志是对非英语文化传统的关注。在这方面,北美华语电影研究的学术中坚鲁晓鹏功不可没。他和同仁主编的“中国生态电影”选集从生态主义角度对贾樟柯、章明、娄烨、李杨、王兵、陈果、宁浩、张扬、王小帅、张艺谋、霍建起等的影片,包括武侠片类型,做出了全新的开创性解读。由于本文主要评介生态电影思潮,故对其讨论从略。有兴趣的读者,参见 Sheldon H. Lu & Jiayan Mi. *Chinese Ecocinema in the Age of Environmental Challenge*. Hong Kong: University of Hong Kong Press, 2009.

③ 关于电影现象学的详细讨论,参见孙绍谊“重新定义电影:影像体感经验与电影现象学思潮”,《上海大学学报》社会科学版3(2012): 17-30。本文重点评析生态电影思潮,对认知和现象学电影理论的讨论难免有笼统简化之嫌。在那篇文章中,孙绍谊还就“affect”一词暂译为“感触”做了讨论与澄清。

④ 关于琳达·威廉姆斯“身体类型”观念和维维安·索伯切克以及其他论者对“感触”概念的讨论,参见孙绍谊“重新定义电影:影像体感经验与电影现象学思潮”,《上

海大学学报》社会科学版 3(2012): 17-30。

⑤ 参见 David Ingram. *Green Screen. Environmentalism and Hollywood Cinema*. Exeter: University of Exeter Press, 2000.

⑥ 有兴趣的读者,可参见 Robin Murray. *Ecology and Popular Film: Cinema on the Edge*. Albany: SUNY Press, 2009; Deborah Carmichael. *The Landscape of Hollywood Westerns: Ecocriticism in an American Film Genre*. Salt Lake City: U. of Utah Press, 2006; Pat Brereton. *Hollywood Utopia: Ecology in Contemporary American Cinema*. Bristol: Intellect Books, 2005; Paula Willoquet-Maricondi. *Framing the World: Explorations in Ecocriticism and Film*. Charlottesville & London: U. of Virginia Press, 2010.

⑦ 布里尔顿建立在好莱坞商业电影分析上的生态乐观主义受到很多批评家的质疑。比如,生态电影论者阿德里安·伊瓦克伊夫称,“与其说斯皮尔伯格的影片拥抱自然的力量,倒不如说是拥抱电影的魔力本身”;即使那些“表面拥抱自然之力”的奇观,“也很难指望其产生社会动员”的力量。不过,他认为“作者理论”在生态电影研究中有其作用,塔可夫斯基、维尔纳·赫佐格(Werner Herzog)等可称为典型的“生态作者”。参见 Adrian Ivakhiv. “Green Film Criticism and Its Futures.” *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 15.2 (Summer 2008): 11.

⑧ 根据派克的研究,贾梅·温曼(Jaime Weinman)在一篇题为《差劲的东西:动画〈小卫士〉》(Things that Suck: *The Smoggies*)的博客文章中首先使用了“环境动画”(Enviro-Toon)这一合成词。参见 Deidre M. Pike. *Enviro-Toons: Green Themes in Animated Cinema and Television*. Jefferson, North Carolina & London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2012. 13-14.

⑨ 根据派克的说法,如果动画指的是“逐格制作电影的过程,而如今常常使用电脑生成图像方式【来制作】”的话,那么,“以美国电影艺术科学学院颁奖定义看,《阿凡达》可被视为动画电影”。Pike 21.

⑩ 关于怀特海德“过程—关联”哲学的详细讨论,参见 C. Robert Mesle. *Process-Relational Philosophy: An Introduction to Alfred North Whitehead*. West Conshohocken, PA: Templeton Press, 2008.

⑪ 关于皮尔士“三性”的详细讨论,参见 T. L. Short. *Peirce's Theory of Signs*. New York: Cambridge University Press, 2007. 60-90.

⑫ 参见 Siegfried Kracauer. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. New Brunswick, NJ: Princeton University Press, 1997.

引用作品 [Works Cited]

- Bousé, Derek. *Wildlife Films*. Philadelphia, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2000.
- Brereton, Pat. *Hollywood Utopia: Ecology in Contemporary American Cinema*. Bristol: Intellect Books, 2005.
- 劳伦斯·布伊尔 “生态批评: 晚近趋势面面观”, 孙绍谊译, 《电影艺术》1(2013): 93-102.
- [Buell, Lawrence. “Ecocriticism: Some Emerging Trends.” Trans. Sun Shaoyi. *Film Art* 1 (2013): 93-102.]
- Cubitt, Sean. *EcoMedia*. Amsterdam & New York: Rodopi, 2005.
- , “Everybody Knows this is Nowhere: Data Visualization and Ecocriticism.” *Ecocinema: Theory and Practice*. Eds. Rust, Stephen, et al. New York & London: Routledge Press, 2013.
- Deleuze, Gilles. *Cinema 2: The Time-Image*. Trans. H. Tomlinson & R. Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.
- Ingram, David. “The Aesthetics and Ethics of Eco-Film Criticism.” *Ecocinema: Theory and Practice*. Eds. Rust, Stephen, et al. New York & London: Routledge Press, 2013.
- Ivakhiv, Adrian. *Ecologies of the Moving Image: Cinema, Affect, Nature*. Waterloo, Ontario, Canada: Wilfrid Laurier University Press, 2013.
- , “Green Film Criticism and Its Futures.” *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 15.2 (Summer 2008): 1-28.
- MacDonald, Scott. “Toward an Eco-Cinema.” *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 11.2 (Summer 2004): 107-32.
- Mitman, Gregg. *Reel Nature: America's Romance with Wildlife on Film*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999.
- Pike, Deidre M.. *Enviro-Toons: Green Themes in Animated Cinema and Television*. Jefferson, North Carolina & London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2012.
- Rueckert, William. “Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism.” *Iowa Review* 9.1 (Winter 1978): 71-86.
- Shapiro, Steven. *Post Cinematic Affect*. Ropley, UK: Zero Books, 2010.

(责任编辑:王嘉军)