

分 类 号 J905

密级 公开



硕 士 学 位 论 文

福柯身体理论视域下拉斯·冯·提尔电影疯 癲身体研究

研 究 生 姓 名：刘慧羚

指导教师姓名、职称：高文 教授

所 在 学 院：语言文化与传媒学院

学 科 专 业：戏剧与影视学

研 究 方 向：电影学

湖 南 工 业 大 学

二〇二五年 六月十日

分 类 号 J905

密级 公开

湖南工业大学硕士学位论文

学福柯身体理论视域下拉斯·冯·提尔电影 疯癫身体研究

学位申请人姓名： 刘慧羚

所 在 学 院 ： 语言文化与传媒学院

导师姓名及职称： 高文 教授

学 科 专 业 ： 戏剧与影视学

答辩委员会主席

论文答辩日期 2025.6.10

湖 南 工 业 大 学

二〇二五年 六月十日

A study of Lars von Trier's crazy body in films from the perspective
of Michel Foucault's body theory

by

LIU Huiling

A thesis submitted in partial satisfaction of the

Requirements for the degree of

Master of Arts

in

Drama and Film Studies

in

Hunan University of Technology

88 Taishan West Road, Tianyuan District

Zhuzhou Hunan 412007, P.R.CHINA

Supervisor

Professor GAO Wen

June, 2025

摘 要

福柯认为疯癫与其说是一种生理病状，不如说是一种话语建构。疯癫被病理化为需要矫正的异常，身体成为权力持续铭刻的规训场域。精神病院和监狱等场所通过空间的分割和严密的监视网络，将身体置于权力的控制之下，成为规训和改造肉体的暴力工具。这种设计不仅限制了身体的自由，还通过持续的监视和空间隔离，迫使个体服从特定的行为规范，从而实现对肉体的规训。福柯晚年提出“生存美学”和“自我技术”试图将身体重塑为自我治理的主体。

拉斯·冯·提尔对疯癫的关注和权力的批判，使其电影成为这一理论的影像实践。他作品中的疯癫身体，形成了三重美学范式：形式实验与极端写实的交织、多重隐喻载体以及仪式化荒诞叙事。这种风格根植于拉斯·冯·提尔的个人抑郁经历、宗教与存在主义哲学的渗透，以及道格玛 95 运动的实验性探索。他通过封闭空间、监视网络及疯癫身体的创伤具象化了福柯的权力规训机制。其影像实践通过疯癫的沉沦与悲歌展现身体从客体化到主体化的转变，探讨了疯癫身体在权力网络中的复杂存在及其反抗潜能。

以福柯身体理论作为理论抓手，将拉斯·冯·提尔的长片电影作为考察对象，通过二者间的对话，揭示权力规训的本质。纵观拉斯·冯·提尔的作品，可以看到疯癫如何被权力、知识和话语所规训、塑造；又如何通过导演的风格化创作摆脱规训，实现自由生存。其影像实践证明疯癫美学可以解构权力，但若忽视集体解放与资本批判，最终仍会陷入困境，即形式反叛被电影节资本收编，身体场景沦为后现代奇观。在算法治理的数字时代，这种预言性愈发尖锐。算法规训正以更隐蔽的方式继承精神病院的规训职能。个体和集体唯有持续解构权力对身体的微观殖民，在艺术探索与生活实践中不断开拓非规范化的生存美学路径，方能在数据牢笼中延续疯癫身体的反抗能力。

关键词：福柯身体理论，拉斯·冯·提尔电影，疯癫，权力规训，生存美学

ABSTRACT

According to Michel Foucault, madness is not so much a physical illness as a discursive construct. Madness is pathologicalized into anomalies that need to be corrected, and the body becomes a disciplinary field that power continues to engrave. Places such as mental hospitals and prisons place the body under the control of power and become a violent tool for discipline and transformation of the body through space division and strict surveillance network. This design not only limits the freedom of the body, but also forces individuals to obey specific norms of behavior through continuous surveillance and spatial isolation, thus achieving the discipline of the body. The “Aesthetics of existence” proposed by Michel Foucault in his later years attempts to reshape the body as a subject of self-governance.

Lars von Trier's concern for madness and his criticism of power make his films the image practice of this theory. The Crazy Body in his works forms a triple aesthetic paradigm: the interweaving of formal experiment and extreme realism, multiple metaphorical carriers, and ritualized absurd narrative. This style is rooted in von Trier's own experience of depression, the infiltration of religion and existentialism, and the experimental exploration of Dogme 95. Von Trier visualizes Michel Foucault's power discipline through closed spaces, surveillance networks, and the trauma of a mad body. His image practice explores the complex existence of the mad body in the power network and its potential for resistance. Through the madness of the decline and elegy shows the body from the object to the subject of the change.

Taking Michel Foucault's body theory as the theoretical starting point and von Trier's feature films as the object of investigation, this thesis reveals the essence of power discipline through the dialogue between the two. Throughout von Trier's works, we can see how madness is disciplined and shaped by power, knowledge and discourse, and how the Director's stylized creation breaks away from discipline and

realizes free survival. Its image practice proves that the madness aesthetics can deconstruct power, but if we ignore collective liberation and capital criticism, we will eventually fall into a dilemma, that is, the form of rebellion is incorporated by the capital of the film festival, and the body scene is reduced to a postmodern spectacle. In the digital age of algorithmic governance, this prescience is even more acute. Algorithmic discipline is inheriting the discipline function of mental hospitals in a more covert way. Only by continuously deconstructing the micro-colonization of power on the body and constantly exploring the non-standardized aesthetic path of existence in artistic exploration and life practice, can the individual and collective continue the resistance of the crazy body in the Cage of data.

Key words: Michel Foucault's body theory, Lars von Trier film, Madness, discipline of power, aesthetics of survival

目 录

第一章 绪论.....	1
第一节 选题背景、目的及意义	1
第二节 国内外研究现状.....	4
一、关于福柯身体理论的研究.....	4
二、关于拉斯·冯·提尔电影创作的研究	7
第三节 研究思路及方法.....	10
第四节 相关概念界定.....	12
一、福柯的身体观：身体的客体化与主体化	13
二、疯癫的历史建构：从愚人船到精神病院	14
第二章 拉斯·冯·提尔创作的身体影像风格及其成因	17
第一节 身体影像风格特征.....	17
一、形式实验与极端写实的交织.....	17
二、身体作为多重隐喻载体.....	18
三、形式实验与极端写实的交织.....	20
第二节 身体影像风格的成因	21
一、个人经历与心理投射.....	21
二、哲学与宗教思想的渗透.....	22
三、电影运动的实验性探索.....	23
第三章 自由与迷失：权力场域中的的疯癫身体	25
第一节 抵抗规则的疯癫身体	25
一、对权力秩序的叛逃.....	25
二、对理性权威的消解.....	27
第二节 自我分裂的疯癫身体	28
一、权力凝视的内化.....	28
二、极端执念的投射.....	30
三、道德假面的扮演.....	31
第三节 走向毁灭的疯癫身体	32
一、父权主义的禁锢.....	33
二、知识权力的掌控.....	34
第四章 疯癫身体的沉沦：权力规训的视觉化呈现	36
第一节 封闭空间的分割.....	36
一、私密场域：权力的内化机制.....	37
二、公共场域：权力的仪式化展演.....	38
三、戏剧舞台：权力的符号化重构.....	40

第二节 监视网络的建立.....	43
一、人物设置：疯癫作为被监督者.....	43
二、镜头凝视：对身体的监视和评估.....	44
三、台词嵌入：道德审判的规训内化.....	45
第三节 身体创伤的呈现.....	47
一、虐待：疯癫身体的被动驯化.....	47
二、吊刑：疯癫身体的外部审判.....	48
三、自残：疯癫身体的自毁反抗.....	50
第五章 疯癫身体的悲歌：权力反抗的悲剧性升华	51
第一节 疯癫身体的伦理实践	51
一、自我生存的维护.....	52
二、贞洁观念的突破.....	53
三、自我表达的释放.....	54
第二节 疯癫美学的悲剧性.....	55
一、特殊情境的设置.....	55
二、赎罪理念的解构.....	57
第六章 批判与超越：拉斯·冯·提尔电影创作的当代价值	59
第一节 数字时代的身体-权力	59
一、从暴力规训到算法规训.....	60
二、算法规训的影像预演.....	61
第二节 身体政治学的批判重构	62
一、道格玛 95 的双重性.....	63
二、疯癫美学的解放困境.....	64
三、身体政治的重构警示.....	65
结论与展望.....	67
参考文献.....	68
附录 拉斯·冯·提尔长片电影.....	75

图表索引

图索引

图 4-1	哈尔伯市妓院.....	37
图 4-2	塞尔玛在囚牢中.....	38
图 4-3	利奥波德在列车上持枪.....	39
图 4-4	行刑场中的见证者.....	40
图 4-5	狗镇平面图.....	41
图 4-6	黑奴的生活区域.....	42
图 4-7	塞尔玛在工厂.....	45
图 4-8	贝丝满身伤痕.....	48
图 4-9	身体和精神双重崩溃的塞尔玛.....	49
图 5-1	末日情境.....	56
图 5-2	杰克在地狱攀爬.....	57

第一章 绪论

身体作为人的肉体存在本身，始终是不可避而不谈的。自尼采之后，西方哲学家们将视线重新聚焦于身体。马克思认为身体在资本主义中异化，是被社会权利剥削的“劳动身体”。海德格尔的“此在论”虽然没有直接讨论身体，却隐含了对身体性的现象学反思；梅洛-庞蒂的知觉主体是一种身体性主体，这种知觉是知觉者所经历的一种内在状态的总和。作为后现代主义代表人物的福柯则认为，身体是被权力、知识等规训的客体。他将身体置于权力-知识网络的中心，提出现代社会权力机制通过种种规章制度对身体进行“规训”。在他看来，疯癫同样是一种被建构的产物。“电影作为文化工业的标准化产品，通过娱乐灌输顺从，消解批判性思维。”^①拉斯·冯·提尔的影像实践和福柯解构一切、追寻自由的目的恰是一致的，其作品中的疯癫身体展示了权力规训下的身体症候，小镇、车厢和监狱等全景敞视主义建筑正是福柯所言的“异托邦”。拉斯·冯·提尔通过这种独特的空间场域探讨权力如何进行规训以及主体的越界美学，他的影像风格也呈现出一种悲剧性的升华。这正是福柯后期所提出的生存美学面临的问题：理论/影像实践如何反哺现实？拉斯·冯·提尔的创作提供的仍是审美上的方案，或许唯有回归现实，个体自由最终指向集体解放，主体才能实现自由生存。

第一节 选题背景、目的及意义

一、选题背景

在西方哲学中，身体一直被排斥在灵魂对立的位置。自尼采大声呼喊“上帝死了”后，身体重新被重视，逐渐成为后现代哲学中引人注目的话语中心。随后，在福柯、拉康、梅洛-庞蒂等哲学家对身体的关注下，身体被引向了前所未有的研究高度。福柯在《规训与惩罚》、《疯癫与文明》等著作中构建了“身体-权力”关系的核心范式，揭示现代社会通过医学、司法、道德等规训机制将身体转化为权力运作的载体。对福柯而言，“身体”这一主题贯穿他的大部分著作，他

^① 马克斯·霍克海默，西奥多·阿多诺.启蒙辩证法[M].上海：上海人民出版社，2020：232.

揭示出身体在社会权力规训下如何失去主体性的地位，并在后期作品中探讨了生存美学和自我技术，试图为身体获得自由找寻方法。后现代语境下，朱迪斯·巴特勒等人进一步拓展了身体政治学的批判维度，使该理论成为解构文化暴力与身份异化的重要工具，被广泛运用到电影领域。

拉斯·冯·提尔作为一位极具争议性的丹麦导演，以其特有的大胆和阴郁特质来谱写电影。他用最简单真实的镜头捕捉人物情绪，展现人们所避讳的东西，也惯于用先锋的艺术方式去解构人性。在他的作品中，身体影像的呈现及表达方式和福柯身体理论的两个部分——身体的客体化与身体的主体化相一致。“疯癫”作为福柯思想中的一个重要主题，同样也是拉斯·冯·提尔作品中聚焦的对象。

拉斯·冯·提尔的电影作品作为福柯身体理论的影像实践，通过极端影像将规训逻辑具象化为可触可感的身体创伤，但同时以其自身警告观众：过度沉溺于身体的银幕奇观只会遮蔽更深层的异化批判。在福柯身体理论视域下，以拉斯·冯·提尔的长片电影为研究样本，通过疯癫身体的呈现，有助于揭露规训身体的机制，拒绝将身体简化为数据、商品或符号。更重要的是，在算法统治的当下，当代人需要这样一种批判视角，既揭露身体被规训的机制，又探索将其转化为创造性存在的可能，让身体从“被书写”的对象变为自我书写的诗篇。这恰是福柯身体理论与拉斯·冯·提尔电影对话的价值所在。

二、研究目的

拉斯·冯·提尔的电影始终游走于艺术与争议的刀锋之上，他用近乎病理学的镜头语言，将身体推入权力、疯癫与救赎的场域。研究以福柯身体理论为手术刀，旨在剖解拉斯·冯·提尔电影中疯癫身体的深层逻辑，具体包含三重研究目的：

福柯在《规训与惩罚》中揭示，现代社会通过医院、监狱、学校等机构将身体转化为“权力铭刻的平面”，而拉斯·冯·提尔的镜头恰恰以视觉暴力放大了这一过程。研究试图建立福柯理论与拉斯·冯·提尔电影创作二者间的双向阐释关系。

其次，疯癫并非病理学意义上的异常，而是权力规训的必然产物与反抗策略。拉斯·冯·提尔的镜头揭示，疯癫是规训社会的创伤性产品，更是突破权力秩序

的裂缝。研究通过串联电影文本与当代生存困境，剖析权力机制如何制造精神危机，以及拉斯·冯·提尔的影像实验探索破局的可能，最终指向福柯式自由伦理的建构。

最后，研究试图以拉斯·冯·提尔的电影为棱镜，折射当下社会的身体危机，通过分析拉斯·冯·提尔作品中对身体极限的探索，为后人类语境中的身体自主权提供伦理指引。其电影中破碎嘶吼的身体，恰是技术理性与资本权力合谋下的存在论寓言，无论是被铁链禁锢的脖颈，还是被肢解的生殖器，都在技术重塑身体的当下为身体自主权敲响丧钟。

三、研究意义

在技术理性与资本逻辑深度殖民人类身体的当代语境下，拉斯·冯·提尔的电影以其极端的身体影像，撕开了现代文明精心编织的规训之网。

从理论维度看，研究将福柯的“身体-权力”理论注入电影批评领域，突破了传统精神分析或女性主义的单一视角，揭示银幕身体如何成为权力关系的动态图谱。现实层面，拉斯·冯·提尔镜头下疯癫的沉沦，恰是当代人精神困境的残酷寓言。通过解码这些“疯癫身体”的政治无意识，不仅暴露了数字资本如何通过健身软件和医美技术等方式实施新型身体殖民，更试图为边缘群体提供“以越界对抗规训”的策略。

（一）理论意义

拓展福柯理论在电影研究中的实践路径。通过拉斯·冯·提尔的极端影像实验，实现了福柯理论的具身化转译，将福柯的抽象权力结构转化为可操作的影像实践，使“权力微观物理学”获得影像实证，理论和文本之间得以双向阐释。

揭示艺术创作中身体表征的政治无意识结构。拉斯·冯·提尔的电影常被诟病为“虚无主义的感官暴力”，研究通过症候式阅读，暴露其影像深层的政治无意识。在电影《破浪》中，贝丝通过性受虐实现“神圣化”，表面是基督教救赎叙事，实为父权制与宗教权力的合谋，她的肉体痛苦被转化为规训女性的道德教材。在《此房是我造》中，连环杀手的“艺术化”谋杀，是对规训社会“正常性”标准的戏仿。当算法通过大数据定义“健康人格”时，杰克的暴力仪式恰是对标准化治理的极端镜像。拉斯·冯·提尔的“病态美学”实质是对权力机制的反向

测绘，那些被斥为“变态”的极端身体场景，恰是权力网络中最脆弱的裂缝。

（二）现实意义

解码当代影像暴力背后的权力运作逻辑。拉斯·冯·提尔电影中的暴力不仅是美学实验，也使得权力机制通过影像变得“可见”。《狗镇》中的贝丝被动接受村民们的侵害，并以道德之名将其合理化，拉斯·冯·提尔通过舞台化的空间设计与镜头表达，揭露了权力运作的隐蔽特点。而在短视频时代，当网络平台上的自虐挑战点击量破亿时，他以影像预言了算法社会的新型控制。健身 APP 通过卡路里计算规训身体、约会软件通过大数据匹配规训欲望，权力已从肉体折磨升级为数字驯化。这种解码使观众从暴力表象进入权力批判，为理解权力结构及其运作方式提供理论工具。

反思技术理性社会中的身体管控与个体反抗。拉斯·冯·提尔的电影某种意义上成为技术治理时代的预警系统。《忧郁症》中克莱尔对“完美婚礼”的强迫性追求，折射出社交媒体所制造出的焦虑。当婚礼的场地、流程、宾客都有标准模板，当各种社交软件盛行的话术重塑身体认知时，我们皆成为福柯笔下“自我规训的现代主体”。《女性瘾者》中，乔通过性瘾叙事对抗医学审判，为现实中的边缘群体提供启示。当“正能量”话语压迫情绪表达时，主动暴露“病态”并进行反抗可能成为夺回身体自主权的战术。这种反思将电影研究转化为社会诊断，为个体抵抗提供文化策略。

为边缘群体的身份认同困境提供文化诊断。冯·提尔的“疯癫身体”实为边缘群体的存在论寓言。当社会将非常态认知病理化时，疯癫成为抵抗身份抹除的最后堡垒。当身体异质性与道德评判脱钩时，“不正常”本身即是一种政治宣言。这种诊断使电影研究超越艺术批评，成为边缘群体争夺话语权的文化战场。

第二节 国内外研究现状

一、关于福柯身体理论的研究

在国外，福柯的影响力非常大，研究他的著作和论文也较多。这些学者的作品阐述了福柯生活的时代背景、研究了福柯的思想理论和分析了福柯前后期思想为何转变等等。国内随着福柯译作的出现相关研究也逐渐增多，并被运用到不同

领域。

（1）对福柯思想的整体研究。

保罗·韦纳的《福柯·其思其人》就怀疑论、考古学和普世主义等领域论述福柯的思想以及探索他的这些思想产生的根源。狄安娜·泰勒的《福柯：关键概念》较为完整地分析了福柯的思想理论。杰里米·克莱普顿所著的《空间、知识与权力：福柯与地理学》是一本汇集了多位作者探讨福柯与地理学之间关系的学术论文集，详尽阐述了福柯关于地理学和空间的思想。

福柯思想在中国的传播与接受历程呈现出显著的阶段性特征。20 世纪 80 年代，随着改革开放后西方思想资源的涌入，福柯的名字首次进入中国学术视野，到 90 年代中后期，刘北成撰写的《福柯思想肖像》与尚志英的《主体的命运——福柯哲学思想研究》两部系统性研究专著的问世，标志着福柯研究进入专业化阶段。《福柯思想肖像》和《主体的命运》两部著作的出现，福柯才逐渐被更多人熟知。包亚明编译的《权力的眼睛：福柯访谈录》、杜小真主编的《福柯集》、汪民安在世纪之交推出的《福柯的面孔》与《福柯的界限》等书，这些译作构建起了福柯理论的中文话语体系。三联书店也相继推出《疯癫与文明》《规训与惩罚》《知识考古学》三部核心著作的权威译本，不仅填补了关键文本的翻译空白，更引发跨学科的研究热潮。之后至今，福柯活跃在学术界包括哲学、心理学、文学和政治学等的各个领域。但其 1971 年到 1975 年在法兰西学院的演讲《刑事理论与刑事制度》、《惩罚的社会》、《精神病学的权力》和《不正常的人》直至 2018 到 2022 年才在国内陆续出版齐全。

（2）有关权力、话语的研究。

国外关于研究福柯思想的研究成果丰硕，其焦点长期集中于“权力”和“话语”等经典理论维度，相关书籍和论文不胜枚举。Mark G.E. Kelly 的《福柯与权力》聚焦福柯权力概念的演化路径。Mitchell Dean 的《治理术：福柯的权力分析》以“治理术”为核心，重构了福柯对现代国家权力技术的分析框架。

国内随着福柯作品的翻译和相关书籍的出版，对权力话语等领域的研究也较多。张再林，王磊（2013），认为福柯关于生命权力的微观分析，即生命权力覆盖了从个体身体到社会群体的全部，揭示了当代人类存在的窘境，为我们认识和

反思当代人的生存状态和命运提出了新的要求。欧阳灿灿（2012），认为把活生生的、联系中的身体降格为机械的肉体是现代社会知识与真理得以生产的重要途径，也是权力控制并规训身体的主要方式。岳璐（2011），认为要摆脱现代性的全面的控制，人应该追求自由，而获取自由的方式不是将焦点放在对心灵的控制，而是更关注身体的规训与控制。

（3）有关美学思想的研究。

有关福柯著作中涉及到福柯美学思想的相对较少。加里·古廷在《福柯》一书中认为，福柯的思想受到了古希腊人们生存美学的影响。Ratiu, Dan Eugen（2021）在《福柯晚期的“存在美学”：关于自我技术的艺术》中讨论了福柯的存在美学不仅受到古代伦理思想的启发，也受到作为创造性自我生产的现代艺术的启发，其本质是通过艺术化的自我生产实现本体论层面的主体重塑。Jiwon, SHIM 和 Park, Samhun（2020）在《自我护理中的药物化身体和主体化身体》中，强调福柯晚期认为生存美学建构的是一种通过美学实践重构的伦理主体。

国内对福柯美学思想进行较为全面的研究主要有高宣扬的《福柯的生存美学》，不仅深入探讨了福柯的“知识考古学”与“权力和道德系谱学”等理论，也对生存美学展开了全面而深入的解读。早期李晓林（2003），黄华（2004）、田光远（2004）、余虹（2005）等人的论文都尝试对福柯的生存美学思想进行分析。李凡（2024）在《福柯的身体美学思想研究》一文中，较为全面地阐述了福柯后期的身体美学思想。

（4）有关女性主义的研究。

王瑄（2022），认为福柯的身体权力中有许多观点恰与女性献祭密不可分。戴蓓芬（2020），提出性别研究应积极地回到女性经验构成的历史中，持续批判女性与男权权力机制之间的关系，并藉此塑造基于女性现代体验的开放的修身实践。张防震（2010），认为主体理论是福柯前期知识考古、规训理论研究以及后期性征研究的落脚点，而女性主义者对福柯的误读最终也会归结为她们对福柯的主体思想的误读。

由此可见，国内外对福柯“权力”、“知识”和“话语”以及福柯思想的整体研究都较多。国外系统性地探讨福柯身体美学思想的成果仍显匮乏，现有文献

多将身体美学作为权力话语的衍生议题，并未深入解析其与福柯整体思想的关联。这一理论空白凸显了重新审视福柯身体美学深层逻辑的学术必要性。国内虽然有对身体美学较为完善的研究，但整体而言数量较少，大多从福柯的身体美学延伸到其他领域，有关福柯在法兰西学院的演讲在国外出版得也较晚。此外，国内也从女性主义对福柯思想进行延申和分析。

二、关于拉斯·冯·提尔电影创作的研究

拉斯·冯·提尔是丹麦新时期的电影领袖，同时也是“道格玛 95”运动的发起人之一，但其电影资源在国内传播困难，作品主要依靠民间搬运及自制字幕，其电影中大量对性与暴力的呈现，及其自身的种种争议行为，加深了拉斯·冯·提尔电影在国内研究的局限。从纵向上来看，伴随着“道格玛 95”电影运动的横空出世，国外学术界对冯·提尔的电影研究起源更早。对其作品文本分析，创作理念，人物访谈，延伸的文化研究等较为独特全面。从国内来看，对冯·提尔的电影研究总体上数量较少，大部分以单独的文本研究入手，研究视角较为单一。

（1）导演创作历程角度。

国外对拉斯·冯·提尔的研究开始的较早，且可查阅的文献资料十分丰富，对于其本人的研究多从拉斯·冯·提尔所发起的道格玛 95 运动展开，或根据其不同阶段的作品转型把握其本人的想法和风格。

杰克·史蒂文森（2002）在《拉斯·冯·提尔》一书中，探讨了拉斯·冯·提尔的成就以及悖论，评估了他的生活、工作和批评反响。西蒙·简（2007）在《拉斯·冯·提尔的游戏电影》中认为，道格玛 95 并不是他职业生涯的特殊阶段，但这场宣言指导了拉斯·冯·提尔的电影概念和制作。丽贝卡·弗·斯特拉顿·迈克丝帕（2021）在《拉斯·冯·提尔的电影：过度、邪恶与预言之声》中以风格和叙事为重点，将哲学与神学与美学相结合，对拉斯·冯·提尔的电影进行了大胆而动态的审视，揭示了他对宗教和哲学的关注与迷恋。

国内对冯·提尔本人的研究寥寥无几，2003 年《电影文学》首次对冯·提尔进行了整体性介绍，并发表相关访谈，涉及到他的“美国三部曲”。2008 年潘顺利的《拉斯·冯·提尔电影研究》通过对其作品的研究，认为冯·提尔是一位不断突破自我的导演。2014 年游毅杰的《黑暗中的孤独患者——拉斯·冯·提

尔导演艺术特色研究》，指出其创作逐渐转向了形式主义。刘涌畅、王佳琪和陈曦等人则浅谈了导演的生平和创作经历。

（2）电影形式研究角度。

从电影本体论出发，国内外对冯·提尔作品的电影形式艺术进行了不同层次的阐释。国内对电影形式的研究多集中在导演的影像技术风格和叙事风格上。

影像技术风格：顾佳琦和刘金平（2024）在《僭越与盲视——从福柯到拉斯·冯·提尔的视觉体制》中指出，“盲视”之体验及其反视觉的创造性，也是拉斯·冯·提尔面对数字生成影像的一种批判性的回应策略。申书帆（2020），认为通过空间塑造和表现，《狗镇》展现了矛盾冲突的发生与激化，以及人性的丑恶。吴桂华（2010），认为拉斯·冯·提尔将音乐的作用提到一个重要高度，即它不再作为一个简单的形式，而是作为一个阐述影片内涵与人物本质的解说人，引发观众更深的情感共鸣。

叙事风格：郭晓燕（2019）在《宗教原型的现代解构——〈榆树下的欲望〉与〈狗镇〉的比较研究》中，认为两部影片以象征符号“榆树”为媒介，以伊甸园故事为原型，探讨了“欲望”、“善恶”和“罪与罚”等主题，并构建起明确的指涉和对话关系。陆邵阳（2002），认为拉斯·冯·提尔秉承了德莱叶为代表的“欧陆电影”的风格和传统，简洁、明了、深刻，强烈反对表面现实，对现实进行最大限度的“抽象”。

国外主要从叙事风格、媒介探索等方面展开了研究。

叙事风格：托伦斯·杜古德·汤姆森（2018），认为《反基督徒》可以被定义为黑暗生态的主要和类型界定的艺术作品。亚卡沃内·丹尼尔（2020），认为克劳佐特的《毕加索之谜》和拉斯·冯·提尔的《五重障碍》两部影片同样具有重叠的自反性、中间性和形式杂糅性。乔夫，宋德（2016），拉斯·冯·提尔的两部电影《狗镇》和《曼德勒》，即“后布莱希特政治电影”，是为当今的政治问题而创作的。沃德·詹姆斯J（2022），通过拉斯·冯·提尔、沃尔克·施隆多夫和昆汀·塔伦蒂诺三位导演作品中对纳粹形象的勾勒，展现了纳粹主义影像呈现的复杂性。

媒介探索：沃尔什·彼得（2017），认为拉斯·冯·提尔通过将电影媒介的

技术推向极限并突出其物质性，探索了电影媒介的审美可能性。克里斯詹森·伊万（2018），认为这部电影超越了现实主义电影中的表现姿态，其视觉体验使感官和欲望超越了规范社会中建立的平淡无奇的限制。菲格莱罗维奇·玛尔塔（2018），认为拉斯·冯·提尔的《女性瘾者》和乔纳森·格莱泽的《皮肤之下》是“无生命主义”的美学摸索的实例。

（3）女性主义视角。

国内研究虽然数量少，但关注到了冯·提尔作品中的受难女性，对女性形象展开了分析。严燕（2020），认为拉斯·冯·提尔通过异乡人形象的塑造，以反常规叙事撕开现实，直指边缘群体的生存困境。刘涌畅（2018），通过对悲剧性女性形象的研究，认为拉斯·冯·提尔从某种层面上背负起了人类、道义、思想等抽象概念的十字架，其作品带有浓厚的艺术气息和理性思索。姜丹（2015），认为拉斯·冯·提尔的电影之所以特立独行、深入人心，与其中一个个鲜明的悲剧女性形象密不可分。

（4）跨学科研究角度。

德拉鲁·多米尼克·E，雷莫·约翰（2021），认为“忧郁”需要跨学科研究。哈勒·本杰明·斯蒂芬（2022），认为拉斯·冯·提尔通过与欧里庇得斯戏剧的延伸平行，探讨了汉娜·阿伦特著名的“恶的平庸悖论”的本质。克里斯托弗·诺赫登（2018），认为拉斯·冯·提尔的绝望和反讽，植根于一种现代主义对理性的不信任，他的黑色感性持有着人类与周围世界相互联系、相互依存的积极生态意识的种子。政治研究季刊（2015），从“公共事物”的角度对李尔的《激进希望》和拉斯·冯·提尔的《忧郁症》进行了新的解读，并认为需要对民主的成熟进行新叙述，以抵消近期对低龄化的民主需要。

国内对冯·提尔作品的跨学科研究较少。陈彦均（2016）运用精神分析理论，揭示了拉斯·冯·提尔作品中理性与非理性的辩证结构——导演通过反复变异的叙事形态，使无意识层面的精神矛盾外化为影像实验，最终实现意义生产的动态过程。陈曦（2020），通过解析电影中血腥、裸露等争议性场景的深层表意功能，认为这些“越界”元素实为解构权力机制与伦理禁忌的修辞策略，而非单纯的感官刺激。

综上所述,国外近年来关于拉斯·冯·提尔电影的研究以单部作品或一个系列电影的艺术分析和比较研究为主,或将电影涉及到的宗教或政治元素延申出去,总体而言,角度多样,能够据此拓宽后续案例分析的思路。国内对拉斯·冯·提尔电影创作的研究主要集中在单部电影作品的分析,关注度稍显不足。国内外现有研究虽已触及拉斯·冯·提尔创作的核心维度,但对其“欧陆性”美学的本体论阐释仍显薄弱。国内对他的作品研究深度尚浅,特别是“道格玛 95”宣言与后现代电影语法的关联性等问题尚未形成系统论述。

通过对拉斯·冯·提尔和福柯身体理论文献研究的梳理,能够发现运用福柯身体理论来研究艺术创作一直是学界聚焦的关注点。运用福柯身体理论对拉斯·冯·提尔的电影创作中的疯癫现象和疯癫身体进行整体研究依然尚有可以创新或拓展之处。

第三节 研究思路及方法

福柯身体理论分为两个阶段,前期为身体的客体化,聚焦于权力机构对身体的规训;后期则是身体的主体化,旨在通过生存美学和“自我技术”建构一个自由的伦理主体。作为哲学理论,学者们对本体内容进行了深入分析,并运用到了社会学、艺术等其他领域。本文试图将理论与电影文本结合,通过拉斯·冯·提尔电影中的疯癫身体,解码影像暴力的权力生产机制,为主体寻找一条通往自由的路径。

一、研究思路

本研究以福柯“身体-权力”理论为基础,通过影像考古学方法分析拉斯·冯·提尔电影中疯癫身体的叙事逻辑。无论是《狗镇》中舞台化的规训空间,还是《反基督者》中医学凝视对女性身体的病理化切割,都是探讨权力如何规训身体、身体的反抗以及最终异化的过程。研究通过福柯身体理论的两个层面来阐释身体的被规训与追寻自由的审美实践。在算法监控、基因编辑等技术重构生命伦理的今天,冯·提尔镜头下破碎的肉体与癫狂精神,既是对数字规训社会的病理诊断,也为边缘群体提供了以“异常”身份反抗压迫的策略。研究最终指向福柯“生存美学”在技术资本主义时代的悲壮实践,唯有直面规训的暴力,形成合

力，才能于疯癫的沉沦中谱写自由之歌。

论文分为以下六个章节：

第一章为绪论，明确论文以“福柯身体理论”为研究视角，以“拉斯·冯·提尔长片电影”作为研究对象，建立福柯身体理论与拉斯·冯·提尔电影创作之间的双向阐释关系，剖析权力机制如何制造精神危机，及其影像实验探索对当下社会的身体危机破局的可能，并对福柯身体观和疯癫概念进行阐述。

第二章剖析拉斯·冯·提尔暴力美学与极端身体符号的影像风格，追溯其成因于导演的个人精神危机、北欧地理环境和政策以及对好莱坞技术主义的批判。

第三章对拉斯·冯·提尔电影中的疯癫身体进行了划分，主要以疯癫身体从抵抗到自我分裂，最终走向毁灭为逻辑，并探究造成疯癫身体异化的根因。

第四、五章循着福柯身体理论的脉络，分析拉斯·冯·提尔电影作品中全景敞视主义式的空间如何对疯癫身体展开规训，以及疯癫身体如何通过“自我技术”来实现悲剧性反抗和美学升华。

第六章将拉斯·冯·提尔电影创作中的疯癫身体映射至当代社会，指出其隐喻技术资本主义的规训暴力，也为边缘群体反抗压迫提供了策略。

第七章对论文内容进行总结与展望。

二、研究方法

（一）文献研究法

聚焦福柯《疯癫与文明》《规训与惩罚》等经典文本，查阅拉斯·冯·提尔电影创作的相关专业书籍与期刊论文，整合国内外关于福柯身体理论、疯癫以及拉斯·冯·提尔电影创作的相关研究，通过批判性文献综述梳理现有研究的共识与分歧，明确研究的创新方向。

（二）案例研究法

对拉斯·冯·提尔的作品进行整理分析，并且仔细观看其不同阶段具有典型代表性的相关作品，选取具有疯癫特质的核心角色，通过影片的镜头语言和角色行为等来解码“疯癫”的视觉化呈现，并将理论与影像结合，论述身体与疯癫之间的关系，揭示身体如何成为疯癫与权力博弈的场域。

（三）比较研究法

国外学术界对拉斯·冯·提尔的电影研究比较成熟，而国内相关电影研究相对比较单薄，对比国内外学者的不同看法及侧重点，辨析文化语境差异所导致的阐释路径分野。通过梳理拉斯·冯·提尔创作中疯癫的主题演变，结合福柯身体理论的转变，揭示导演和哲学家在权力批判上的共鸣。

（四）归纳总结法

通过对拉斯·冯·提尔的电影作品进行归纳整理，对其表现手法和故事类型进行归纳，提炼出拉斯·冯·提尔电影中疯癫身体的共性符号，并通过疯人困境的隐喻，批判现代规训机制对边缘群体的压迫。

三、创新点

福柯的身体理论是理解其权力批判与主体哲学的核心线索之一。他通过分析身体如何被权力规训、知识建构和伦理实践所塑造，揭示了现代社会中身体的政治性与反抗潜能；也为电影批判打开微观权力分析的视域。

拉斯·冯·提尔的创作证明影像可通过身体规训与疯癫美学解构权力，但若忽视集体解放与资本批判，则可能自我消解为后现代景观。在当代社会，随着数字技术、生命政治、消费主义与身份政治的深入发展，福柯的身体理论展现出更强的解释力与批判价值。以影像剖析权力，使权力变得“可被感知”，探讨疯癫身体走向自由的可能性，并在大数据和算法规训的当下对被规训的人们提供警示和反抗策略，这正是福柯身体理论和拉斯·冯·提尔电影对话的价值所在。

第四节 相关概念界定

“身体作为一种具象化的视觉语言，在演员的塑造下从‘表演身体’到‘影像身体’进行了仪式化的编码过程”。^①“用福柯的话来说，人的身躯因为在银幕上的展示而成为某种宣言，电影的宣言则是通过多姿多彩的身躯表现力得以传达的。”^②拉斯·冯·提尔在电影中通过对疯癫现象和疯人生存处境的刻画，探

^① 王鑫钰. 历史、权力、话语[D]. 河北大学, 2022: 7.

^② [英]帕特里克·富尔赖著. 李二仕译. 电影理论新发展[M]. 北京: 中国电影出版社, 2004: 76.

索着权力、知识对作为疯癫个体的身体施加的话语动因，并试图走出被建构的疯癫话语。他的思考逻辑与福柯是一致的。

一、福柯的身体观：身体的客体化与主体化

福柯对身体的研究颠覆了传统哲学中“身体”作为自然存在的认知，他将身体视为权力与知识共同塑造的政治场域。他的身体观主要分为两个阶段，在前期研究的是身体的客体化，聚焦于权力如何将身体建构为被知识分类、被制度规训的客体；在后期则是描绘身体的主体化，这一阶段探讨个体如何通过自我技术重构主体性。

（一）身体的主体化

福柯的方法论基础经历了从考古学到谱系学的变化。“如果我们把考古学和谱系学定义为两个术语的话，那么考古学适用于分析局部话语，而谱系学是这样一种策略，它在描述局部话语的基础上，使得被支配的知识得以释放并发挥作用。考古学和谱系学就其内涵和基本思想有所不同，知识考古学注重深层结构、关注知识，而谱系学强调表面细节，关注权力运作。”^①福柯早期思想中所描绘的是身体的客体化的系谱学，揭示了现代社会中知识与权力如何合谋，现代意义上的人如何不断被规训。

身体作为权力-知识的客体。《临床医学的诞生》中提到，18世纪临床医学的诞生使身体被分解为可观察、诊断的器官系统，医生通过“凝视”将身体转化为知识对象。疾病也从模糊的“病态失调”被精确分类为特定病理，结核病被赋予浪漫化的隐喻，被看成是一种贵族情调，而梅毒则被污名化为道德堕落。疯癫在“大禁闭”时期沦为“非理性”的象征，在19世纪被定义为“精神疾病”，种种对待疯癫的手段使疯癫身体成为医学权力的实验场。

身体被规训技术所驯化。福柯在《规训与惩罚》中提出，通过层级监视、时间分割、规范化裁决和检查等措施，身体被迫自我规训。从酷刑到现代监狱的出现，以往那种通过生死权彰显的君主权力已经变成过去，规训权力能够更隐蔽、更高效地控制身体。

此外，福柯汲取马克思的思想，提出了生命权力，权力不再“让人死”，而

^① 罗雨青. 福柯早期与晚期身体观的比较研究[D]. 鲁迅美术学院, 2018: 10.

是“让人活”。政府通过统计学、优生学来调控人口质量。性也从私人行为变成了国家管控的对象。总而言之，在福柯早期的研究中，主要围绕权力对身体的规训展开，即身体的客体化过程。

（二）身体的主体化

“福柯从客体化身体的批判和质疑转向主体化和身体的憧憬和追寻是必然的，‘生存美学’的提出意味着福柯对他一直所关注的身体主题的最后出路的设计和交待。从客体化身体转化为主体化身体这种悖论式的结构其实仅仅只是在审美层面上得以解决。这种美学方案实际上是诗学的出路。”^①

福柯所提出的自我技术主要来自于古希腊至罗马帝国时期的“自我关怀”和“寻求幸福”。通过对柏拉图《申辩篇》的分析，福柯认为，“古希腊的‘自我’不同于现代知识构建的主体，是一种自然本质，一种生命的存在状态，福柯以古代的‘自我’来代替现代的主体，来构建其主体重构理论的新主体。”^②罗马帝国时期的“自我技术”不再与政治活动联系，成为了一种普遍原则；其作用时间不再局限，而应贯穿人的一生；认识自己也不仅仅是一种认知，更应该是一种实践。

通过自我技术，可以建构自我为主体，追求审美化生存，达到身心愉悦、幸福美好的生活状态。这从根本上颠覆了人们对于自我的看法，有力地强调出主体审美生存的重要意义，但福柯的自我技术具有精英主义色彩，也存在一定的局限性，“它没有解释清楚自我的自由与他者的自由到底应该如何平衡；道德要求和审美需要到底怎样在社会中完美相融……”^③

二、疯癫的历史建构：从愚人船到精神病院

在现代人看来，疯癫是负面意义的词，但在福柯看来，这不过是人的一种特殊状态。在文艺复兴前，疯癫曾作为真理的象征；古典时代，疯癫与罪犯一同关入禁闭所；而在近现代，疯癫被医学和精神病学定义为一种病症。

中世纪盛行麻风病，虽然麻风病后期消失了，但麻风病医院仍被保留着。“这

^① 周海玲. 福柯思想中的身体维度[D]. 汕头大学, 2006.

^② 冉壮. 福柯“自我技术”思想研究[D]. 牡丹江师范学院, 2022: 13.

^③ 冉壮. 福柯“自我技术”思想研究[D]. 牡丹江师范学院, 2022: 40.

就是附着于麻风病人形象上的价值观和意象，排斥麻风病人的意义，即那种触目惊心得可怕的社会意义。”^①麻风病人被贴上非常人的标签，被排斥和放逐。

两三个世纪后的文艺复兴时期，从基督天主教的千年桎梏中解脱出来的疯癫，成为了巨大而不安的象征。这一时期疯癫被多重意义所笼罩。人们通过疯癫去感受人性的复杂与宇宙的玄奥。疯癫不仅能和理性进行平等的对话，甚至可以超过理性。因此“愚人船”成为了人们流放疯人的手段。“疯人远行既是一种严格的社会区分，又是一种绝对的过渡。在某种意义上，这不过是透过半真实半幻想的地理变迁而发展了疯人在中世纪的边缘地位”^②，即通过对疯人的放逐达到净化非理性因素的目的。

《愚人船》《疯女玛戈》乃至文艺复兴末期莎士比亚与塞万提斯的作品都展示了疯子在当时所具有的独特魅力。但从“古典时期”开始，“疯癫”变成了需要驯服、控制和限制的东西。17世纪禁闭制度的设立标志着疯癫历史上的一个决定时刻，“此时人们从贫困、没有工作能力、没有与群体融合的能力的社会角度来认识疯癫”^③，疯癫开始被列为城市的能力。到18世纪中叶，禁闭被取缔，拘留所中只剩下了疯子，这时的禁闭才成了“具有医疗特征的措施”^④。

19世纪，更多人意识到疯癫的“无辜”，反对将精神病人和罪犯关在一起。人们逐渐用一种面对真理的态度重新认识疯癫，并试图创造一种人道环境代替强制型禁闭，以“解放”精神病人，但恐惧并没有消失。英国第一所早期智障教育机构创办人威廉·图克，将“束缚精神病人的古老恐怖转移到疯癫者的内心”^⑤。至此，休养院不再惩罚疯人的罪过，而是把“那种罪过变成秩序的一部分，使负罪感成为疯人本人的一种意识”。^⑥

精神病院被建立，但它并不是真正的医疗机构，用来拯救疯癫，本质上是一

^① [法]米歇尔·福柯.疯癫与文明：理性时代的疯癫史[M].刘北成，杨远婴译.北京：生活·读书·新知三联出版社，2012：4.

^② [法]米歇尔·福柯.疯癫与文明：理性时代的疯癫史[M].刘北成，杨远婴译.北京：生活·读书·新知三联出版社，2012：8.

^③ [法]米歇尔·福柯.疯癫与文明：理性时代的疯癫史[M].刘北成，杨远婴译.北京：生活·读书·新知三联出版社，2012：57.

^④ [法]米歇尔·福柯.精神疾病与心理学[M].王杨，译.上海：上海译文出版社，2016：118.

^⑤ [法]米歇尔·福柯.疯癫与文明：理性时代的疯癫史[M].刘北成，杨远婴译.北京：生活·读书·新知三联出版社，2012：229.

^⑥ [法]米歇尔·福柯.疯癫与文明：理性时代的疯癫史[M].刘北成，杨远婴译.北京：生活·读书·新知三联出版社，2012：229.

种权力机构，用来压制和驯化疯癫。图克的理想收容所实际上是一个“准家庭”，疯子被迫“服从一种从不间断的社会和道德的检查”。^①所以“19 世纪的精神病院中没有强制措施，并不意味着非理性获得解放，而是意味着疯癫早已被制服了”^②。

对拉斯·冯·提尔而言，疯癫不是“认知缺陷”，而是被现代社会压抑的“真相”的爆发，他电影中的角色常常通过疯癫去颠覆社会赋予的身份。疯癫身体既是精神痛苦在身体上的状态，也是理性秩序失效的证据，更是个体精神风暴与社会、父权和理性暴力交锋的场所。

^① [法]米歇尔·福柯．精神疾病与心理学[M]．王杨，译．上海：上海译文出版社，2016：119.

^② [法]米歇尔·福柯．疯癫与文明：理性时代的疯癫史[M]．刘北成，杨远婴译．北京：生活·读书·新知三联出版社，2012：233.

第二章 拉斯·冯·提尔创作的身体影像风格及其成因

拉斯·冯·提尔的身体影像美学体系内蕴多重矛盾性，其风格建构根植于多元文化语境的复杂交织。从地理文化维度来看，北欧社会对性议题的开放态度与法律保障，直接塑造了其电影中裸露场景的去道德化凝视，形成对肉体禁忌的激进解构。面对好莱坞全球文化霸权的渗透，拉斯·冯·提尔以“道格玛 95”宣言为美学纲领，通过本土电影实践构建抵抗性话语体系，其身体呈现策略本质上是一场针对商业电影美学的符号战争。在影像语言层面，北欧极地特有的冷冽地理气质深刻形塑了其视觉语法，手持摄影的震颤质感与实景拍摄的纪实美学相融合，将镜头暴力式地迫近病态化躯体。这种对非常态身体的聚焦，既是对规训社会中“健康身体”范式的挑衅，亦通过肉身的溃败隐喻现代性危机下的人类精神困境。导演早年接受的超现实主义艺术熏陶与欧洲艺术电影浪潮的滋养，进一步催化了其身体影像中理性与癫狂的辩证张力，最终形成兼具哲学批判与感官冲击的美学范式。

第一节 身体影像风格特征

拉斯·冯·提尔的身体影像风格充满着矛盾张力，以极简技术追求真实，又以形式实验解构真实；用暴力与裸露制造不适，却将其升华为哲学隐喻。这种美学策略既是对电影语言的突破，也是对观众心理与道德判断的挑衅。

一、形式实验与极端写实的交织

正文受伯格曼、塔可夫斯基等欧洲导演影响，拉斯·冯·提尔早期试图在艺术电影传统中寻找个人表达，风格上注重形式实验和视觉冲击。他自己解释道，“欧洲三部曲”表现的是自然与文明的对立，“饱受战争蹂躏的欧洲就像一个大丛林，要生存其中，我们不得不屈服于丛林法则。”^①对传统叙事结构的反叛，奠定了其“挑衅者”身份。在处女作《犯罪元素》中，他采用单色胶片拍摄，并营造出一个昏暗可怖的黑色世界，呈现出社会的压抑。在《瘟疫》中，他采用伪

^① 谭慧.丹麦电影史[M]. 北京：外文出版社，2022：209.

纪录片的形式拍摄了一部黑白片，并故意混淆现实与虚构的边界。《欧洲特快车》中，同样运用了大量的黑白效果，并将不同图像叠在一起，达到超现实的效果，展现战后欧洲的精神创伤。

直到 1995 年，拉斯·冯·提尔与托马斯·温特伯格一同发表了“纯洁宣言”，标志着他的美学转向极简主义。作为发起人之一，他依据“纯洁宣言”制定的拍摄规则先后拍摄了“金心三部曲”。虽然只有《白痴》是经过认证的“道格玛 95”电影，但他这一时期的作品基本都遵循了手持摄影、自然光、即兴表演，强化身体的真实性与痛感等规则，通过身体的痛楚批判社会秩序和宗教戕害。《破浪》以手持摄影与自然光效捕捉贝丝的面部情绪，将贝丝天真而略带神经质的性格展现出来。西装革履的村人和教士们聚在一起商讨贝丝的婚事，拉斯·冯·提尔通过多机位剪辑来呈现小镇集体对个体的规训。当贝丝从教堂出来，并微笑着看向镜头时，观众不再像旁观者，而是如同朋友一般感受着她的情绪。手持摄像机的功用在此展露无遗，它既是电影中的见证者，也是观众的眼睛。《黑暗中的舞者》以纪实手法拍摄工厂噪音与行刑歌舞，将塞尔玛的生存困境具象化。当她为了儿子的医药费，选择隐瞒事实，被处以绞刑时，观众不约而同地揪着心。混杂着哭泣的歌声，黑暗中的翩然起舞，监狱中的表演如同生命的悲歌，而一个女人的一生就在身体下落的瞬间结束了。拉斯·冯·提尔以独有的处理方式，使演员始终沉浸在表演中，保持真实情绪，作品在处理上也保留了日常琐碎感，以充分体现生活的真实感，手持摄像的压迫感和特写则不断紧逼着观众的情绪。

道格玛 95 运动是对以美国好莱坞为首的技术主义电影风格的抗议，同时也是一场面对大制作电影的自救运动。但制定的规则过于严苛，拉斯·冯·提尔和温特伯格也都承认过自己没有完全遵守规则。在他本人看来，道格玛规则虽然是为了反抗好莱坞技术主义，但也可能沦为新的教条。因此，他又不断在对前作进行反思和反叛。在《反基督者》中，他重返宗教题材，以数码影像放大皮肤的脆弱性，将伊甸园转化为权力规训的场域；在《此房是我造》中，则把暴力升华为古典艺术凝视对象。他的形式实验始终服务于对权力本质的揭露。

二、身体作为多重隐喻载体

拉斯·冯·提尔电影中的身体常被编码为多重批判符号。精神病患、性少数

者与底层边缘人构成其核心角色群像，他们的身体成为权力斗争的战场。

拉斯·冯·提尔本人作为恐惧症与抑郁症患者，始终带有对世界的敏锐观察和冷酷分析，其作品也流露出破碎般的孤独感与浓厚的悲剧意识。在拉斯·冯·提尔的电影作品中，孤独感来自于精神上的不安，家人的陪伴并不代表安定，个体始终在世界中飘摇。他在多部作品中都表现了个体与生存环境的格格不入，在他看来，一个不被理解或异样的人，更容易感受到孤独。这种异样不仅仅指精神病患者，那些在智力方面远超常人的偏执狂，对世界有着更深观察和感受的人同样包含在内。

《忧郁症》中的贾斯汀以抑郁症躯体化身“末日先知”，其麻木与躁动颠覆理性社会对正常和异常的划分。当行星撞向地球时，疯癫者成为唯一直面真相的清醒者，而自诩理性之人反而陷入了歇斯底里的恐慌。在《狗镇》中，格蕾丝从被庇护者沦为性商品，拉斯·冯·提尔借此揭露资本主义伦理的虚伪性，狗镇居民不过是以“善良”之名实施剥削。《反基督者》讲述了一对夫妻在孩子死后来到了名叫伊圃园的森林小屋，影片中出现了很多动物暗喻，“胎死腹中的母鹿暗喻‘悲恸’，受伤自残的狐狸暗喻‘痛苦’，不停哀叫的乌鸦暗喻‘绝望’”^①，三种意象被用来指代人物在不同阶段的心理转变。而拉斯·冯·提尔表示“这部电影是从严重的抑郁症中恢复的一种方式”^②。

疯癫作为自由符号的悖论贯穿其创作。《白痴》中的中产青年伪装智障者戏谑社会规范，却陷入自恋式表演；家庭主妇凯伦的“入戏”疯癫，暴露中产家庭的压抑机制。在《此房是我造》中，拉斯·冯·提尔在影片中放置了大量的艺术作品，而受害者的死亡方式和躯体呈现最后都逐渐和这些作品重合。杀人狂杰克以尸体构筑“艺术圣殿”，在追捕中跳入黑洞。他化身成但丁，与维吉尔共渡冥河，最终在攀登中掉下熔浆中，这似乎是拉斯·冯·提尔对自己此前纳粹言论的回应，死亡才是真正的归宿。他并不在乎谁有罪谁无罪，谁杀人谁被杀，一切反人类的设置仅仅因为“人类已经腐朽”。理性秩序对异常总是存在恐惧，而杰克的地狱结局某种意义上审判了极端个人主义的伦理困境。

^① 谭慧.丹麦电影史[M]. 北京：外文出版社，2022：218.

^② 谭慧.丹麦电影史[M]. 北京：外文出版社，2022：218.

三、形式实验与极端写实的交织

拉斯·冯·提尔的叙事策略以疯癫为内核，通过非线性时间与暴力仪式等方式，来解构理性霸权的话语权威。

疯癫是拉斯·冯·提尔电影作品的鲜明风格，他作品中绝大多数角色都是疯癫者，甚至拍摄了一部名为《忧郁症》的作品，而其它并未明确设定为疯人的角色也都具有疯癫的特质与倾向。帕斯卡认为：“人类必然会疯癫到这种地步，即不疯癫也只是另一种形式的疯癫”。福柯在《疯癫与文明》中对现代人定义为精神病的疯癫进行了溯源，发现人们在不同时期对疯癫有着不同的态度。对疯人的压制其实是一种对绝对自由的破坏。这就体现出西方所谓追求自由平等的理性主义的虚伪。拉斯·冯·提尔在《忧郁症》中特意设置了世界末日的特殊情景，影片刻画了末日前后众人的一系列举措和变化。拉斯·冯·提尔将贾斯汀与克莱尔这对姐妹设置成镜子的两面，姐姐代表理性和规范，妹妹则因其“异常”被排除在正常人的范围内，她的随心而为得到的是众人的不认可。而当秩序被打破，万物归于自然时，贾斯汀则成了那个“正常”的人。影片最后，贾斯汀抱着姐姐克莱尔和侄儿，平静地迎接末日，万千星辰里你我都化身尘埃。在拉斯·冯·提尔看来，死亡并不可怕，灿烂的死远比苟活更值得称赞。

在拉斯·冯·提尔的作品中，疯人要么在理性的权威之下走向毁灭，要么在沉默中爆发，以此寻求自我解救。影片《白痴》中，家庭主妇凯伦因丧子之痛而日渐恍惚，偶然结识了一群假装白痴的年轻人，他们为了挑战中产阶级体制而不顾舆论，以欺骗他人为乐。凯伦对他们的行径梦寐以求，却始终无法真正参与其中，但慢慢地发现了其中的乐趣，并无可自拔地在家人面前表演起白痴来，以至于连她自己都分辨不清到底是在伪装还是真疯。伪装白痴的年轻人们，并不能真正挥动权威，凯伦疯癫与否也都不能挽回儿子的死亡。但凯伦从旁观到将白痴表演地惟妙惟肖，实际上展现了一个女人如何在压抑中爆发，当丈夫对她所表现出来的样子感到惊恐时，某种意义上凯伦也就真正从中得到了快感和解放。拉斯·冯·提尔通过疯人对世人的戏谑呈现了理性的虚伪，并赞颂疯人身上那种随心的自由。

第二节 身体影像风格的成因

艺术来源于生活，无论是什么类型样式的电影作品，始终建立在现实世界的基础之上。电影的故事内核和人物性格以及故事走向都包含着导演对现实世界的观察与移位。在拉斯·冯·提尔的镜头下，身体不是沉默的容器，而是权力、痛苦与救赎的战场。这种极端的身體影像风格，既是导演个人精神世界的投射，也是哲学思潮、电影运动与社会症候共同作用的结果。

一、个人经历与心理投射

拉斯·冯·提尔的创作始终烙印着强烈的个人生命经验，其作品中反复出现的失控躯体与精神裂痕，本质上是艺术家将抑郁症、焦虑症与童年创伤投射于银幕的自我解剖。这种极具破坏性的美学表达，与丹麦独特的文化土壤密不可分。

作为北欧自由思潮的策源地，丹麦历经两代思想先锋的启蒙。乔治·布兰德斯率先掀起文化自由主义浪潮，倡导突破传统伦理桎梏；其精神继承者保尔·汉宁森更将自由理念延伸至家庭伦理领域，推动育儿观念的革命性转变。拉斯·冯·提尔的父母正是这场变革的实践者，他们摒弃权威式管教，以尊重滋养孩子的天性。这种成长环境既解开了创作枷锁，也催生出艺术家骨子里的反叛基因。银幕上那些惊世骇俗的禁忌突破，实则是被解放的童年在成人世界的延续。当原生家庭的自由沃土遭遇个体精神世界的风暴，最终孕育出独属于拉斯·冯·提尔的艺术奇观。

童年经历使拉斯·冯·提尔一直拥有身份焦虑，即便母亲和养父始终给予他自由和尊重，但私生子的身份和生父对他的拒不承认仍然使他受到了创伤。他在电影中不断的消解父权，角色们往往成为精神异乡者，父亲角色不是缺席就是死亡。在他的作品中，唯有《黑暗中的舞者》中塑造了一位真正的异乡者——女工人塞尔玛。事实上，塞尔玛作为移民虽然在身份上受到不公，但其本人并未有浓厚的身份焦虑。在悲剧发生前，塞尔玛始终热爱生活，并希望能够在异乡开启新生活。反之，正是那些居于家乡或重返家乡之人不被接纳，成为精神异乡者。“欧洲三部曲”中的费舍尔和利奥波德在自己的故乡得不到归属感，回到家乡迎接的却是挫折和理想的破灭。

此外，他长期公开自己的心理疾病，其电影中的身体失控，某种意义上是他精神痛苦的释放。《忧郁症》的末日恐慌直接映射了他的焦虑体验，贾斯汀的肢体僵硬、呼吸急促，都与抑郁症患者的躯体化症状高度吻合。在拍摄上，手持镜头的晃动与失焦，模仿焦虑发作时的视觉模糊，都迫使观众代入角色心理和身体上的双重崩溃。

拉斯·冯·提尔深受两位大师的影响。其一是北欧电影先驱卡尔·西奥多·德莱叶，在他眼中，这位大师不仅是宗教母题的诠释者，更是一面映照人性深渊的镜子。德莱叶镜头下那些背负精神枷锁的女性形象，在拉斯·冯·提尔作品中演化成更具破坏力的存在。他将性这一禁忌主题反复锻造成锋利的叙事刀刃，既延续了德莱叶对灵魂困局的凝视，又以癫狂的视觉语言完成了现代性解构。另一位隐形导师阿尔弗雷德·希区柯克，则为拉斯·冯·提尔注入了悬疑叙事的基因。在其“欧洲三部曲”中，层层嵌套的心理迷宫与延迟曝光的真相，处处可见希区柯克式悬念美学的身影。这种师承关系更延伸至备受争议的导演伦理，两位大师皆因对女性角色近乎暴烈的掌控欲遭受诟病。拉斯·冯·提尔镜头下的女演员，同样像是被精心设计的痛苦容器，这种创作偏执既是对希区柯克“冰火导演术”的致敬，也暴露出导演自身的精神病灶。

二、哲学与宗教思想的渗透

拉斯·冯·提尔的身体影像始终与哲学命题纠缠，其镜头下的身体受难，可视为对尼采与基督教神学的影像化回应。

尼采在《悲剧的诞生》中提出，艺术的本质在于通过酒神精神（Dionysian）的迷狂，直面生命的痛苦并从中获得超越。他认为“痛苦引发快感”^①。拉斯·冯·提尔将这一哲学具象化为身体的暴力仪式。《破浪》中，贝丝为唤醒瘫痪丈夫的性能力，以自残式卖淫完成“牺牲”。她的伤口与呻吟，既是肉体痛苦的直接呈现，也是生命力在道德枷锁下的扭曲爆发。尼采认为痛苦是生命的一部分，拉斯·冯·提尔则进一步将痛苦升华为一种受难美学，通过身体的毁灭性展示，质问观众：是否只有通过极端痛苦，才能触及存在的真实？

拉斯·冯·提尔成长于极端自由派家庭，却始终痴迷基督教叙事中的受难母

^① [德]弗里德里希·尼采. 悲剧的诞生[M]. 孙周兴译, 北京: 商务印书馆, 2012: 29.

题。然而，其作品中的“救赎”往往被彻底解构。《黑暗中的舞者》中，塞尔玛为给儿子治病盗窃杀人，最终在死刑前高歌。她的死亡未带来任何救赎，儿子依旧失明，社会机器照常运转。拉斯·冯·提尔借用“牺牲-救赎”的基督受难框架，来暴露信仰的虚无。身体受难不是通往天堂的阶梯，而是权力暴力循环的证明。

萨特认为“存在先于本质”，而拉斯·冯·提尔的角色往往被困在无意义的宇宙中，以身体行动对抗虚无。《忧郁症》中，贾斯汀在行星撞地球的末日预言中裸体沐浴蓝光。这一场景剥离了她作为新娘和抑郁症患者的社会身份，仅剩纯粹肉体与毁灭的共存。拉斯·冯·提尔用慢镜头与超现实色调，将身体置于宏大的宇宙荒诞中，暗示人类的一切伦理挣扎皆无意义。

三、电影运动的实验性探索

拉斯·冯·提尔的身体影像风格深受 Dogma 95 运动与欧洲新极端主义影响。90 年代美国好莱坞电影以强有力的姿态闯进世界各国，人们被影片中的特效和超现实的设置所吸引。好莱坞收获大批观众后不断的向其输出本国的流行文化，独霸电影的话语权。丹麦本土的创作渐渐被人们所忽视，在电影市场中所占的份额也不断萎缩。面对如此境况，1995 年拉斯·冯·提尔和几位挚友一起，在哥本哈根发起了一场名为 Dogma 95（丹麦语意为“教条”）的电影运动。对冯·提尔而言，“这一运动自始至终都围绕着其充满漏洞的戒律和排除异见者的操作而展开。一方面，这些创作规则构成埃尔塞瑟意义上的创造性限制，以‘不做什么’的消极规定来换取‘能做什么’的积极行动力。另一方面，这些规则也打开了影像可能性的极限，在对禁令的回避中塑造影像新的美学形式。”^①

这个运动力图剥去好莱坞技术的外衣，还原电影最本真的面目。拉斯·冯·提尔强调了一个潜在的反霸权目标，那就是分散电影制作过程的所有方面。他们制定了十条拍摄规则，这些规则以一种非常直白的方式限制了电影制作。当电影被各种规则所约束时，导演们就不得不被迫主动发挥想象力与创造力。正如拉斯·冯·提尔在纪录片《五道障碍》中所说的那样“当你遵循要求时，必须对形

^① 顾佳琦.刘金平. 僭越与盲视——从福柯到拉斯·冯·提尔的视觉体制[D]. 电影艺术, 2024: 32.

式做出创意性的修补”。拉斯·冯·提尔的《白痴》中，一群中产者伪装智障，通过流涎、抽搐等即兴表演挑战社会规范，用非职业演员的粗糙身体语言，来揭露“正常”的表演性本质。

21 世纪初，欧洲影坛涌现哈内克（Michael Haneke）、加斯帕·诺（Gaspar Noé）等导演，以极端暴力揭露现代文明之病。拉斯·冯·提尔与之共鸣，但更具宗教与哲学色彩。哈内克的《趣味游戏》以冷静暴力批判中产阶级的虚伪，拉斯·冯·提尔《破浪》中的暴力则更具救赎隐喻；诺的《不可撤销》用技术手段制造生理不适，拉斯·冯·提尔的《此房是我造》则通过叙事将暴力美学化。

第三章 自由与迷失：权力场域中的的疯癫身体

启蒙运动以来，西方建立起一套以理性为核心的体系，使得非理性不断被排斥，现代人的身体在理性光辉之下不断异化，疯癫则是一种绝对自由的体现。福柯认为“不存在疯癫，只存在着每个人身上都或多或少拥有的某种特殊的性格、脾气或秉性，而且主要是人在对自身的依恋中，通过自己的错觉而造成疯癫”。^①在拉斯·冯·提尔电影作品中，拥有疯癫特质的人在理性社会围追堵截之下通过身体行为进行自我表达。疯癫身体作为权力与自由的临界点：它既是个体精神风暴与社会、父权和理性暴力交锋的场所，亦是反抗暴力的诗学载体。拉斯·冯·提尔通过疯癫身体的命运轨迹，揭示权力如何以理性、道德与父权之名实施隐形暴力，而疯癫又如何以美学颠覆的姿态，成为现代性牢笼中最暴烈的宣言。

第一节 抵抗规则的疯癫身体

当权力秩序试图将身体驯化为温顺的符号时，疯癫以理想主义的执拗与忧郁的谵妄，撕开了规训的铁幕。拉斯·冯·提尔通过塑造两种抵抗者来诠释福柯的断言——“疯癫是对理性最清醒的批判”。前者在战后德国的政治泥沼中沉没，以尸体的漂流完成对权力逻辑的嘲讽；后者则在末日降临的特殊情景下，用疯癫的预言瓦解理性霸权的合法性。他们的身体既是权力规训的牺牲品，也是刺向理性秩序的刺刀。

一、对权力秩序的叛逃

拉斯·冯·提尔在《欧洲特快车》中塑造的利奥波德，是位德籍美裔人，一个天真、对故土德国好奇的年轻人，他的身上最初并未出现疯癫倾向。这实际上是拉斯·冯·提尔的巧妙设置，当观众认为他天然无害时，画外音不断地响起，提醒着观众这是独属于他的梦境，而凯斯勒在梦境中究竟会走向何种结局冥冥中自有暗示。

^① [法]米歇尔·福柯.疯癫与文明：理性时代的疯癫史[M].刘北成，杨远婴译.北京：生活·读书·新知三联出版社，2012：22.

利奥波德带着和平主义理想踏入战后德国，试图以中立姿态弥合战争创伤，却不知自己早已沦为权力棋盘上的棋子。对于他的身份在特殊时期的不合时宜，凯斯勒叔叔在迎接时直言自己对他来到德国的目的不感兴趣，卡塔琳娜质疑他选择在这一特殊时期来到德国，一个美国人在德国得到一份非军事工作实在过于稀奇。拉斯·冯·提尔在狭窄的列车空间中，通过仰镜头和特写去追踪利奥波德的行动轨迹。当主观镜头对准列车外被吊死的“狼人”时，一切都暗示了外部环境的未知危险。种种迹象所表明德国现在正处于混乱，而这显然与凯斯勒和平主义的理想相悖。站台上，督察说“人类不应被任何国界阻隔”，并安慰他这是一份神圣的工作。即便利奥波德认为自己是为了让世界更加美好，在这个特殊时期，“应该有人来对这个国家表现一点善意”。但一个德裔美裔的青年人在战后德国，真的能如他所想的那样保持自己的立场，等待着和平降临吗？他的命运走向一开始便被预示，“哪一边都不占，静观其变的人。他们将被诅咒，终身流离飘荡。”

福柯在《规训与惩罚》中指出，现代社会的权力并非通过暴力显性运作，而是借助制度、话语和空间设计实现隐形规训。利奥波德的天真恰在于此，他相信“让世界更美好”的宣言能超越历史伤痕，却未意识到，战后德国的权力秩序早已将“中立”定义为一种危险的政治真空。与哈特曼的交往使他卷入了一场由纳粹主义者制造的看不见的硝烟之中，最后正是这种理想的破灭，使得利奥波德变成了暴力狂人。拉斯·冯·提尔并不试图通过刻画政府与纳粹分子的交锋来展现利奥波德所面临的困难，而是让观众同处第一视角，共同经历这一切——想要拯救妻子就要将炸药绑在火车底部，与此同时是无法预料的伤亡。当他被迫在二者之间抉择时，疯癫的临界点悄然降临。拉斯·冯·提尔以冷峻的镜头语言揭示这一悖论：利奥波德越是试图保持道德纯洁，越深陷权力编织的暴力网络。火车车厢内，乘客的抱怨与考核指令交织成密不透风的规训之网，将他推向精神崩溃的边缘。面对自己已然犯下的错，利奥波德彻底陷入了疯狂。他抢过枪，要求乘客保持安静。最后，随着爆炸声响，火车翻滚，水倾入车厢，利奥波德被困在下沉的车厢中，而水的上方，人们还活着。无论是作为德裔美籍人还是和平主义者，利奥波德在战后的德国始终没有立身之地。最后，便如福柯笔下“被放逐的疯人”，成为权力秩序清理异质的牺牲品，他的尸体最终随着水流在河底飘荡，流向大海。

这种疯癫的本质，是身体对权力规训的激烈叛逃。利奥波德拒绝承认战后德国非黑即白的身份政治逻辑，试图“不站队”保持中立，却反被权力机制吞噬。正如福柯所说，反抗不是外在于权力的存在，而是权力关系的另一面。利奥波德的悲剧印证了他的疯癫既是权力规训的结果，也是以自我毁灭为代价的反抗宣言。

二、对理性权威的消解

忧郁症被看成是软弱无力的表现，患有忧郁症的人往往沉浸在悲伤和恐惧之中。拉斯·冯·提尔则认为，“在古时，忧郁症患者被认为是先知或是拥有强大觉知力的人。这种理论认为人的性情与行星的轨迹有关”^①。他由此拍摄了《忧郁症》，影片展现了对理性霸权最诗意的反叛。

影片中本该奢华完美却最终崩溃的婚礼，本质上是末日来临前的预演，拉斯·冯·提尔通过荒诞的婚礼来解剖现代社会赖以运转的理性秩序。婚礼是现代社会中最为程式化、最依赖精心策划的仪式之一，象征着秩序、承诺和社群联结。克莱尔和迈克尔竭力打造一场完美的、符合上流社会标准的婚礼。然而，从开始新人的迟到、到发展中出现了各种意外和尴尬、再到婚礼中止的彻底崩溃，整个过程见证了理性规划和社会规范预期的彻底失败。精心设计的流程表、昂贵的场地、专业的服务人员都无法阻止混乱的蔓延。

贾斯汀无法扮演“幸福新娘”的角色，她的种种行为，如冷漠、逃避和破坏关系等直接撕碎了仪式要求的情感面具和社会契约。克莱尔和迈克尔不断对贾斯汀施加压力，这是社会对个体情感管理的理性化要求。他们试图说服甚至强迫贾斯汀感受“正确”的情感，但反而加剧了贾斯汀的疏离、焦虑和最终崩溃。贾斯汀父母的言行则彻底解构了家庭作为情感港湾和道德楷模的传统理性想象。父亲的致辞空洞、逃避责任；母亲则充满尖刻的厌世和虚无主义，在女儿最重要的日子里公开嘲讽婚姻和爱情的意义。他们的存在本身就揭示了家庭关系背后可能存在的虚伪、冷漠和无法弥合的裂痕，动摇了家庭作为社会理性基石的神话。老板在婚礼上不断逼迫贾斯汀为一个广告创意提供“点睛之笔”，将神圣的私人仪式场所变成了冷酷的职场延伸。他对情感、人际关系、仪式意义完全漠视，只关注

^① 谭慧.丹麦电影史[M]. 北京：外文出版社，2022：217.

可量化的商业价值。这些角色的“失职”，揭示了社会角色扮演的脆弱和虚假。婚礼场景的吊诡便在于，本该是理性社会最稳固的仪式，却最先显露出体系本身的脆弱性。所有支撑现代社会运行的理性权威体系，都在贾斯汀无法抑制的忧郁症面前，暴露出其脆弱、虚伪、冷漠甚至荒谬的本质，最终土崩瓦解。婚礼的崩溃也预示着当真正的宇宙灾难来临时，整个人类文明赖以建立的理性秩序也将面临同样的、彻底的消解。

如果说婚礼展现了社会规则对疯癫的规训，家人们希望贾斯汀隐藏起自己的疯癫，如“正常人”般为人处事；那么末日则将人的理性与秩序全部打破，曾代表理性的克莱尔陷入末日恐慌，而贾斯汀却以近乎神性的平静迎接毁灭。这种倒置并非偶然，在拉斯·冯·提尔看来，理性秩序不过是权力构建的临时共识，当灾难撕裂文明表象时，疯癫者反而成为触摸真理的先知。福柯认为疯癫是对理性的沉默批判，贾斯汀的忧郁症正是如此，她以谵妄之躯消解婚礼的虚伪表演，享受灾难带来的欢愉，在“魔洞”中等待末日终点的到来。最终，无论疯癫与否，一切都被毁灭——这是对人类中心主义最彻底的嘲讽，也是对理性权威最暴烈的消解。

第二节 自我分裂的疯癫身体

权力凝视内化为疯癫的自我献祭仪式，主体在权力渗透下不断发生精神裂变：侦探与罪犯的身份倒错、杀戮与艺术的逻辑混淆、道德与暴力的辩证共生，都暴露了福柯笔下“知识-权力”共谋的真相。他们的疯癫不再是反抗的工具，而是权力机制最完美的镜像。当理性异化为偏执的教条、道德堕落于虚伪的假面时，自我分裂便成为现代主体无可逃脱的宿命。

一、权力凝视的内化

疯癫的另一种表现形式是精神分裂（шизофрения）。在医学领域，精神分裂是指人情感的、思维的、与外界交往障碍方面的精神问题，与这种精神障碍类似的还有癲狂、歇斯底里等症候。^①

《犯罪元素》中刻画了一位追逐理想，最终却陷入自我分裂的侦探。拉

^① 郑永旺.论陀思妥耶夫斯基创作中的疯癫叙事[J].俄罗斯文艺, 2024: 56.

斯·冯·提尔同样设置了画外音，但并不是以主人公的口吻，而是近似于一种文学般的诗意描述，似乎暗示着什么，而这也和影片开篇主人公的精神状态息息相关。费舍尔回到开罗求医，他的头痛与欧洲的事宜息息相关，“欧洲已成为你着魔的主因”。

费舍尔重返欧洲，参与到谋杀案的侦破中。他在一片水域中划船来到恩师奥斯本的住处。水，似乎暗示着费舍尔在欧洲已毫无立足之地。事实也确实如此，导师奥斯本与他都早已被排挤出了警局的权力中心。费舍尔试图运用导师奥斯本的“犯罪元素”理论破解完美谋杀，却在追踪过程中逐渐与罪犯产生危险认同。福柯在《规训与惩罚》中提出“全景敞视主义”——权力通过无处不在的凝视使个体自我监管。费舍尔的悲剧正在于此，他越是理性分析罪犯心理，越将权力凝视内化为自我审视的标准。费舍尔陷入奥斯本的陷阱似乎是可预见的，他切实地受到过恩师的指引与教导，并需要这种指引去继续破案，某种意义上他成为了运用理论的最佳人选。

费舍尔这一角色揭示了疯癫如何从反抗权力异化为自我规训，他的疯癫状态早就深埋心底，重返欧洲时被不断引诱出来。他所面临的是自己的梦魇——罪犯始终抓捕失败，昔日同僚的高升与嘲讽，而自己则成了一个彻头彻尾的外人。费舍尔无法从自己赖以生存的本职上得到快感，唯有压抑。而当他真正沉浸在扮演罪犯者的体验中，享受杀人的快感时，一种泄愤与戏弄他人的快感充斥着他的心灵。“最吸引科学家的是杀人狂留下的记号，我们端视的是一个人的心智杰作。”或许，费舍尔最初只是想要利用“犯罪元素”抓住凶犯，以此挽救自己多年来的不得志，并将恩师的衣钵发扬光大，但却迷失在了权力陷阱之中。

拉斯·冯·提尔以冷色调镜头与碎片化叙事，呈现费舍尔逐渐分裂的精神世界。他的疯癫不再是反抗权力的旗帜，而是知识-权力共谋的祭品。费舍尔从良心侦探转变为嗜血杀人魔，一方面，他仍然是那个追逐凶手的侦探，但另一方面，在这种极致的追寻中，他自我分裂为了那个自己始终追逐的完美犯罪者。当他体验杀戮快感时，疯癫达到顶峰，原本用于破案的科学理论，反成为施暴的合法性依据。奥斯本的角色进一步强化了这一悖论，为了使心血之作重放光明，他甘愿让自己的徒弟成为试金石。他通过学术话语将暴力犯罪编码为“心智杰作”，使

费舍尔在追凶过程中不自觉地复刻暴行。最终，费舍尔从正义化身沦为“完美罪犯”，印证了福柯的断言：“不相应地建构一种知识领域就不可能有权力关系”^①，“权力生产知识，知识服务于权力。”^②

二、极端执念的投射

戴尔马在《精神病学实践》中提出，强迫症常常“在一种惯常的精神状态中出现的犹豫、怀疑和不安”^③。在《此房是我造》中，拉斯·冯·提尔刻画了一位拥有强迫症和洁癖的杀人狂杰克。一次偶然相遇，女子的千斤顶坏了无法修车，杰克载她前往修车厂。女子一路絮叨，而杰克沉默寡言。面对女子不断继续的恶意揣测，杰克突然爆发，用千斤顶杀死了她，这件事激发了杰克心底深藏的恶，他从此化身为杀人魔，而被砸烂的脸在他看来“算是件艺术”。此刻，他已全然失去了犹豫，确信杀戮是一门艺术。

福柯在《疯癫与文明》中指出，自恋是疯癫的核心症状，它使个体将幻想中的自我投射为至高存在。拉斯·冯·提尔在影片中设置了维吉，这个角色一开始仅以内心对话的形式出现。他似乎是超意识的存在，暗示并激发着杰克的另一面。寡言的杰克向导师般的维吉倾诉了众多观点：“老教堂的角落里往往隐藏着只有上帝能看到的崇高艺术作品，也可能是建筑师的巧思。谋杀是同样的道理。”从谋杀谈到建筑，杰克并不将自己的杀戮看成罪恶，而是一种创作。“我常说材料才是主角”，“跟着想法走结果将会是精美绝伦的”，维吉进一步解释，“所谓材料是指千斤顶，它按照自我意识往女人的脸上跳”。千斤顶没有自我意识，他是杰克作案的工具，但在杰克眼中，杀戮只是自己追寻美的结果。作为强迫症患者，他热衷于将女人的死摆弄成一副艺术作品，并不断修正差错，就像将房子不断推倒重建一样。但这种完美主义显然是一种极端排外自恋，维吉称他为“有着可悲梦想和强迫症的神经病”。杰克在猎杀中不断积累快感，无法自拔，并在不断的谋杀与对警察的戏弄中迎来了结局。杰克将福柯所述的“虚妄的自恋”推向

^① [法]米歇尔·福柯. 规训与惩罚：监狱的诞生[M]. 刘北成，杨远婴译.北京：生活·读书·新知三联出版社，2012：29.

^② [法]米歇尔·福柯. 规训与惩罚：监狱的诞生[M]. 刘北成，杨远婴译.北京：生活·读书·新知三联出版社，2012：29-30.

^③ [法]米歇尔·福柯. 精神疾病与心理学[M]. 王杨译. 上海：上海译文出版社，2016：03.

极致，他的疯癫源于对完美主义艺术的极端执念。他将谋杀视为建筑艺术，千斤顶砸碎的头颅是“材料的选择”，冷库中陈列的尸体是“结构的平衡”，甚至猎杀妻儿也被美化为“作品的完整性”。

结尾处，拉斯·冯·提尔运用了超现实的手法，以但丁《神曲》为隐喻框架，让维吉引导杰克穿越地狱，杰克最终在攀爬中掉入熔浆，完成了自我献祭的终极仪式。这一设定暴露了杰克疯癫的哲学本质：他自诩为超越道德律令的艺术家，实则深陷权力凝视的陷阱。当他声称“材料才是主角”时，实则是将自身暴力欲望客体化为“艺术必然性”。这种极端的自我合理化，正是福柯批判的“真理体制”的缩影。通过建构一套自洽的美学逻辑，杰克将自己的疯癫塑造为不容置疑的“真理”。当执念异化为绝对真理时，疯癫不再是反抗工具，而是权力最完美的共谋。

三、道德假面的扮演

福柯认为，疯癫的主体“通过虚妄的自恋而与自身认同”，“虚妄的自恋使他将自己所缺少的品质、美德或权力赋予自己。”^①他还认为，“自恋是疯癫的第一个症状……在这种虚妄的自恋中，人产生了自己的疯癫幻象。”^②

拉斯·冯·提尔在《狗镇》与《曼德勒》中，凸显的是主人公对价值观的推崇以至于在信念的破碎中陷入疯癫。他塑造了天真且固执的格蕾丝，将她置于残酷的现实中直面人性之恶，同时也意在批判美国价值观。《狗镇》中，格蕾丝因与父亲的矛盾而流亡至狗镇。画外音一开始便阐述了狗镇居民是善良、热爱自己的城镇的人，格蕾丝被自诩为作家的汤姆所救，这个年轻人在初遇时便展现出无比的热情。但人们真的像他们所说的那样善良吗？查克指责小孩喂食小狗，认为狗狗应该被饿着，才能负起守卫的责任。狗镇居民们有他们自己的一套生活守则，汤姆也并非完全出于善良而收留格蕾丝，格蕾丝某种意义上成为展示他的讲道的工具。因此，当格蕾丝被通缉时，他并未站在格蕾丝这一方，反而与狗镇人民一同指责她，最终加入到了这场侵害中去。

^① [法]米歇尔·福柯. 疯癫与文明：理性时代的疯癫史[M]. 刘北成，杨远婴译. 北京：生活·读书·新知三联出版社，2012：25.

^② [法]米歇尔·福柯. 疯癫与文明：理性时代的疯癫史[M]. 刘北成，杨远婴译. 北京：生活·读书·新知三联出版社，2012：22.

格蕾丝作为黑帮大小姐，完全有能力震慑狗镇人民。但她却放弃了这么做，固执地坚守自己的观点。她自诩高尚之人，反抗父亲的权威，认为自己在如此傲慢的家庭中长大，理应受到惩罚。因此当狗镇人民的所作所为建立在她之过错上时，格蕾丝为了维护自己所谓的道德观念而接受了这场欺辱。但真相是，若她真的因有罪而被通缉，狗镇人民应该第一时间报警，而非私自留下她。格蕾丝以道德优越感为武器，却成为权力暴力的隐秘执行者。福柯在《性经验史》中揭示，道德话语常被权力伪装成普遍真理，格蕾丝的“宽恕哲学”正是如此：她将狗镇居民的暴行归因为“困境中的不得已”，实则通过道德假面维持自身权力高位。当父亲点破她的虚伪时，格蕾丝的疯癫本质暴露无遗，她以“拯救者”自居，却以黑帮千金的身份下达屠镇指令。拉斯·冯·提尔通过舞台剧式的封闭空间，将狗镇转化为道德实验场。格蕾丝从被虐者到施暴者的转变，揭示了福柯所述“权力毛细血管”的运作机制，最危险的暴力往往以道德之名实施。

格蕾丝的傲慢正在于任何人犯罪都应受到惩罚，而她却将自己塑造成道德之神。拉斯·冯·提尔通过车内的对话展示格蕾丝话语中的漏洞，无论作为黑帮老大的女儿，还是在狗镇，她都是众人眼中的异类。格蕾丝的天真和理想带着冷漠与残忍，最终她在愤怒和疯狂之中将狗镇付之一炬。无论是被侵害而不反抗的格蕾丝还是最后毁灭狗镇的格蕾丝，都很难定义为纯粹的理性或疯癫，而续篇《曼德勒》同样延续了《狗镇》的风格与走向，只是将冲突放置在了奴隶制度已经废除但黑奴仍被奴役的现实上，格蕾丝在解放黑奴的美好期愿中再度梦碎。她的疯癫状态始终来自于自身对心中信念的盲目追崇，当她终于发现人们的缺陷时，她陷入了另一种疯狂之中——用权力和杀戮纠正这些人的错误，让罪恶消失在这世间以维护自己的信念。

第三节 走向毁灭的疯癫身体

在父权与宗教编织的规训之网中，女性的疯癫身体成为暴力最悲怆的祭品，她们的毁灭揭示了福柯所述“性经验机制”的残酷本质，权力压抑身体，更通过话语生产将反抗定义为病理，“话语是权力，人通过话语赋予自己权力。”^①拉

^① 徐宝强、袁伟. 运用与翻译的政治[M]. 北京：中央编译出版社，2001：29.

斯·冯·提尔以这些破碎的疯癫之躯，质问现代文明的虚伪承诺，当自由被简化为规训框架内的“合法越轨”时，毁灭或许是疯癫最后的救赎。

一、父权主义的禁锢

“因爱的过度而失望的爱情，尤其是被死亡愚弄的爱情，别无出路，只有诉诸疯癫。只有一个对象，疯狂的爱情就是爱而不是疯癫，而一旦徒有此爱，疯狂的爱情就在澹妄的空隙中追逐自身。”^①这种疯癫往往表现在女性对爱欲的疯狂追逐中。女性把爱当作事业，她们用疯狂的行为和想象来覆盖无可弥补的缺憾，伸张对男权统治的反叛。这种看似有力的疯狂其实显示了某种巨大的无奈。

《破浪》即展现了一个疯癫女性被禁锢的一生，当她想要冲破牢笼时，迎来的却是痛苦与悲剧。贝丝生活在天主教氛围浓厚的小镇，但最初她并未被众人厌弃。一则她是未婚女子，父亲护佑着她，二是出于她对上帝的虔诚祷告，神父与教徒们对她持有怜悯之心。某种意义上，父权禁锢着贝丝，同时也保护着她。贝丝的第一次出格行为是不顾众人的反对，执意要嫁与外地人石油工人杨通婚。虽然如愿结婚，但她的“歇斯底里”已初见端倪，“患这种病的妇女虚构、夸大和重复各种胡思乱想”^②。贝丝穿着婚纱，孩子气地埋怨杨的晚到，母亲不得不在一旁安抚她的情绪。当杨风尘仆仆地出现时，她不顾场面、不问原因地敲打他。拉斯·冯·提尔运用手持摄影，捕捉到直升机的嘈杂和贝丝神经质般的情绪。贝丝与杨的相处在最初便呈现出一种巨大的热情，对于传统封闭的小镇来说，这是一种自由恋爱的张扬。组成新的家庭后，她的安危转交给丈夫。拉斯·冯·提尔并不是为了歌颂这段爱情，而是选择让这对夫妻在意外中直面残酷人生。杨在工作中意外残疾，他不再健康，也无法给新婚的妻子带来激情，夫妻二人陷入一种生活突然中断的失落之中。贝丝一如既往地来到教堂祷告，在她的世界之中，只要虔诚祷告就一定能心想事成。近景镜头和特写注视着贝丝，她的情绪在自问自答地方式中一览无余地展现出来。从前她在教堂诉说自己的苦恼，现在同样如此，“它用想象的存在覆盖住无法弥补的缺憾，它用反常的欣喜或无意义的勇敢追求

^① [法]米歇尔·福柯. 疯癫与文明：理性时代的疯癫史[M]. 刘北成，杨远婴译. 北京：生活·读书·新知三联出版社，2012：26.

^② [法]米歇尔·福柯. 疯癫与文明：理性时代的疯癫史[M]. 刘北成，杨远婴译. 北京：生活·读书·新知三联出版社，2012：129.

弥补了已经消失的形态”^①。贝丝的命运始终与家庭的主导者息息相关，婚前，父母对她的管控与保护是基于她的所作所为并未令家庭蒙羞，一旦她僭越了禁忌，就会被家庭抛弃。贝丝将丈夫看作生活里的唯一，强烈的爱欲令她抛却了道德观念，她在由身体唤醒的情欲和道德感制约的理性之间挣扎，最终陷入了一种盲目的疯癫之中。她的疯癫也不在于追求自身的快乐，悲剧是由父权与宗教对女性的戕害共同造成的。

当压迫性的社会结构延伸到家庭结构，家庭的小群体也分为占有话语权的优势群体和被规训的劣质群体。《狗镇》中，格蕾丝在家中没有话语权，因此选择逃离家庭，但无论是在狗镇还是曼德勒，她的身份都是高高在上的。她受到狗镇人民的收留，以平等友好的方式和居民们相处，甚至在对方发难时仍选择了退让。但实际上这种不公的“道德标尺”正反映了格蕾丝的被规训，她的虚伪与傲慢令她默认底层就是罪恶，因此她选择不反抗接受侵害以保持自身的“品德”，她所追求的一套价值观也并不是真正的平等自由。格蕾丝屠镇后，又重回父亲的庇佑和禁锢之中。

二、知识权力的掌控

与以往借助女性的被动受虐与悲剧命运来批判社会现象不同，在《女性瘾者》中，拉斯·冯·提尔刻画了一个脱离于家庭，放纵自我的女性，但其背后隐藏着医学知识的对人之欲望的定义。他不再着力于刻画时代背景或社会环境对女性的戕害，而是聚焦于女性的具身体验和情感世界。观众看到的不再是女性无法改变的悲剧命运，而是一个女性充满欲望的一生。

据乔的自述，她自小就开始享受性快感，并且做出了许多“出格”的行为，通过“学青蛙”，和朋友打赌，从书本里学习人体知识等方式去探索欲望。福柯在《性经验史》中提到“性”并不是以人们一向以为的方式受到压抑的，正相反，18世纪以来，性话语加速泛滥。“要激励人们大胆的讲出性，要对性的语言有所肯定，但是由于性压制的假说已经占据了主流的优势，性话语的另一面通常就

^① [法]米歇尔·福柯. 疯癫与文明：理性时代的疯癫史[M]. 刘北成，杨远婴译. 北京：生活·读书·新知三联出版社，2012：26.

会被人所忽视。”^①

乔自小便与众不同，情绪并不外放，母亲极少参与她的生活，那么她是如何感受这个世界并自我确立为主体的？父亲承担了一部分的教育和引导作用，他带着乔观察白蜡木，并将世界之树的传说讲述给她，白蜡木的纹理通常呈现出不规则的条纹，被认为象征着人类的生命和灵魂。而关于欧椴树，父亲对乔讲述了这样一个故事：“最开始，有关欧椴树的叶子是圆形的。一只狐狸在树根下做了小窝，生了四只小狐。一天，她出去给小狐狸觅食时，被森林里的猎人射中了。她带着伤爬回小窝，可惜四只小狐狸也死了，这让欧椴树很悲伤。从那时起，欧椴树决定变为心形的树叶。”拉斯·冯·提尔在描绘这场自然课时，不时切换乔的主观视角，使观众同乔一起从树和叶子开始认识并思考这个世界的开端。

乔能够脱离社会对女性的规范与要求，始终随心而活，某种意义上正在与她从小接受的教育有关，父亲给予她的知识不是通俗意义上的行为规范，而是带领她亲身体验这个世界。成年后，家庭的分崩离析和亲人的离开也使得她早早脱离了家庭的禁锢，像局外人一般生活着。上司开玩笑时，她仅仅是附和，并未察觉众人的不愉；与有妇之夫约会并被找上门时，只是冷淡沉默地站在一旁。在乔的世界里，她掌握知识，并始终游离在规则之外，并不因自己的行为违反世俗道德而歉疚。但当她面临更高阶的“知识”时，还是不可避免的被训斥、被规训。

拉斯·冯·提尔对元叙事进行了解构，打破第四堵墙的“伪学术讨论”。当乔向倾听者塞利格曼讲述自己的经历，而后者不断用斐波那契数列、巴赫音乐、雪莱诗歌等知识对其进行“学术化解读”，试图赋予她的故事某种深层意义。而乔选择奋起反抗，重新掌控自己的命运。但值得思考的是，女性是否能获得性快感？是否能够通过极限体验脱离社会规范？乔的人生走向并不是悲剧性的，但无论是影片开头，她鼻青脸肿地躺在巷子里，还是最后充当聆听者的男人对她起了不轨之心，这一切似乎都表明了她并非立于不败之地。某种意义上，女主人公乔的经验不具有普遍性，影片中过度暴露的镜头表达也有消费女性身体之嫌。

^① [法]米歇尔·福柯. 性经验史[M].刘北成, 杨远婴译.上海: 上海人民出版社, 2005.

第四章 疯癫身体的沉沦：权力规训的视觉化呈现

拉斯·冯·提尔的电影深刻呈现了福柯身体理论的核心命题，即权力如何通过精密机制规训个体，最终在身体上铭刻其意志。其作品可视作权力运作机制的影像化研究，尤其聚焦于“疯癫”身体作为规训核心对象的命运。这一规训过程首先体现于空间的强制分割与封闭性，这种分割不仅是物理隔离，更是权力控制的基础架构，旨在将被规训者置于持续可见的场域。严密的监视网络被系统建立，镜头本身成为关键的规训工具，其凝视功能等同于持续的监视与评估。被标签化的“疯癫者”成为全景敞视主义下的核心监视对象，其行为与身体时刻暴露于无形的评估目光之下，权力主体通过其在场与观看实施控制。宗教与道德话语的嵌入是权力内化的关键环节。电影中充斥着以宗教审判或道德优越为形式的台词，这些话语构成强大的规训力量。它们不仅从外部施加评判，更旨在迫使被规训者接受其逻辑，进行自我审查与规训，将外部权力标准转化为内在行为准则。而施加于身体上的创伤则是规训的终极体现。拉斯·冯·提尔的影像构建了一个权力规训的视觉模型，它通过空间囚禁确立控制基础，经由监视与评估维持高压，利用话语实现意识渗透，最终在疯癫身体上以可见的创伤铭刻权力运作的轨迹与结果。身体成为权力胜利或遭遇反抗的终极战场。

第一节 封闭空间的分割

福柯则认为身体是社会和权力的产物，“人的身体看成社会结构不可简约的基本要素，而社会化过程，包括约束、压制和惩罚所要施加的正是这种空间，所以身体存在于空间之中，必须服从于某种外在的权力”。^①同时，权力的运作对封闭空间具有内在依赖性。“纪律有时需要封闭的空间，规定出一个与众不同的、自我封闭的场所。这是贯彻纪律的保护区。”^②权力规训运作的前提便是空间的封闭，福柯将瘟疫盛行时的空间称为“被割裂的、禁止冻结的空间”^③，每个人

^① 童强. 空间哲学[M]. 北京: 北京大学出版社, 2011: 81.

^② [法]米歇尔·福柯. 规训与惩罚: 监狱的诞生[M]. 刘北成, 杨远婴译. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2012: 160.

^③ [法]米歇尔·福柯. 规训与惩罚: 监狱的诞生[M]. 刘北成, 杨远婴译. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2012: 160.

都被固定在自己的位置上，一旦移动便会遭受危险，受到传染或受到惩罚。拉斯·冯·提尔的电影创作构建了一套深刻的空间权力分析体系，聚焦于不同形态的场域中权力对个体的规训机制及其导致的异化效应。随着规训技术的深化，个体自由空间被不断压缩。电影中的私密场域、公共场域以及突破传统的戏剧舞台，这三种反复出现的典型场域共同勾勒出权力渗透无孔不入的残酷本质。

一、私密场域：权力的内化机制

私密场域是权力实施基础规训的关键场所，通常以牢房、边缘居所等物理封闭空间为载体。这类空间的根本作用在于通过强制性的隔离，将个体从社会网络中剥离，为权力进行微观层面的控制创造基础条件。



图 4-1 哈尔伯市妓院

《犯罪元素》中，拉斯·冯·提尔有意将警探费舍尔设置成一个被排斥的外来者。他所处的空间——案发地哈尔伯市，这片破败的“鸟笼”式区域，本身即是警局权力中心的鲜明对立面。全景镜头的画面中，费舍尔孤身置于破败空间，紧接着移镜头从昏暗私密的旅馆转到凶杀现场，再到洞穴般的妓院（见图 4-1），观众跟随着费舍尔一同探索这一灰色地带。这里不仅是案发地，更是权力实施规训的场域。影片中虽然使用了大量黄光，但在整体的环境氛围中却愈显其昏暗破败。从警探到被监视的“疯癫罪犯”，费舍尔在此空间中完成了一场社会性死亡。导师奥斯本的住所则更显深意，拉斯·冯·提尔将其住所设置在一片水域之中以营造一种被隔离感，全景镜头将奥斯本的别墅映衬得寥落，小船上的费舍尔显得形单影只，实际上暗示着这对师生的失权。奥斯卡从警局离任后陷入社会性孤立，最终选择诱使学生实践其极端理论；费舍尔重返欧洲后辉煌不再，企图借破案自

知三联书店，2012：220.

证却陷入疯癫化身刽子手。师生二人的精神异化，本质上是权力在私密空间中对个体主体性的侵蚀。



图 4-2 塞尔玛在囚牢中

《黑暗中的舞者》中，塞尔玛被囚禁于单间牢房，坚固的壁垒和牢门实现了物理隔离，使其无法与外界接触，从而实现对个体的全面控制。狱警可通过门上的窥视窗实施随机监视，制造持续的心理威慑，迫使囚犯内化权力的目光，进行自我审查与规训。当她被带到新的监牢，等待传唤和审判时，此时网格化的门使权力变得可被感知（见图 4-2），塞尔玛的一举一动都在监视之下。拉斯·冯·提尔使用冷色调来呈现监狱的肃静和主人公所面对的残酷现实。被诬陷的塞尔玛在选择不申诉后，只能被动承受“犯罪者”的身份。拉斯·冯·提尔不断将镜头对准塞尔玛的身体和面孔，她的面部情绪由紧张走向痛苦，身体蜷缩甚至痉挛以至于不能走路。这种镜头的压迫使观众清晰地感受到，塞尔玛是如何在监狱系统持续性的规训和压力之下陷入精神崩溃的。无论是哈尔伯市隐喻性的边缘放逐，还是监狱赤裸的物理禁锢，都揭示了空间与权力对个体命运无可抗拒的塑造与异化。个体在私密场域中无可避免地被标记、监控、规训，最终导向身份扭曲或精神瓦解。

二、公共场域：权力的仪式化展演

公共场域在拉斯·冯·提尔的镜头下，并非自由空间，而是权力进行公开展演与社会规训的舞台。身体惩罚在公共场域中具有了和“公开处决”类似的作用，权力借此展示权威，旁观者被其震慑。空间的开放性与可见性成为权力更广泛、更深入实施控制的有利条件。

《欧洲特快车》中的列车是一个典型的公共场域，它不仅是故事发生的物理

空间，更是战后欧洲社会的浓缩象征，承载了不同身份、不同立场的人物，展现了复杂的社会动态和权力斗争。作为准列车长的利奥波德，其身份本身即处于权力监控与公众审视的交汇点。列车的封闭性和流动性使其成为一个“异托邦”(Heterotopia)，即现实中存在的一种“异质地方或另类空间”^①。这既是一个移动的公共空间，也是权力运作的场所。利奥波德自诩的“中立”在列车这个封闭且流动的异质空间中被彻底瓦解。拉斯·冯·提尔在狭小的空间中多次利用仰镜头和前后景来凸显利奥波德的尴尬立场和身份，他被置于镜头的低位，常常“矮”其他角色一头。不同身份、不同立场的乘客构成了无形的压力网络，公共凝视迫使利奥波德不断调整行为以符合潜在规范。他被动陷入各方势力的拉扯，其行为逐渐失控，最终导向沉默中的疯狂。列车空间在此刻从日常的规训场所转变为暴力爆发的临界点。影片高潮处，利奥波德持枪站立在画面中央（见图4-3），此刻乘客们虽然是前景，但利奥波德俨然是掌握权力的“刽子手”。这一幕构成了强烈的空间隐喻，既是利奥波德对规训权力的绝望反抗，也是个体被公共场域的规训力量彻底异化的标志性瞬间。列车空间在此刻完成了从规训场所到暴力爆发点的转换。



图 4-3 奥利维尔在列车上持枪

《黑暗中的舞者》中的行刑场则代表了权力展示的终极仪式。尽管并非完全公开的场所，但有限旁观者的存在（见图4-4）使其具备了仪式化的公开性。酷刑的公开化仪式“并不是重建正义，而是重振权力”。^②塞尔玛的处决严格遵循

^① 杨生平.异托邦与空间、秩序——福柯异托邦思想与启示[J]. 华中科技大学学报(社会科学版), 2023: 11.

^② [法]米歇尔·福柯.规训与惩罚：监狱的诞生[M].刘北成，杨远婴译.北京：生活·读书·新知三联书店，2012：52.

程序，其核心目的在于通过肉体的惩戒，公开展演国家权力的绝对威严与不容置疑的惩戒效力。旁观者的在场至关重要，他们将个体受刑的悲剧转化为面向更广泛社会群体的规训摹本。其见证行为放大了权力的震慑效果，使得这场仪式不仅作用于受刑者的肉体，更意在震慑所有潜在的目击者——无论是影片中的其他角色，还是银幕前的观众。行刑场作为塞尔玛命运的终点，其空间设置与流程安排本身，即是权力意志最冷酷、最集中的体现。



图 4-4 行刑场中的见证者

公共场域绝非自由之地，而是权力网络精心编织、社会规范强力运作的场所。无论是列车空间中个体意志的瓦解与暴力反抗的爆发，还是行刑场上权力威严的仪式化展演，都深刻印证了个体在公共场域中难以逃脱的被动性。拉斯·冯·提尔通过空间塑造及叙事，冷峻地呈现了权力机制如何在公共视野下“通过空间规划、时间管理、人员分布等手段产生对个体的控制与管理”^①，完成其塑造、监控与惩戒的功能。

三、戏剧舞台：权力的符号化重构

以《狗镇》和《曼德勒》为代表，标志着拉斯·冯·提尔对空间权力探索的突破性阶段。在这两部作品中，他摒弃实景拍摄，采用极简的舞台剧方式，将故事搬上舞台，布置少量道具与装饰，演员大部分时候进行无实物表演。这种戏剧性舞台并非对私密或公共场域的简单混合，而是通过符号化重构，揭示了当代权力运作转向隐蔽化、内在化的深刻本质——当物理区隔消失，心理与符号的囚牢才真正牢固。

^① [法]米歇尔·福柯.规训与惩罚：监狱的诞生[M].刘北成，杨远婴译.北京：生活·读书·新知三联书店，2012：233.

《狗镇》通过闭合的格子来划分小镇，传统的物理空间被彻底解构，粉笔划出的一个个格子便是居民的住所和不同功能的公共区域。房屋和街道的实体围墙消失殆尽，只剩下粉笔线勾勒出的轮廓和少量道具（见图 4-5）。然而，这种极简主义并未带来自由，反而强化了符号边界的心理约束力。整个舞台设计如同一个巨大的全景敞视监狱模型，黑暗背景甚至强化了来自观众“上帝视角”的凝视，作为外来者的格蕾丝居住在格子内，看似拥有了避风所，阻挡了狗镇众人的目光与窥视，但在观众心理层面，这种窥视感恰恰增强了，成为权力实践的潜在参与者。



图 4-5 狗镇平面图

监视从私下的行为转变为光明正大的仪式，所有行为在狗镇都暴露无遗，权力运作由此变得高度透明。当格蕾丝在象征性的“卧室”内遭受侵犯时，其他居民在“屋外”的视若无睹或默许，构成了公开的集体共谋。同样，镇民在进行祷告和集会的“广场”对格蕾丝进行的审判，以及用链条将她锁住的惩罚，都成为小镇集体观赏的公开展演。福柯在《规训与惩罚》中指出，规训通过时间表、动作分解和重复训练等方式将身体转化为可计算的工具，“试图通过这种改造技术所恢复的，不是卷入社会契约的基本权利主体，而是恭顺的臣民”。^①权力的规训机制在狗镇通过“劳动偿还”得以实施。格蕾丝的劳动正具有这种无意义性——她的付出并不创造价值，而是作为“罪恶”的具象化偿还。锄地、家务、照看孩童等琐碎劳作作为规训技术的变体，目的在于将她的身体降格为可计算、可操控的工具，不断消解其主体性，将其固化为“罪孽”的象征和驯服的对象。

在《曼德勒》中，拉斯·冯·提尔延续并深化了这一主题，依旧使用了舞台

^① [法]米歇尔·福柯.规训与惩罚：监狱的诞生[M].刘北成，杨远婴译.北京：生活·读书·新知三联书店，2012：144.

剧设计，黑色幕布包裹着剧场空间，仅有少量且必要的道具布置（见图 4-6）。拉斯·冯·提尔将格蕾丝置于更复杂的环境中，她以解放者的身份进入一个名义上废除了奴隶制的庄园。遭遇的却是那些被解放黑奴们出人意料的反应，他们不仅没有拥抱自由，反而熟练地扮演着“顺从者”的角色，甚至主动要求恢复鞭刑和旧的等级秩序，并恳请格蕾丝成为他们的新主人。这种荒诞诉求深刻展现了权力通过长期微观规训对个体的深度渗透：压迫逻辑已被内化为一种“生存智慧”。黑奴们认为自己与前主人之间存在着一种“心照不宣”的对抗平衡，并依赖于此生活，而非追求真正的解放。



图 4-6 黑奴的生活区域

正如福柯所指出的，权力生产了抵抗它的主体，但抵抗往往以巩固权力告终。黑奴们对鞭刑的麻木、对等级秩序的维护，以及对新主人的渴求，并不代表他们愚昧，而是深谙如何在暴力系统中寻求相对安全。格蕾丝试图打破枷锁，却被迫成为新枷锁的铸造者；黑奴们渴望自由，却将自由等同于“被更高明的权力庇护”。“即使知识更新导致旧有的权威崩塌，也并不意味着坚固的权威消失，仅仅是新的规训权威取代了旧的规训权威。”^①格蕾丝从解放者到新的压迫者的转变，赤裸裸地揭示了权力结构自我再生产的顽固必然性。当格蕾丝企图逃走时，俯镜头如同监视器般注视着她，而格蕾丝宛如铁笼中无法逃脱的鸟儿，圆形聚光灯则加重了这种戏剧感。

拉斯·冯·提尔的戏剧化舞台实际上成为一个完美的封闭系统，当所有实体围墙消失，当空间的流动看似成为可能，规训却以更精妙的方式完成了其现代性转型。权力通过符号编码、心理暗示以及个体的自我规训，实现了无孔不入的精

^① 冉壮.福柯“自我技术”思想研究[D].牡丹江学院, 2022: 9.

神统治，自由成为系统内部一个被允许的幻觉。从私密场域、公共场域到戏剧舞台，拉斯·冯·提尔绘制了一幅权力规训技术不断进化与深化的图谱。这种演进直指现代社会的核心困境——权力装置变得愈发隐蔽、微观且具有迷惑性。最难以逃脱的牢笼早已在权力的长期运作下，深深地筑造于人类的集体意识与个体的自我规训之中。真正的自由，在这样的权力结构下，或许始终是一个需要不断追问和挑战的命题。

第二节 监视网络的建立

权力、知识和话语等互相联结，共同压制和规训疯癫。“身体被一张权力网络大规模地包围和分类，从而成为一种被监禁和区分的纯粹客体。”^①在福柯看来，这种规训的本质，是让“人成为一尊自动运转的装置，这种自动运转的核心机制是自我驯服”。人们自觉地按照所谓“真实的知识、真理或话语”进行自我认同。拉斯·冯·提尔的电影镜头是“凝视”，也是“监控”，通过全景敞视式监视网络的形成，疯癫被全方位监视并不断内化这种规训。

一、人物设置：疯癫作为被监督者

福柯在《疯癫与文明》和《临床医学的诞生》等著作中，揭示了权力通过等级化知识体系对身体的规训机制。福柯认为，身体在社会建构之下，被权力规训为“驯顺的肉体”。在此意义上，身体不仅是一种社会实践与社会符号，也是一种权力关系。拉斯·冯·提尔在电影中所设置的教士/圣徒、医生/病患、老师/学生等二元结构，本质上是权力话语的装置。前者常常掌握话语权，将后者定义为需要矫正的“异常”。疯癫在权力等级中被系统性地边缘化，成为巩固秩序的工具性他者。

在拉斯·冯·提尔的早期作品中，疯癫角色成为他批判权力、宗教及社会体制的工具，其中疯癫女性往往又承接了多重规训。《破浪》中，贝丝被宗教和医学双重规训。教士代表宗教权威，医生代表科学权威，两者都试图控制她的身体和行为。她的疯癫被视为需要矫正的病理，其反抗被宗教教义和医学诊断共同压制。《女性瘾者》中的乔则展现了医学话语如何将边缘身体纳入控制体系，她的

^① 汪民安.身体、空间与后现代性[M].南京：江苏人民出版社，2015：38.

性探索被精神科医生诊断为“性瘾”。福柯在《性经验史》中批判，现代社会通过鼓励性话语生产实现更隐秘的控制，从询问病人的感受到通过症状判断病症，医学权威以“科学”之名将个体经验转化为可分类、可治疗的疾病。乔的欲望被简化为脑神经化学失衡，其自由意志被医学报告中的“多巴胺分泌异常”消解。更讽刺的是，当她试图通过用父亲教导的树木学知识去解释自身行为时，反而强化了知识权力的合法性。只有掌握专业术语的“知识拥有者”才具备定义“正常”的权威。

这种教士和圣徒、医生和病患的权力二元结构使得教徒、病患和疯癫等处于权力末端的角色始终被边缘化，权力通过等级化知识将个体建构为“异常”，进而实施隔离与矫正。福柯强调，这种暴力不是历史的偶然，而是现代社会维持秩序的必需机制。当疯癫被定义为“他者”，权力便获得了永恒再生产的合法性，这也是拉斯·冯·提尔电影中始终作为被监督者的疯癫女性走向悲剧的某种必然。

二、镜头凝视：对身体的监视和评估

现代社会，人们的身体从具有浓厚象征意义的“身体”变成了简单的“肉体”。权力通过多种技术手段控制身体，深刻影响个体的认知与实践，使身体逐渐沦为权力运作的工具。人们的认知在朝向理性转变的同时也被外界的目光所凝视，此时的身体成为了被看着的“肉体”。“我们的身体同权力之间形成着一种‘看’与‘被看’的关系，在这种关系之下，随之而来的是更加残酷的‘规训’和‘被规训’关系。”^①

权力对身体的规训，首先体现为空间区分与秩序化凝视。福柯曾指出，“疯癫是‘权力-知识’所捕获、禁闭、展示、治疗、压制并最终制造的产物，医学-司法连续体以‘不正常的人’为对象，既对其施以治疗又对其加以惩罚。”^②精神病学领域是典型例证，医学凝视将精神病人从鲜活个体转化为待处理的客体。这种凝视机制的极致形态是边沁设计的全景敞视监狱。其环形结构中，中央瞭望塔内的监视者可全方位观察囚室中的犯人，而犯人因无法确认是否被监视，始终处于被观看的焦虑中。这种单向的、不可见的凝视，极大强化了权力的控制效能，

^① 李凡.福柯的身体美学思想研究[D].黑龙江大学, 2024: 10.

^② 李荣荣.脆弱的普遍性：当生物精神医学遭遇精神分析[J].读书, 2025: 123.

使被监视者彻底对象化。拉斯·冯·提尔的电影镜头可视为这种权力凝视的艺术化呈现。

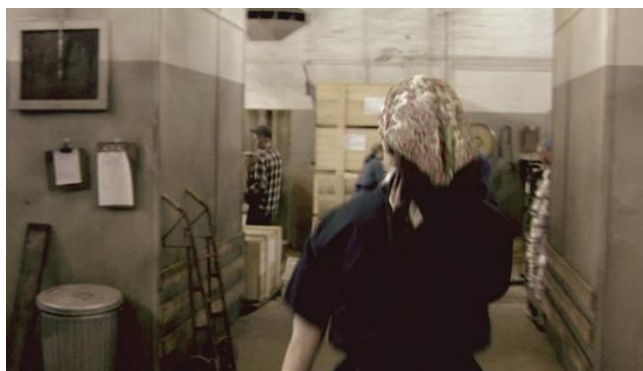


图 4-7 塞尔玛在工厂

在《黑暗中的舞者》中，拉斯·冯·提尔大量使用手持摄影技术，模拟单向监视的视角与压迫感（见图 4-7）。工厂作为代表性的全景敞视主义建筑，其严格的规章制度和绩效管理，使“被监视者逐渐成为自己的监视者”。塞尔玛是玻璃厂的一名女工，工作是切割玻璃，其活动被全景镜头持续捕捉。在这一空间内，小组长明确要求她不得携带剧本上班，视线必须聚焦于机器。导演通过手持摄影配合近景与特写镜头，使观众的视角等同于管理者的评估目光。这种镜头语言直观揭示了，在工厂空间内工人的身体必须符合生产规范，即专注于被精细分工的工作，任何偏离都将招致惩罚。资本逻辑要求工人成为高效稳定、易于管理的生产工具。塞尔玛因视力问题无法达标，其身体因失去经济效益而被系统判定为不合格。影片通过镜头的组合运用，呈现了资本如何将工人异化为流水线上毫无灵魂的工作机器。管理者对工人动作与时间的精密分割与持续评估，核心目的在于最大化效益，不符合规范的身体终将被系统抛弃。

三、台词嵌入：道德审判的规训内化

福柯认为，“不同于专制权力的外部强制，资产阶级将现代社会控制方式演化成为一种支配的艺术，这种隐性奴役的本质就是规训，即形成以一种自觉被遵守的纪律为生存原则的自拘性。”^①人通过自我驯服成为一尊自动运转的机器，

^① 张一兵.遵守纪律：自拘性规训社会的建构秘密——福柯《规训与惩罚》解读[J].社会科学研究，2015：145.

“它服从，配合，变得灵巧、强壮。”^①这种对纪律的自我认同即在持续不断的训练和操作中，外部的纪律内化为自我遵循的身体化规训。这种内化价值观的冲突，在福柯《规训与惩罚》所引述的法官与流浪儿的对话中得到生动体现。法官强调固定居所与职业的必需性；流浪儿则持守“诗意栖居”的自由观。“对人的标准化，实际上就是通过一系列教化程序，让每个人都接受中产阶级的这种价值观。”^②法官的观点正是由现代国家内化在它们的权力运作过程当中的一种世界观。

拉斯·冯·提尔擅长将外来者置于新环境，通过群体碰撞批判社会体制与人性，其电影中的台词往往承载着被标准化、内化的价值观。《犯罪元素》中，警探费舍尔陷入自我催眠，质问琴“是否与哈利有染”，并依赖药物模拟凶手心理。这种言语实质上是权力异化导致的精神脱罪。费舍尔越执着于证明自我价值，就越深陷于扮演凶手的漩涡，其言语成为扭曲现实的工具。《狗镇》则更深刻地呈现了道德秩序的虚伪性。流落小镇的格蕾丝起初因居民表决而获准留下，小镇标榜的善良与秩序成为其庇护。然而，当格蕾丝被通缉的身份暴露，表面的道德秩序瞬间崩塌。格蕾丝沦为奴隶，而居民们自诩的文明外衣下，暴露出赤裸的人性之恶。居民给格蕾丝戴上狗链，却声称：“为了保护大家我们没有别的选择”。汤姆曾热心为格蕾丝留在镇上而奔走，最后却沦为一丘之貉，甚至以“我所做的都是想帮你”为由，加入到对格蕾丝的侵害中去。格蕾丝选择不反抗，却成为道德禁锢的牺牲品，正如黑帮父亲所言“你傲慢地认为没有人像你一样高的道德水平，所以你为他们脱罪”。狗镇的故事揭示，在大萧条的背景下，底层民众所谓的“文明秩序”本质上脆弱且虚伪，看似公正的表决不过是遮掩人性之恶的面具，而格蕾丝同样伪善。

拉斯·冯·提尔在《曼德勒》中探讨种族问题，与多数黑人题材电影聚焦白人英雄解救黑奴的叙事不同，这部电影揭示了黑人更深层的困境，即废除黑奴制后，被解放者依然深陷精神奴役。“一个权力关系的建构不能没有来自受制于这

^① [法]米歇尔·福柯.规训与惩罚：监狱的诞生[M].刘北成，杨远婴译.北京：生活·读书·新知三联出版社，2012：154.

^② 朱明哲.超越罪与罚——《规训与惩罚》札记[J].法理——法哲学、法学方法论与人工智能,2022：323.

种权力的对象的最低程度地服从和配合”。^①权力体制的维系，部分源于被支配者的主动或被动配合。影片中，曼德勒的管理法则，即姆妈法则，“这可称为折衷方法，它能保证有吃有住，让人有特权抱怨主人，而非自责在外界生存的人生无望。”黑奴们的话语直白而又让人感到无力，他们抗议的是劳动强度，而非奴役制度本身，也非彻底的自由。曼德勒庄园的偏僻封闭环境，使奴隶主的规训被内化为圭臬。长期的压迫并未激发革命性反抗，反而使黑奴将提供免费劳动换取基本生存视为可接受的安排。当旧主人离开，被解放的黑奴竟要求格蕾丝成为新的主人。这荒诞一幕尖锐地证明，权力不仅依赖外部强制，更通过被规训者的自我认同与最低限度的配合得以存续。解放的理想最终被权力结构的顽固再生产力所吞噬。

第三节 身体创伤的呈现

在《规训与惩罚》中，福柯把话语理论运用到监狱与身体领域，揭露了话语以及科学知识对犯人、士兵身体的规训，最终达到资产阶级现代社会控制方式。规训的终极体现是施加于身体上的创伤，在拉斯·冯·提尔的电影创作中呈现为多重形式。被动虐伤是疯癫者承受暴力，身体被动接受驯化的直接证明；吊刑这一类公开或象征性暴力则是社会权力进行外部审判与展示权威的残酷展演；当规训成功内化，自我施加的暴力成为“疯癫”主体进行绝望的自我审视与惩罚的极端形式，也标志着权力逻辑对个体的彻底渗透。

一、虐伤：疯癫身体的被动驯化

福柯在《规训与惩罚》中，认为“规训权力的成功无疑应归因于使用了简单的手段：层级监视，规范化裁决以及它们在该权力特有的程序——检查——中的组合。”^②其中，规范化裁决这个概念和传统的司法裁决不同，它不是简单的惩罚违法行为，而是通过建立常态来区分正常与异常，从而对个体进行更细致的控制。一旦被规训对象不符规范，便会受到惩罚。

^① 朱明哲.超越罪与罚——《规训与惩罚》札记[J].法理——法哲学、法学方法论与人工智能, 2022: 324.

^② [法]米歇尔·福柯.规训与惩罚：监狱的诞生[M].刘北成，杨远婴译.北京：生活·读书·新知三联出版社，2012：193-194.

在《曼德勒》中，当黑奴们违反姆妈法则时，鞭刑作为最直接的规训工具，在黑奴们裸露的背部留下一道道渗血的伤痕。特写镜头下，鞭子抽打在赤裸的身躯上，展示着规训暴力最原始的形态，带着伤痕的身体成为规训效果的可视化记录。当格蕾丝被迫接过鞭子时，她颤抖的双手与受刑者的背部肌肉形成对照，揭示权力如何通过肉体疼痛实现代际传递。而对于黑奴们而言，在长期规训中，他们丧失了反抗之心，身体早已成为“驯顺的肉体”。



图 4-8 贝丝满身伤痕

而《破浪》中的贝丝，同样是一个典型例子。作为一个略带神经质但虔诚信仰上帝的教徒，人们默许她的“不正常”。当她意图通过挑逗不同男人来使丈夫恢复健康时，这一行为违反了小镇的道德和隐形规则，惩罚随之而来。贝丝也成为这个信仰天主教的村镇的一种耻辱。某种意义上而言，贝丝的身体行为并不是对小镇秩序的反抗，而是对夫权的遵从。当小镇已经无法容纳贝丝时，她选择了前往水手们的货船继续实施丈夫的要求。这种献祭式的极端行为最终呈现在贝丝身上的是满目苍夷的伤痕（见图 4-8），当她被担架抬进医院时，面部、手臂、脖颈等身体部位都布满了血迹和伤痕，这些虐伤无疑揭示了社会对疯癫的排斥和贝丝对宗教规训的内化。最终，拉斯·冯·提尔通过一种超现实的方式来表达对贝丝的同情，即便世人唾弃，但天堂为贝丝响起了钟声。

二、吊刑：疯癫身体的外部审判

福柯在《疯癫与文明》和《临床医学的诞生》等著作中，揭示了权力通过等级化知识体系对身体的规训机制，身体在社会建构之下，被权力规训为“驯顺的肉体”。在这一过程中，公开的暴力展演（如死刑）不仅是对个体的惩罚，更是权力权威的象征性巩固。身体不仅是一种社会实践与社会符号，也是一种权力关

系。

在《黑暗中的舞者》中。塞尔玛因盗窃被判死刑，吊刑成为社会法律对她身体的最终裁决。“死刑在瞬间完成，预先不再附加任何酷刑，事后也不再对尸体采取更多的处置；处决只伤害生命而非肉体。”^①吊刑的终点在于降落的瞬间，但其行刑过程却震慑了银幕内外的所有潜在观看者。



图 4-9 身体和精神双重崩溃的塞尔玛

拉斯·冯·提尔不断用中近景及特写镜头凝视她的身体，企图放大她的崩溃情绪。行刑过程中，塞尔玛从镇定逐渐崩溃，起初是肌肉痉挛、无法行动，女警官不得不搀扶着她行走。塞尔玛通过想象跳舞来短暂逃避恐惧，在她的想象中，狱警和监狱中的犯人们都成为了她的伴舞，笑容铺在她的脸上，但这恰恰反向证明了塞尔玛对自己即将行刑的恐惧。镜头从她原本无法走动的双腿开始，逐渐拉远距离，将塞尔玛与狱警们的互动框入画面。然而回归现实，当塞尔玛的身体被绑在木板上、当她即将被套上头套时（见图 4-9），镜头对准塞尔玛的身体，其崩溃的面部表情和颤栗的身体都说明了权力的暴力彻底碾压了她。吊绳勒紧脖颈的特写，不仅是生命的终结，更是规训权力对疯癫身体的终极征服。拉斯·冯·提尔将摄像机置于行刑房间的中后方，对准观众和行刑台，当死刑瞬间结束后，只余留观众席的哭声。幕布合上，尸体被放下。拉斯·冯·提尔通过塞尔玛的死亡场景，揭示了现代司法体系如何以“正义”之名实施对身体的规训，而个体的抵抗在权力机器面前显得苍白无力。

^① [法]米歇尔·福柯.规训与惩罚：监狱的诞生[M].刘北成，杨远婴译.北京：生活·读书·新知三联出版社，2012：12.

三、自残：疯癫身体的自毁反抗

在拉斯·冯·提尔的影像世界中，自我施加的暴力成为疯癫主体解构理性秩序的最后武器。这种自残行为以身体为战场，通过对肉体的极端摧毁，完成对规训权力的悖论性反抗。

《反基督者》中的女主人公在丧子后陷入精神崩溃，常常陷入情欲之中，丈夫在名为“伊甸”的森林中对她进行了理性改造。丈夫代表理性，妻子代表感性。当妻子在伊甸园被改造的过程中情绪爆发，用剪刀刺穿自己的大腿，摧毁丈夫的下体，这些行为既是疯癫的爆发，也是权力逻辑对个体渗透的极端体现。最终她选择去除自己生殖器官，这一行为绝非单纯的病理表现，而是通过摧毁象征生育功能的器官，直接否定了理性社会对女性身体的规训逻辑，作为生物性规训核心的生殖机能在此刻彻底消解。这些涉及到私密的裸露镜头之直接，令人咋舌，但拉斯·冯·提尔并不将其当作噱头，如他所言：“我不是为了你或者观众才这么做的”^①。影片最后，无数看不清面孔的女人朝丈夫走来，“这些影像的创作灵感来自古老的酒神祭祀仪式”。^②拉斯·冯·提尔并非批判宗教本身，而是揭露宗教和道德体系如何异化人性。人性是不可控的，痛苦、欲望和疯狂无法被理性或道德彻底驯服。

同样，《破浪》中的贝丝在后期也展现出自我惩罚的倾向。她坚信自己的牺牲能换来丈夫的康复，因而主动寻求性虐待。这种自我献祭式的行为，实则是宗教规训内化后的结果，她将社会的道德审判转化为对自身的暴力，以身体的毁灭完成对权力的终极服从。自毁式反抗的吊诡性在于，它既是权力彻底渗透的证明，亦是对规训系统的终极嘲讽。当身体消亡时，附着其上的权力符号随之失效。

^① 谭慧.丹麦电影史[M].北京：外文出版社，2022：220.

^② 施嘉敏.后三部曲时代的拉斯·冯·提尔——《反基督者》与《忧郁症》[J].戏剧之家，2021：150.

第五章 疯癫身体的悲歌：权力反抗的悲剧性升华

“无论是外在的权力，还是自我对自身施加的力量，无不是以身体作为力量的角斗场域，力量间的关系在福柯看来就形成了历史和真实，以身体作为力量的物质媒介是谱系学要挖掘的对象。身体既是谱系学批判的基础，更是审美主义式抵抗的基础。”^①它拒绝被驯化为“正常”的符号，转而通过自我关怀与越界实践，期望实现自由而美的生存。在“自我关怀”的维度，疯癫成为探索生存边界的契机。古希腊的贞洁观念本为道德枷锁，福柯却从中剥离出“自我技术”的解放性，通过节制欲望而非压抑欲望，身体从道德律令转向自我主宰，贞洁转化为主动的生存艺术。这种“疯癫”并非病理失控，而是以反常姿态刺破规范，使身体成为重塑主体性的试验场。“审美生存”则进一步将疯癫升华为反抗策略，通过实践，使身体成为在权力网格中不断游移的“临界艺术”，以美学重构存在政治。当身体被降格为规训对象时，其最激进的颠覆恰在于回归美学，通过疯癫式的自我创造颠覆权力。拉斯·冯·提尔在后期也开始探寻如何让疯癫反抗权力，获得自由，其影像以一种诗意悲情的方式彰显出疯癫身体的反抗力量。

第一节 疯癫身体的伦理实践

福柯晚期提出的“关注自我”（*epimeleia heautou*）源于对古希腊“自我技术”的创造性重释，主张通过主动的伦理实践将生活转化为艺术创作，以此抵抗现代权力的规训。这一概念颠覆了传统伦理学对规范服从的强调，转而聚焦动态的“自我塑造”，个体借助“自我技艺”持续反思并重构自身存在方式，使主体从权力与知识的客体变为自我风格化的“作者”。以福柯生存美学的原则进行创造和叛逆，“就是敢于并善于逾越各种约束人的自由的界限、禁忌、极限、规范和制度，甚至把逾越本身当成审美创造的基本前提。”^②拉斯·冯·提尔影像中的那些不断突破规则的疯癫身体，同样是在探寻自由的可能。通过不断逾越界限，打破社会规则和道德对自身的束缚，最终达到审美而自由的生存。

^① 周海玲.福柯思想中的身体维度[D].汕头：汕头大学，2006：36.

^② 高宣扬.福柯的生存美学[M].北京：中国人民大学出版社，2015：4.

一、自我生存的维护

人被异化为可操控的对象,“关注自我”提供了一种抵抗路径,它既是对规训权力的拒绝,也是对生命可能性的开拓。这种实践并非逃避现实,而是在权力网络中开辟自由的“临界空间”,使个体通过伦理选择与美学实验,成为自身存在的“作者”。拉斯·冯·提尔与福柯一样选择了抛却社会规范,通过个性化的体验去实现自我的风格化。

福柯认为不存在绝对正确的标准,所以他提供的伦理学不强调共同的、统一的行为规范,每个人都可以自由选择、自由创造适合自己的、符合美学的生活方式和行为模式。“自我技术”体现的是个体主观能动性所带来的身体感受,个体是唯一存在不可替代的。同样是反抗权威,反抗规则,不同个体的选择不同。《白痴》中的凯伦因丧子之痛而日渐疯癫,偶然遇见了一群装傻以戏弄众人的年轻人。影片开篇,拉斯·冯·提尔不断转换景别,手持摄影的抖动感仿若纪录片一般进行拍摄。当镜头转为近景时,又在凯伦与史托佛两个角色之间进行了切换。随之,形貌正常的史托佛开始在餐厅走动,如傻子般进行破坏。镜头不断跟随着史托佛和这群异样的年轻人。拉斯·冯·提尔几乎将凯伦设置成一个“哑者”,她始终游离于人群,在白痴团队中也无法真正融入。最后,当凯伦选择回到家中扮演白痴时,景深镜头将冷色调的家和冷漠的丈夫一同框进画面,而当镜头从丈夫转移到凯伦抽搐着的脸时,仿佛一种莫大的嘲讽。某种意义上,凯伦的扮演成为了直接抵抗丧子之痛的有效方式,当丈夫惊恐于她的“白痴”时,她得到了难以名状的快感与满足。家人对凯伦的伤痛置之不理,作为家庭主妇的她只能通过这样的方式反击。《狗镇》中的格蕾丝无法接受父亲的保守与专制,在她看来,自己在家庭中像个异类,因而选择了离家出走反抗家庭的权威。而在《犯罪元素》中,被同事排挤、远离欧洲的费舍尔,则选择了成为自己始终追逐却无法接近的罪犯本身,在自我代入中化身为杀人魔,体验一种愚弄众人的快感。《此房是我造》中的杰克也如出一辙,甚至以一种艺术化的方式将人杀死。

福柯认为“自我”是一个独立的生命体,强调的是一种审美化和个性化的生存方式。拉斯·冯·提尔作品中所刻画的角色无疑是极具个性化的存在,通过颠覆规则的手段谱写自己的绝妙人生。这种不符世俗常理、极具争议的内容和方式,

恰恰也是拉斯·冯·提尔自身对世界规则的反叛。

二、贞洁观念的突破

《性经验史》中提到，在早期基督教的观念中，“贞洁”(virginité)的主题主要是指一种不受诱惑保持贞洁的自我省察和精神操练，它更多的是指男性独身的禁欲修行。“基督教的性道德不仅改变了古希腊罗马人性伦理的实质，而且奠定了生育作为性行为的合法理由、婚姻忠诚、一夫一妻制等西方婚姻道德基础，并一直延续到现代布尔乔亚家庭的婚姻道德观念之中。”^①女性想要实现自由而美的生存，必然要冲破这种长期束缚着女性群体的贞节观念和婚姻制度。否则，这套性道德规范会要求女性在婚前守贞，婚后忠于丈夫和家庭，而生育是唯一合法的性行为。这意味着女性根本没有性自由。

拉斯·冯·提尔在早期的“金心三部曲”中，刻画了因违反社会规范而走向悲剧的女性，批判了宗教和家庭对女性的禁锢。而在“忧郁三部曲”中，他则展示了女性如何脱离贞洁观念和道德枷锁的束缚。《破浪》中的贝丝因不忠于婚姻而被唾弃乃至走向悲剧，《忧郁症》中的贾斯汀则恰恰相反。拉斯·冯·提尔不再致力于通过描绘女性悲剧来批判社会对女性的禁锢，而是通过打破束缚来展现女性身上的能量和活力。贾斯汀虽然仍然受制于社会对自己的规范，家人和好友为她的婚礼花费了很大精力，但这并不意味着她要压抑自己的感受。拉斯·冯·提尔拍摄婚礼过程中时的众生相都被手持摄影和不断更换景别的镜头记录下来，通过大场面的调度为末日到来前作最细致的铺垫。而贾斯汀在婚礼途中的“出格”是对女性贞洁观的反抗，最终以平静身躯迎接死亡更是对传统规范的嘲讽和对自由生命的赞歌。

事实上，随着时代进步，在工业革命后，得益于技术上的进步，女性在智力上的优势弥补了体力上和男性之间的差距。几次女性主义运动中，女性在立法方面也取得了较大进展，只是社会范围内的和女性相关的一套道德规范仍然根深蒂固地留存在人们心中。但女性无需因违反社会道德规范而被认为“不洁”，她有追寻爱情的自由，也无需对性感到羞耻。在《女性瘾者》中，拉斯·冯·提尔描

^① 张旭.欲望主体的谱系——论福柯遗著《肉欲的忏悔》的思想主题[J].现代哲学, 2024, (01): 98.

绘了一个女性在不同阶段的欲望，其中涉及到理性、精神分析和情欲的探讨。影片虽然颇具争议，但女主人公乔把性当作玩具和游戏的态度与拉斯·冯·提尔早期刻画的献祭式女性角色相比，“贞洁”二字几乎化为灰烬，在他看来，性既不高尚也不低贱，仅仅是它本身。

三、自我表达的释放

“哪里有权力，哪里就有反抗”，福柯认为解脱身体枷锁的方式是自我与自我进行游戏，将自身塑造成艺术品。在父权制所建立起的一套体系中，家庭作为最小的社会单位展现了社会个体最简单的集体生活，在家庭中，以父权为核心的男性牢牢掌握着话语权。无论是作为女儿，还是作为妻子，女性几乎都不具备话语权。格蕾丝因父亲的专制而逃离家庭；贝丝被父亲断绝关系；凯伦在丧子后精神恍惚却被家人认为不体面。这些女性在家庭中都没有话语权，只能受制于家庭对其自身的管束。作为疯人，其表达更是不被听见。拉斯·冯·提尔在《忧郁症》中便探讨了女性如何进行自我表达并掌控话语权。

福柯认为“直言不是一种技巧，它是难以被界定的东西，它是一种立场，一种近于德性、近于一种行动模式的方式。”^①直言就是言说者不加掩饰地把自己真实的想法完整地、准确地、坦率地和真实地表达出来。直言带有批判色彩，直言也是自愿的、带有明确自主意识的行为，更重要的是直言者与被直言者的地位很可能是非对称的，即直言者是以挑战者的身份进行表达。

《忧郁症》中，拉斯·冯·提尔将姐妹俩设置为镜像对立，姐姐理性，而妹妹是“异常”的。姐姐克莱尔在整场婚礼中都担当了控场者的角色，她亲自找人设计了婚礼方案，并不断推进着被拖延的婚礼。她不断对贾斯汀输出着“今天不能被搞砸”的观念，这种表达更多是一种对非理性的压抑，作为导师般的角色不断强调妹妹的逾距行为，认为一切出格行为都不应在婚礼这种正式场合出现。而贾斯汀最终在象征秩序和理性的婚礼中爆发自己的感性情绪。当老板喋喋不休要求她为自己提供灵感时，她愤怒地表达自己对他和工作的反感；对于这场盛大的婚礼，她最终听从自己的意愿选择中止。除了自身性格带来的勇气和表达欲，贾

^① [法]米歇尔·福柯.自我技术：福柯文选Ⅲ[M].汪民安编，北京：北京大学出版社，2016：403.

斯汀的底气同样来自于她出色的工作能力。贾斯汀的优秀让亲人愿意为她的婚礼出资，老板在婚礼中多次夸赞她的工作能力，被贾斯汀指责后也只能愤然离场。某种意义上，女性只有参与进社会的各个领域，其自身成功占据行业内的顶尖位置，才能拥有更多的表达权和话语权。贾斯汀作为忧郁症患者，社会对精神类疾病的偏见很难改变，贾斯汀一旦被冠与“异常”，其话语权便会被极大削弱。“我跋涉过一团灰沉沉的羊毛纱，我的腿被缠住，沉甸甸地寸步难行”。这是贾斯汀最真实的情感表达，但却被忽视，拉斯·冯·提尔最后通过一场灾难来实现贾斯汀的逆转。当世界末日来临，社会秩序崩塌时，贾斯汀成为了家庭中的精神支柱，但这种超现实的表达方式难以在现实中采用，贾斯汀能够拥有话语权的前提也在于在工作中她压制了自己的疯癫。不过这种自我意识的觉醒仍然使得贾斯汀摆脱了繁重而压抑的婚礼，她在一种因行星轨迹而变化的情绪中逐渐达到平和状态，似乎与世界“和解”了。

第二节 疯癫美学的悲剧性

福柯研究的中心主题是主体，他认为“一旦人性或主体进入历史，也就必然带上历史性因素的种种印记。”^①所谓现代性的人实际是社会构造物，人被牢牢地固定在符合其身份的框架之内，这和西方崇尚理性、追求自由的理念并不相符，反而使人被剥夺了应有的权利。因此，福柯提出生存美学，试图为被规训的身体找到一条出路，“旨在解构具有构成性质的‘主体’概念，还原‘人’本来的自由本质。”^②也就是通过“自我技术”建构自我主体。拉斯·冯·提尔电影中疯癫身体通过种种行为反抗权力的规训，但这种强势的反抗力量仅存于电影空间，在复杂的现实中难以实现，而这正是拉斯·冯·提尔疯癫美学的悲剧性所在。

一、特殊情境的设置

拉斯·冯·提尔通过特殊的情境设置来展现疯癫身体的颠覆力量，以超现实的手法与风格来探索个体对规范逾越的极限。这与福柯所倡导的生存美学不谋

^① [法]米歇尔·福柯.知识考古学[M].谢强,马月,译.北京:生活·读书·新知三联书店,2007.

^② 周海玲.从主体到身体——福柯身体理论的发生学研究[MD].汕头大学学报(人文社会科学版),2008:50.

而合，对于拉斯·冯·提尔而言，其影像实践中的极端身体风格也是这种越界美学的体现。那么如何让身体随心进行逾越呢？拉斯·冯·提尔选择重构世界的规则，当人类赖以生存的秩序不复存在，所谓“正常”与“不正常”便失去了意义。

在《忧郁症》中，拉斯·冯·提尔以高速摄影与超现实意象解构理性和疯癫的二元对立，影片开篇便绘制了一篇宏大的末日图景：伴随着行星的逐渐逼近，鸟儿坠亡，尘土和灰烬覆盖了宁静村庄，克莱尔抱着儿子奔跑……时间被放了慢速，世间万物的动作都变得缓慢，似乎谁也逃不开这场灾难。贾斯汀身披婚纱，藤蔓缠足，静静地站立在草坪上，指尖溢出的“神经末梢”如星云流淌，在末日的苍穹下缓步前行。拉斯·冯·提尔通过令人震撼的高速摄影，尽情展现忧郁症患者的精神世界。



图 5-1 末日情境

福柯在《疯癫与文明》中揭示，理性通过将疯癫病理化建构自身权威，而贾斯汀的“病症”恰恰是对这一逻辑的颠覆。拉斯·冯·提尔在影片中通过镜头放置了大量的身体细节，以此展现末日来临时，贾斯汀的身体状态与情绪表达。贾斯汀在婚礼途中出现的极为异常的身体反应，既是忧郁症患者的症状复现，也暗喻了被排斥的疯癫在理性权威下的压抑处境。“传统观念上的逾越带有负面的冒犯之意，但是福柯所说的逾越则是强调积极的一面，它不是对既有世界的颠覆、反叛亦或是占领，而是短促而激烈的照亮，像闪电一般照亮黑夜。当前的界限在逾越的那一刻便已经关闭并获得升级。”^①简单的身体越界，也许迎来的可能是权力对身体的毁灭。而在末日的特殊情境之下，一切规则和秩序都化为乌有，身体真正获得了自由。贾斯汀最终在“树洞”中等待死亡（见图 5-1），其身体从

^① 冉壮.福柯“自我技术”思想研究.[D].牡丹江学院,2022: 21.

痛苦的排躯体反应最终回归自然和平静。世界末日未必是坏事，众人在灾难前后的变化，已尽显疯癫本质，“不疯癫也是另一种形式的疯癫”。



图 5-2 杰克在地狱攀爬

在《此房是我造》中，结尾处拉斯·冯·提尔将现实场景连接至艺术化情境中。杰克化身但丁，随维吉穿过冥河，来到地狱，最终在攀爬中掉入熔浆（见图 5-2）。这一不存在于现实的特殊情境，将杰克与现实的链接彻底切断，杰克的犯罪事实已不再重要。对拉斯·冯·提尔而言，这一设置并不是对一个刽子手的惩罚，他也无意探讨犯罪的合理性。身体通过瞬间的极致体验已经超越了世间界限，崇拜艺术的疯狂之人最终湮灭其中。

二、赎罪理念的解构

在《性经验史》中，福柯重释古希腊“节制”（*enkrateia*）概念，将其定义为“自我技术”的核心，通过欲望管理实现主体的自由构建。节制不是对法律与准则的屈服，相反，通过节制，个人可以创造具备个性化的审美风格，从而享用身体所带来的快感。生存美学“是一种艺术，一种有能力‘享用’建立在自我限制的需求之上的快感的实践。”^①它既要求跟从内心，同时也需要节制自我。然而，拉斯·冯·提尔的电影揭示了现代社会的吊诡，当节制被宗教话语收编时，它从自我掌控的工具异化为权力暴力的载体。疯癫身体在扭曲的节制实践中，暴露出赎罪伦理的虚伪性与毁灭性。

节制与放纵相对，放纵是对快感的滥用，而节制则显现出一种对身体的责任感。福柯认为放纵有着三种形式：超过需求、不适时和不合身份。节制贯彻着身

^① [法]米歇尔·福柯.性经验史[M]. 刘北成, 杨远婴, 译. 上海人民出版社, 2005: 165.

体，一方面是锻炼自己的灵魂，使自身身体在面临痛苦与磨难时，能够调解自己的内心，成功抵御痛苦；另一方面则是锻炼自己的身体，使身体能够毫无痛苦地承受世界的严酷性。^①拉斯·冯·提尔偏将这种节制推向放纵，通过女性的悲剧命运解构宗教赎罪理念。在《破浪》中，贝丝对丈夫杨的狂热爱欲被教会斥为“淫邪”，而杨残疾后要求她以性背叛延续自己生命的指令，其肉体 and 欲望不断被否认。福柯指出，古希腊节制是“欲望的恰当使用”，而基督教将其扭曲为“对欲望的彻底否定”。贝丝的悲剧正在于此，她忠于丈夫的性节制与为救丈夫的性放纵皆非自主选择，而是被宗教道德强制书写的结果。最终，她的死亡成为赎罪理念的献祭。教会以“圣徒”之名美化她的受难，实则掩盖了父权与宗教神权合谋的暴力本质。《反基督者》则将节制推向肉体自毁的极端，女主人公通过自残等行为惩罚“淫欲原罪”，试图用疼痛净化创伤。

拉斯·冯·提尔的疯癫身体解构了赎罪理念的权力本质，它实质上是规训策略的伪装。从贝丝的宗教献祭、格蕾丝的道德表演到《反基督者》的肉体自惩，节制其实始终是权力将压迫内化为“自我需求”的工具。

^① [法]米歇尔·福柯.性经验史[M]. 刘北成, 杨远婴, 译. 上海人民出版社, 2005.

第六章 批判与超越：拉斯·冯·提尔电影创作的当代价值

福柯的身体理论是理解其权力批判与主体哲学的核心线索之一。福柯对身体客体化的解密和身体审美主义的规划都是源于一种审美性的思考。对于哲学家福柯而言，哲学就是自我关怀、自我改造、为了一种审美的生存。^①他通过分析身体如何被权力规训、知识建构和伦理实践所塑造，揭示了现代社会中身体的政治性与反抗潜能；也为电影批判打开微观权力分析的视域，但其个体化倾向与政治经济学盲区需通过马克思主义补足。在当代社会，随着数字技术、生命政治、消费主义与身份政治的深入发展，福柯的身体理论展现出更强的解释力与批判价值——身体正从规训场所演变为算法、数据与资本的多元战场。拉斯·冯·提尔的电影通过极端身体创伤的影像化实践，为福柯理论提供了风格化的影像证明，却也暴露了后现代批判的盲区，当影像暴力沦为可消费的景观，当疯癫反抗止步于个体救赎，身体政治便丧失了挑战系统性异化的潜能。或许唯有将福柯的微观权力分析与马克思的宏观政治经济学批判结合，才能重构数字时代的解放性身体政治学。

第一节 数字时代的身体-权力

在算法统治的当下，福柯的身体理论提供了一种清醒的批判工具。它拒绝将身体简化为数据、商品或符号，而是将其视为权力与自由永恒博弈的场域。当代人需要以福柯的视角，既揭露身体被规训的机制，又探索将其转化为创造性存在的可能，让身体从“被书写”的对象变为自我书写的诗篇。拉斯·冯·提尔的创作恰恰是完美贴合福柯身体理论的影像实践，他通过极端影像将福柯所述的规训逻辑具象化为可触可感的身体创伤，却又因过度沉溺于美学奇观，陷入居伊·德波所批判的“景观社会”困境——暴力从社会批判的工具异化为消费主义的商品。这种双重性使其作品成为解剖当代权力结构的矛盾性文本。

拉斯·冯·提尔通过极端影像彰显福柯的规训逻辑，然而这种形式颠覆遮蔽了更深层的异化批判。当影片中的暴力呈现为奇观，观众沉迷感官刺激，却忽视

^① 周海玲.福柯思想中的身体维度.[D].汕头大学, 2006.

资本主义对劳动身体的剥削本质，但拉斯·冯·提尔的电影作品仍然为数字时代的算法规训提供了影像警示。

一、从暴力规训到算法规训

福柯在《规训与惩罚》中揭示了权力如何通过身体进行运作，从公开的暴力惩罚转向隐蔽的规训技术。在数字时代，这一权力机制并未消失，而是以更加隐蔽、高效的方式渗透进日常生活。算法、大数据、人工智能等技术成为新的规训工具。“资本凭借对数字平台的绝对掌控，无偿褫夺大量的数据资源，并结合算法和数据分析等数字技术实现对个人的监管、控制、规训与剥削。”^①

拉斯·冯·提尔的电影以其特有的暴力美学，为我们理解这一演变提供了独特的影像证明。福柯在《规训与惩罚》开篇描述的达米安受刑场景，展现的是权力通过制造痛苦来确立权威的原始逻辑。这种暴力规训具有强烈的剧场性，它将权力的威严镌刻在围观民众的集体记忆里，“每一个词语、每一声哀嚎、受难的持续时间、挣扎的肉体、不肯离开肉体的生命，所有这一切都构成了一种符号”。^②拉斯·冯·提尔在《狗镇》中创造的极简舞台，恰恰复现了这种原始权力形态，镜头就像“权力的眼睛”始终监视着格蕾丝。格蕾丝在狗镇遭遇的从道德审判到肉体惩罚的渐进式暴力，揭示了一个永恒的真相，权力总是渴望在身体上留下可辨识的印记。

工业革命带来的规训社会发明了更为精密的控制技术，工厂的流水线、学校的课表、医院的病历，这些现代性机构将身体纳入标准化管理网格。权力不再满足于间歇性的暴力展示，而是追求持续性的行为塑造。在《女性瘾者》中，乔的性瘾治疗过程生动展现了现代医学话语如何将欲望病理化，又如何通过“治疗”的名义实施身体规训。这种规训的可怕之处在于，它让受害者相信改造是为了他们自身的福祉。

数字时代的到来将身体规训推向新的维度，“算法的隐性技术权力通过对社会结构的再造，将自身的意识形态在现实空间延展，形成了米歇尔·福柯意义上

^① 邓伯军.人工智能的算法权力及其意识形态批判[J].当代世界与社会主义, 2023(5): 24-32.

^② [法]米歇尔·福柯.规训与惩罚:监狱的诞生[M].刘北成,杨远婴,译.北京:生活·读书·新知三联书店,2019: 49.

的意识形态操控的‘全景敞视监狱’”。^①“专业性和模糊性脱离了监管的范围，凭借着‘分类’‘筛选’‘优先’‘过滤’等模式塑造了个人在互联网上的感知，主导了建构受众感知的权力，形成了一种隐性的强制力量。”^②算法通过智能手环监测使用者的心跳，通过手机GPS追踪行踪，通过社交媒体分析情绪。大数据时代构建起比全景敞视监狱更为严密的监控网络，权力完成了从人身控制到数据控制的转型。这种算法规训通过影像技术获得了前所未有的渗透力。“边沁式的‘间断监视’造成的威慑已经变成了高清摄像头、5G高速网络传输、大数据全程护航、人工智能全方位分析等新技术共同构建的‘连续监视’”。^③

在社交媒体时代，我们每个人都成为了自己生活的真人秀演员，美颜滤镜规定了什么是“可接受”的外貌，流量算法决定了哪些生活片段值得展示。这种表演性生存将福柯所说的“自我技术”推向了极致，我们不仅被权力规训，更主动参与对自己的规训。针对更隐蔽的规训，福柯在法兰西学院的演讲及其“反抗”思想，有着被大众所忽视的集体力量，即“反抗必须讲策略”。

二、算法规训的影像预演

拉斯·冯·提尔通过极端身体影像，将福柯所述的规训逻辑具象化为可触可感的身体创伤。从封闭车厢、闭塞小镇到伊甸园，福柯笔下的全景敞视主义建筑在拉斯·冯·提尔影片中常常作为权力关系的重要场所，而当代社会已将这些物理规训机制升级为算法化控制。

《狗镇》以极简舞台空间暴露“规范化裁决”的集体暴力。拉斯·冯·提尔用粉笔边界划定了狗镇规训的边界，格蕾丝从流亡者到“戴狗链的疯癫身体”的蜕变，实际上是一种“规范化裁决”的集体暴力。村民通过民主表决将格蕾丝逐步物化，她先以锄地、清扫等劳动赎罪，再被村民以性剥削来巩固权力，最终狗链标记了她的非人身份。拉斯·冯·提尔用舞台化的极简空间，将规训机制浓缩为可见的符号系统。当格蕾丝被铁链拖行时，观众看到的不仅是个体的苦难，更

^① 邓伯军.人工智能的算法权力及其意识形态批判[J].当代世界与社会主义, 2023(5): 25.

^② 张爱军,李圆.人工智能时代的算法权力:逻辑、风险及规制[J].河海大学学报(哲学社会科学版), 2019(6): 20-21.

^③ 祝晓光.福柯“在”反抗——论福柯反抗思想和实践的三重维度及其现实意义[D].吉林大学,2024: 57.

目睹了权力如何通过空间设计、道德审判与身体标记来实现微观控制。在《反基督者》中，拉斯·冯·提尔以高度风格化的影像语言，将福柯的“规训社会”转化为封闭空间的肉体炼狱。伊甸园作为“全景敞视监狱”的变体，通过宗教道德与性别权力的双重绞杀，完成对女性身体的系统性规训。女主角的“治疗”过程实质是权力对身体的重构，作为医生的丈夫以“科学理性”之名，强迫她直面丧子创伤，实则通过暴露疗法实施精神阉割。拉斯·冯·提尔通过手持摄影的眩晕感与身体器官特写的去人性化处理，将观众拖入规训的感官现场。镜头如权力之眼，逼迫观众见证身体如何被宗教禁欲主义与男权话语共同肢解。

拉斯·冯·提尔的影像暴力在解构规训的同时，也构筑了新的权力牢笼。在《此房是我造》中，连环杀手杰克将谋杀升华为“艺术创作”，他用尸体搭建哥特式建筑的行为，最终化为但丁《神曲》的史诗隐喻。拉斯·冯·提尔用拼贴解构的手法呈现被千斤顶砸碎的头颅和尸体陈列，这些精心设计的暴力奇观，恰恰落入居伊·德波批判的“景观社会”逻辑。观众不自觉地随着杰克一起沉迷于杀戮的美学仪式，却忽视了暴力背后的资本异化本质。当杰克声称“材料才是主角”时，其实无意中复刻了资本主义将人体工具化的逻辑，劳动者的身体在流水线上何尝不是一种“材料”？虽然拉斯·冯·提尔声称自己无意探讨犯罪是否合法，但影片对此保持沉默，并通过与维吉的哲学探讨为自己辩解，将暴力抽象化为存在主义困境，这显然是一种自欺欺人。

权力和反抗本就是相互依存的关系，“到底什么才能反抗权力？”恐怕答案只能是“另一种权力”^①。拉斯·冯·提尔的影像同样揭示了这一点，村民暴力最终被黑帮权力所取代。想要突破权力界限，必然要形成“反抗的权力”。

第二节 身体政治学的批判重构

后现代电影常陷入形式激进性与结构惰性的矛盾。拉斯·冯·提尔的“道格玛 95”宣言虽然打破了传统电影语言，但仅实现形式革命，并未改变资本主导的制片体系。他通过身体的美学化呈现，将电影转化为微观权力批判的战场。其作品既拓展了福柯理论，用疯癫身体对抗规训机制，但也暴露了这一范式的结构

^① 祝晓光.福柯“在”反抗——论福柯反抗思想和实践的三重维度及其现实意义[D].吉林大学, 2024: 29.

性缺陷，个体反抗始终难以撼动资本主义的宏观异化。《狗镇》的阶级清算与《女性瘾者》的性政治困境，都印证了马克思的警示：身体解放需要超越形式反抗，指向集体性的政治经济变革。电影作为身体政治的实践媒介，必须在微观痛感与宏观批判之间寻求平衡，而非沉溺于后现代的美学游戏。身体政治的影像实践需同时反抗权力规训与资本异化，否则将沦为体制内的美学装饰。而在数字时代的今天，身体更应形成一种新的权力来实现反抗。

一、道格玛 95 的双重性

拉斯·冯·提尔 1995 年发起的“道格玛 95”运动以手持摄影、自然光效、即兴表演等规则颠覆了好莱坞规则，其《白痴》中晃动的手持镜头与“欧洲三部曲”的大胆实践，确实在形式上实现了对主流美学的反叛。其发表的“纯洁宣言”，“旨在净化电影制作，拒绝昂贵特效，后期制作修改以及其他技术噱头。该宣言对当时以好莱坞为代表的重技术轻内容的电影风格提出抗议，认为好莱坞为愚弄观众运用技术制造的所谓‘幻象’严重削弱了电影的客观真实性与艺术性。”^①

拉斯·冯·提尔通过身体的美学化呈现，将电影转化为微观权力批判的战场。《狗镇》的格蕾丝进一步暴露了身体政治学的结构性缺陷。她以自我毁灭式的屠杀完成对村民压迫的反抗，却将阶级矛盾简化为道德选择：当黑帮父亲质问她时，格蕾丝的宽恕哲学暴露出小资产阶级人道主义的虚伪性。拉斯·冯·提尔以舞台剧的形式剥离了狗镇的社会经济语境，将压迫简化为抽象的道德恶行，略过了村民贫困的根源，以及经济大萧条对狗镇的侵蚀。格蕾丝最终的暴力复仇，实则是对黑帮权力取代村民权力。这种“以暴易暴”的叙事，不过如福柯所言，权力关系无法被彻底消灭，只能被重新配置。

后现代电影的激进性往往困囿于形式实验与结构惰性的悖论。这种“纯洁性”宣言未能撼动资本主导的制片体系。《狗镇》依赖欧洲艺术基金以及妮可·基德曼等明星阵容完成拍摄，《女性瘾者》的大尺度画面成为电影节营销的噱头。《反基督者》中，丈夫以弗洛伊德理论“治疗”其丧子创伤，妻子的自残行为既是对宗教禁欲主义的暴力解构，亦是对精神分析话语的戏仿。但痛感体验仍然不可避免沦为消费主义景观的一部分。这种形式革命与资本逻辑的共谋，印证了阿多诺

^① 谭慧. 丹麦电影史[M]. 北京：外文出版社，2022：175.

对文化工业的批判：先锋艺术的反抗性常被资本主义收编，失去其批判性。道格玛 95 运动发起的十年后，拉斯·冯·提尔宣告了它的结束：“因为它开始形成一种类型，而类型正是‘宣言’所拒绝的”。^①

二、疯癫美学的解放困境

拉斯·冯·提尔的疯癫美学始终在自由承诺与解放困境的悖论中摇摆。他试图以疯癫身体去挑战理性社会的权力结构，却在叙事终点将反抗收束为个体的悲剧性救赎。这种矛盾性既暴露了福柯式“自我技术”的实践局限，也揭示了后现代批判脱离历史唯物主义的理论脆弱性。一味“解构”只会陷入虚无主义，个体的能量有限，最终必然指向集体解放，一切反抗的策略也必须根据具体情境进行调整。

在《忧郁症》中，贾斯汀的抑郁躯体被塑造为解构理性霸权的终极符号。她拒绝服用抗抑郁药物，在末日降临前裸身沐浴行星的光芒，以身体与宇宙能量的共振来颠覆科学理性。拉斯·冯·提尔通过高速摄影与超现实意象将她的疯癫升华为对现代性秩序的瓦解。当姐姐克莱尔因恐惧崩溃时，贾斯汀的平静揭示了理性社会的本质性虚妄。这种叙事策略呼应了福柯在《疯癫与文明》中的核心命题，疯癫并非需要矫正的病理，而是权力定义“正常”的对照物。然而，这种美学反抗的激进性被叙事框架消解。贾斯汀的疯癫始终是孤立个体的精神史诗，其反抗未与任何集体行动勾连。当行星撞击地球时，唯有她与侄子在“魔法洞穴”中迎接毁灭，而庄园外可能存在的劳工、难民等底层群体完全缺席。拉斯·冯·提尔将末日简化为中产阶级的精神启示录，却无视灾难对阶级结构的真实冲击。这种去社会化处理，使疯癫沦为小资产阶级的存在主义符号，无法触及马克思强调的“改变世界”的政治潜能。

《女性瘾者》的乔则呈现了身体反抗的双重异化。她的性瘾症既是对父权道德的反叛，也是资本剥削的受害者。影片通过章节体叙事，将乔的性经历碎片化为存在主义寓言，却回避了对性产业结构性暴力的批判。当她与非洲移民的性交易场景被浪漫化为“跨文化救赎”时，全球资本主义对第三世界身体的掠夺被彻底美学化。结尾的枪击事件更暴露了拉斯·冯·提尔的叙事困境，乔的反抗以被

^① 谭慧. 丹麦电影史[M]. 北京：外文出版社，2022.

男性暴力而终结，暗示了个体在权力网络中的绝对脆弱性。这种处理暴露了福柯理论的缺陷，当反抗仅依赖个体意志时，集体解放的可能性被消解。在实践上，福柯针对个体的“自我技术”无法替代无产阶级的联合行动。

三、身体政治的重构警示

拉斯·冯·提尔电影中那些破碎倔强的身体，作为影像映射，暴露出福柯理论的结构性裂隙。福柯晚年转向“生存美学”，主张通过“自我技术”实现个体自由，但其理论始终是一种审美上的方案，忽略了马克思的阶级斗争原则以及具有精英主义倾向。这种理论断裂在冯·提尔电影中具象化为个体的封闭性反抗。当《忧郁症》中的贾斯汀以不抵抗来面对末日，《黑暗中的舞者》中的塞尔玛只能等待死刑而别无他法时，这些影像印证了福柯“生存美学”的根本困境——将身体解放寄托于个体化的“自我技术”，却无力应对系统性的权力机制。数字时代的算法监狱更将这种困境推向极致，健身应用将喘息声转化为卡路里数据，时尚穿搭把身体拆解为三围参数，健身直播使身体和肌肉成为流量商品。

当身体彻底沦为可计算对象时，福柯式的美学抵抗正面临前所未有的危机。这一危机在健身直播的数字化剧场中暴露无遗，主播嘶吼的“最后五秒”指令与实时滚动的卡路里数据，共同构建了算法社会的全景敞视监狱。千万观众跟随直播间的指令深蹲，恰似数字牢笼中自我规训的囚徒。自律被异化为每日打卡的绿色对钩，会员等级制度则将身体价值量化，高级会员的身体数据在记录在云端，而普通用户只是后台一刷即过的冗余字节，二者间出现了新的阶级鸿沟。

运动手环的震动提醒不再是身体需求的响应，而是算法编排的电子鞭策。当健身 APP 将睡眠质量压缩为百分制分数，深睡期的梦境震颤被判定为“无效波动”；当饮食软件把午餐沙拉拆解为蛋白质克数，味蕾的愉悦沦为营养面板的干扰项。身体经验的双重异化在此完成：感官维度被数据殖民，而数据又反过来重塑感官认知。服装工业的算法暴力更隐蔽也更精密。“扬长避短”的穿搭推荐，实则是福柯式“规范化裁决”在数字时代的渗透，它引导用户依据算法设定的标准（何为美/何为缺陷）来审视、评判甚至改造自己的身体。当服装的设计完全由数据流决定时，身体自主性已在无形中被消解。

这种全面数据化的危机要求我们超越后现代的美学游戏。真正的解放政治必

须同时刺破权力规训与资本异化的双重铁幕。当健身者不再坚信运动手环，当平台用户上传虚假的身体数据，未被计算的肉身反抗正将疯癫身体从银幕奇观转为阶级命运的象征。“要直面人工智能算法已经跻身人类社会关系网络的事实，基于构建‘人一机’命运共同体的高度，运用伦理、法律、制度等手段对人工智能的算法权力及其意识形态作出规制。”^①

^① 邓伯军.人工智能的算法权力及其意识形态批判[J].当代世界与社会主义, 2023(5): 31.

结论与展望

福柯的身体理论与拉斯·冯·提尔的电影创作构成了一场关于规训与自由的跨媒介对话。拉斯·冯·提尔通过其作品中极端情境与风格化的身体影像，不仅将疯癫身体转化为权力机制的视觉再现，更以电影语言本身的自我革命践行了福柯所倡导的“越界”实践。在他的影像世界里，疯癫既非纯粹的病理现象，亦非浪漫化的自由符号，而是权力网络与个体反抗交织的复杂产物。其作品中疯癫身体的越界、分裂与毁灭，实质构成了对现代社会隐性规训机制的一场深刻影像解剖。这揭示了疯癫的双重性：它既是权力暴力的直接产物，也可能成为解构权力的潜在武器，然而其颠覆力量又往往受限于权力结构本身强大的自我修复能力。

拉斯·冯·提尔电影创作的意义，尤其体现于由其发起的道格玛 95 运动。道格玛 95 运动以“纯洁宣言”对好莱坞工业体系进行颠覆性挑战，其影响远超个体创作范畴，不仅激活了丹麦民族电影的美学自觉与身份认同，更为小国电影在全球化时代如何立足并成功与好莱坞竞争提供了一种启发性的范式。这种通过回归电影本体论来反抗技术化、工业化规训的尝试，在精神内核上与福柯所提出的“自我技术”形成了深刻的共振。

然而，对福柯理论与拉斯·冯·提尔实践的这种联盟仍需进行历史化的审视。拉斯·冯·提尔后期作品中对极致视觉风格和数字特效的拥抱，恰恰揭示了反规训美学自身蕴含的悖论：极端化的身体展示与冲击，本身就可能被消费主义逻辑所收编，沦为一种新的奇观。这一困境也呼应了福柯理论中未竟的难题——“生存美学”若仅仅停留在个体实践的层面，往往难以撼动生命政治背后强大的经济基础与结构性权力。在数字时代算法规训网络日益隐蔽的当下，无论是面对传统的规训社会还是新兴的算法社会，个体与集体唯有持续解构权力对身体的微观殖民，在艺术探索与生活实践中不断开拓非规范化的生存美学路径，方能为被规训的个体开辟真正的自由之境。

参考文献

一、专著类

- [1][法]米歇尔·福柯.疯癫与文明:理性时代的疯癫史[M].刘北成,杨远婴,译.北京:生活·读书·新知三联出版社,2003.
- [2][法]米歇尔·福柯.规训与惩罚:监狱的诞生[M].刘北成,杨远婴,译.北京:生活·读书·新知三联出版社,2012.
- [3][法]米歇尔·福柯.性经验史[M].余碧平,译.上海:上海人民出版社,2005.
- [4][法]米歇尔·福柯.精神疾病与心理学[M].王杨,译.上海:上海译文出版社,2016.
- [5]谭慧.丹麦电影史[M].北京:外文出版社,2022.
- [6]高宣扬.福柯的生存美学[M].北京:中国人民大学出版社,2015.
- [7][法]米歇尔·福柯.词与物[M].莫伟民,译.上海:上海三联书店,2001.
- [8][法]米歇尔·福柯.自我技术:福柯文选III[M].张勇译,汪民安编,北京:北京大学出版社,2016.
- [9][法]米歇尔·福柯.不正常的人[M].钱翰,译.上海:上海人民出版社,2003.
- [10][法]米歇尔·福柯.临床医学的诞生[M].刘北成,译.南京:译林出版社,2011.
- [11][法]米歇尔·福柯.知识考古学[M].谢强,马月,译.北京:生活·读书·新知三联书店,2007.
- [12][法]西蒙娜·德·波伏娃.第二性[M].舒小菲等,译.上海:上海译文出版社,2011.
- [13][德]弗里德里希·尼采.悲剧的诞生[M].孙周兴译,北京:商务印书馆,2012.
- [14]汪民安.身体、空间与后现代性[M].南京:江苏人民出版社,2015.
- [15][英]帕特里克·富尔赖著.李二仕译.电影理论新发展[M].北京:中国电影出版社,2004.
- [16]游飞,蔡卫.世界电影理论思潮[M].北京:中国广播电视出版社,2014.
- [17]钟大丰,舒晓鸣.外国电影史[M].北京:中国广播电视出版社,2006.
- [18][法]安德烈·巴赞.电影是什么[M].崔君衍,译.北京:文化艺术出版社,2008.
- [19][法]让·米特里.电影美学与心理学[M].崔君衍,译.南京:江苏文艺出版社,2012.
- [20][美]德鲁西拉·康奈尔.界限哲学[M].麦永雄,译.开封:河南大学出版社,2010.
- [21][德]尼采.悲剧的诞生:尼采美学文选[M].周国平,译.上海:上海人民出版社,2009.

[22]陈晓云.电影理论基础[M].北京:北京联合出版公司,2016.

二、论文类

(一) 学位论文

[1]李凡.福柯的身体美学思想研究[D].哈尔滨:黑龙江大学,2024.

[2]刘庆.身体影像与话语表达:2010-2020 年大陆女性电影研究[D].株洲:湖南工业大学,2023.

[3]施春楠.柏格森哲学视域下的阿涅斯·瓦尔达电影研究[D].株洲:湖南工业大学,2023.

[4]张浩苾.福柯权力/身体理论视域下美国越战背景电影病态人物研究[D].重庆:重庆大学,2023.

[5]牛建.福柯“生存美学”中“主体”的研究[D].哈尔滨:哈尔滨师范大学,2023.

[6]谢蕊冰.王家卫电影的身体研究[D].兰州:西北师范大学,2022.

[7]冉壮.福柯“自我技术”思想研究[D].牡丹江:牡丹江师范学院,2022.

[8]王鑫钰.历史、权力、话语[D].保定:河北大学,2022.

[9]何姝洁.身体的阐发与性别身份的建构[D].成都:四川师范大学,2021.

[10]周可心.一个含混的乌托邦[D].厦门:厦门大学,2021.

[11]侯可莹.论福柯“生存美学”在艺术创作中的运用与体现[D].武汉:湖北美术学院,2021.

[12]武茜佳.福柯的生存美学思想在中国的接受研究[D].太原:山西师范大学,2020.

[13]石建.从微观权力到自我技术[D].重庆:西南政法大学,2020.

[14]宗妙姗.论福柯生存美学思想中身体的审美化[D].武汉:武汉大学,2020.

[15]李秋.福柯身体美学思想演变研究[D].贵阳:贵州大学,2020.

[16]陈曦.拉斯·冯·提尔电影中权力与性的关系研究[D].沈阳:辽宁大学,2020.

[17]张婷.福柯理论视角下对玛吉·皮尔斯《时间边缘上的女人》的女性身体主题的解读[D].
厦门:厦门大学,2020.

[18]许莉萍.论福柯的生存美学及其现实意义[D].恩施:湖北民族大学,2019.

[19]卢小龙.语言、权力和主体[D].福州:福建师范大学,2019.

[20]施宇.反抗权力:福柯的话语理论研究[D].扬州:扬州大学,2019.

[21]王佳琪.拉斯·冯·提尔电影的悲剧性研究[D].太原:山西大学,2018.

[22]刘涌畅.拉斯·冯·提尔电影悲剧性女性形象研究[D].呼和浩特:内蒙古大学,2018.

[23]张洪倩.生活美学与实践智慧[D].哈尔滨:黑龙江大学,2018.

- [24]耿艳娇. 未尽的主体—福柯生存美学内涵探析[D]. 长春: 东北师范大学, 2017.
- [25]叶丹. 基于福柯“话语—权力”理论的健身人群身体形象建构研究[D]. 广州: 暨南大学, 2016.
- [26]崔璨. 福柯的生存美学及当代意义[D]. 哈尔滨: 黑龙江大学, 2012.
- [27]关婷. 论福柯生存美学的主体性原则[D]. 上海: 华东师范大学, 2010.
- [28]潘顺利. 拉斯·冯·提尔电影研究[D]. 南京: 南京师范大学, 2008.

(二) 期刊类

- [1]顾佳琦,刘金平.僭越与盲视——从福柯到拉斯·冯·提尔的视觉体制[J].电影艺术,2024,(01):27-34.
- [2]张锦.论人的客体化与主体化——观察技术谱系中的电影之思[J].当代电影,2024,(09):24-33.
- [3]张旭.欲望主体的谱系——论福柯遗著《肉欲的忏悔》的思想主题[J].现代哲学,2024,(01):93-100.
- [4]支运波.事件、生命政治与异托邦: 福柯的电影批评[J].北京电影学院学报,2023,(04):4-10.
- [5]杨生平.异托邦与空间、秩序——福柯异托邦思想与启示[J].华中科技大学学报(社会科学版),2023,37(04):10-18+60.
- [6]夏天成.越界、外部与反抗——福柯的文学批评与生存美学[J].新疆大学学报(哲学社会科学版),2022,50(03):112-118.
- [7]曹晔阳,秦钰雯.身体间性、符号展演与审美规训——浅析人工智能对身体美学的影响[J].当代电视,2022,(06):21-28.
- [8]苗淼.福柯驯顺身体理论视域下的女性身份分析[J].电影文学,2021,(02):133-135.
- [9]林成文.触觉媒介的具身美学——当代电影和媒介研究中的触觉理论探析[J].当代电影,2021,(12):91-96.
- [10]李天鹏.福柯电影理论话语体系研究[J].电影文学,2021,(10):16-18.
- [11]宋珮暄.电影媒介景观中女性身体叙事的流变与演化——基于米歇尔·福柯身体哲学观认知分析[J].学习与探索,2021,(04):143-148.
- [12]王艺萱.电影空间造型的多重复杂性——论库布里克“未来三部曲”的空间观[J].传媒论坛,2021,4(03):56-58.

- [13]施嘉敏.后三部曲时代的拉斯·冯·提尔——《反基督者》与《忧郁症》[J].戏剧之家,2021,(07):149-150+153.
- [14]陈曦.探析拉斯·冯·提尔作品《医院风云》叙事风格[J].传媒论坛,2020,3(16):128-129.
- [15]申书帆.电影《狗镇》戏剧舞台式的空间特性探析[J].视听,2020,(05):104-105.
- [16]张爱军,李圆.人工智能时代的算法权力:逻辑、风险及规制[J].河海大学学报(哲学社会科学版),2019,21(06):18-24+109.
- [17]严燕.拉斯冯提尔电影中的异乡人形象[J].艺海,2020,(02):82-84.
- [18]张辉.电影《黑暗中的舞者》的艺术魅力[J].电影文学,2019,(14):123-124.
- [19]薛海燕.从权力话语看乔伊斯笔下的传统女性身份[J].湖南工业大学学报(社会科学版),2019,24(05):105-111.
- [20]刘天玮.电影《大都会》中的疯癫诸相[J].电影文学,2019,(12):140-142.
- [21]贾舒.本我和超我的战争:影片《西西里的美丽传说》与《黑暗中的舞者》[J].四川戏剧,2018,(02):160-162.
- [22]王玮颜.凝视中的“看”与“被看”——电影《春光乍泄》的身体叙事研究[J].视听,2017,(12):72-75.
- [23]刘凯.空间、身体与电影叙事——论米洛斯·福尔曼的早期电影[J].湖北文理学院学报,2017,38(10):57-62.
- [24]焦仕刚.当代中国电影疯癫影像叙事论[J].当代文坛,2016,(04):149-155.
- [25]江素珍.空间、话语与身体叙事:电影中的母亲形象书写及其文化隐喻——以张艺谋电影为例[J].东南传播,2015,(02):37-41.
- [26]李石光.日常生活里的身体诗学——哦该诗集《地铁》身体视阈管窥[J].湖南工业大学学报(社会科学版),2014,19(03):37-41.
- [27]张璟慧.论《阿黛尔·雨果的故事》中的“疯癫”[J].武汉大学学报(人文科学版),2013,66(03):102-106+129.
- [28]陈彦均.拉斯·冯·提尔:疯癫的进阶[J].艺苑,2016,(05):20-24.
- [29]兰义爻.天生反骨——拉斯·冯提尔,内容至上的形式主义[J].东方艺术,2015,(19):88-92.
- [30]崔翔.舞动生命——影片《黑暗中的舞者》视听元素分析[J].新闻研究导刊,2015,6(17):53.
- [31]叶思成.音乐之殇——浅谈电影《黑暗中的舞者》的音响音乐化特征[J].影视制作,2015,21

(08):85-88.

- [32]李莉.拉斯冯提尔电影中女性形象的悲剧美[J].电影文学,2015,(09):73-75.
- [33]李翠平.《黑暗中的舞者》:爱的礼赞与批判[J].电影文学,2015,(03):147-149.
- [34]姜丹.拉斯·冯·提尔电影中的悲剧女性形象研究[J].电影评介,2015,(01):50-55.
- [35]李洁,张蒙蒙.论电影《反基督者》中自然与理性冲突下的心理认知[J].安徽文学(下半月), 2014,(08):103-104.
- [36]柴宏南.试析《黑暗中的舞者》的剧作结构与演员表演[J].新西部(理论版),2014,(06):101+100.
- [37]游毅杰.升格之美——电影《反基督者》中升格镜头的美学功用[J].电影评介,2014,(05):54-55.
- [38]曹玮娜.爱恨同根,欲孽同源——《反基督者》一场华美的悲剧[J].世界电影,2010,(03):188-192.
- [39]施佳宁.从《黑暗中的舞者》看 Dogme95 风格[J].电影文学,2009,(24):80-81.

三、外文类

- [1]Birger L .Musical marionettes: sound and music in Lars von Trier' s Europe trilogy[J]. Studies in European Cinema, 2023, 20(1):82-96.
- [2]J. J W .Beyond Nazisploitation, or the Complications of Nazism: Cinematic Representations by Lars von Trier, Volker Schlöndorff, and Quentin Tarantino[J].Quarterly Review of Film and Video, 2022, 39(6):1337-1359.
- [3]Stephen B H .Justice, Revenge, and Unexpected Theodicy in Lars Von Trier's Dogville and Euripides' Medea[J].Arethusa, 2021, 54(2):221-267.
- [4]Steven S .The Violence of the Frame: Image, Animal, Interval in Lars von Trier's Nymphomaniac[J].Cultural Critique, 2021:131-164.
- [5]Sajda L D V .The wings of melancholy, or: a life on the border: on the relevance of melancholy and apocalypse in art and contemporary society[J].History of European Ideas, 2021, 47(6):1008-1021.
- [6]E. D D , John R .Melancholy and its sisters: transformations of a concept from Homer to Lars von Trier[J].History of European Ideas, 2021, 47(6):817-838.

- [7]Tatjana J .The melancholy condition of realism:(With notes on Lars von Trier' s Melancholia)[J].Orbis Litterarum, 2021, 76(4):191-203.
- [8]Małgorzata S .The House that Lars Built. The Architecture of Transgression[J].Arts, 2020, 9(4):127-127.
- [9]Daniel Y .Doubled visions: reflexivity, intermediality and co-creation in Clouzot' s;and von Trier' s and Leth' s[J].New Review of Film and Television Studies, 2020, 18(4):452-479.
- [10]Zina G .Framing Lars von Trier' s Medea[J].Classical Receptions Journal, 2020, 12(3):375-399.
- [11]Bainbridge C .On the Experience of a Melancholic Gaze[J].British Journal of Psychotherapy, 2019, 35(1):142-155.
- [12]Joong H L .A manifesto and collision : A study on the style of Lars von Trier's early films[J].Cine forum, 2018, 31(31):123-151.
- [13]Özlem D .Political Claustrophobia in Lars von Trier' s Europa and America Trilogies[J].CINEJ Cinema Journal, 2018, 7(1):225-237.
- [14]Habash L N .Critique of Calculation: Labour, Productivity, Limits, and Love in Lars V on Trier' s Dogville[J].Canadian Journal of Film Studies, 2017, 26(1):24-44.
- [15]Ivan K .Loveless apathy: Sade' s erotica and parodic excess in Lars von Trier' s film Nymph()maniac 2014 (Directors Cut)[J].Studies in European Cinema, 2018, 18(1):1-23.
- [16]Pétur V .Archive epidemic: Derrida, von Trier and the anarchivic disposition of cinema[J].Journal of Scandinavian Cinema, 2017, 7(2):113-120.
- [17]Claire C T .The archive, the auteur and the unfilmed film: Reflections on Dreyer' s and von Trier' s Medea[J].Journal of Scandinavian Cinema, 2017, 7(2):99-112.
- [18]Basile S .Movie-Therapy: Sex-Addiction and Nymphomaniac by Lars Von Trier[J].The Journal of Sexual Medicine, 2017, 14(5S4):e317-e317.
- [19]Rijswijk H .The Continuing Problem of the Universal to Questions of Justice: A Feminist Reading of Lars von Trier' s Dogville[J].Liverpool Law Review, 2017, 38(1):33-4

6.

- [20]Høydahl .The martyr role: From white to black. A study of the female character in Lars von Trier' s film "Dancer in the Dark" [J].The Scandinavian Psychoanalytic Review, 2015, 38(2):109-115.
- [21]Gonzaga A D J .Do prazer ao mal-estar do sexo: análise semiótica da publicidade de Ninfomaníaca de Lars Von Trier[J].Domínios de Linguagem, 2015, 9(1):105-126.
- [22]Isabel M M R , Sofia F F .Sexualidad y exceso en el filme Ninfomaníaca del director Lars von Trier[J].Katharsis, 2016, (21):355-355.
- [23] "Indulging in Romance with Wagner" : Tristan in Lars von Trier' s Melancholia (2011)[J].Music and the Moving Image,2016,9(1):38-58.
- [24]Chough , Song-Duk .An Investigation into the principles of 'Lars Von Trier' s 'Political films' : Comparative analysis between 'Dogvilles' and 'Mandalay' [J].Journal of Popular Narrative, 2016, 22(1):299-331.
- [25]Public Things: Jonathan Lear's "Radical Hope", Lars von Trier's "Melancholia", and the Democratic Need[J].Political Research Quarterly, 2015, 68(3):623-636.
- [26]Evans N .How to Make your Audience Suffer: Melodrama, Masochism and Dead Time in Lars von Trier's Dogville[J].Culture, Theory and Critique, 2014, 55(3):365-382.

附录 拉斯·冯·提尔长片电影

序号	时间	影片名称	身份	备注
1	1984	《犯罪元素》	导演/编剧	被合称为“欧洲三部曲”。
2	1987	《瘟疫》	导演/编剧/演员	
3	1991	《欧洲特快车》	导演/编剧	
4	1996	《破浪》	导演/编剧	被合称为“金心三部曲”。
5	1998	《白痴》	导演/编剧/摄影	
6	2000	《黑暗中的舞者》	导演/编剧	
7	2003	《狗镇》	导演/编剧	被合称为“美国三部曲”，第三部《华盛顿》尚未拍摄。
8	2005	《曼德勒》	导演/编剧	
9	2006	《真假老板》	导演/编剧	
10	2009	《反基督者》	导演/编剧	被合称为“忧郁三部曲”。
11	2011	《忧郁症》	导演/编剧	
12	2013	《女性瘾者 I、II》	导演/编剧	
13	2018	《此房是我造》	导演/编剧	