

# 科幻视野下中国电影的定位

□ 黄鸣奋

**摘要:** 我国科幻电影自2015年以来迅速崛起,它需要与之相适应的理论阐释。就科学性而言,科幻电影的特点是在知觉定位上将黑镜科技(即能够映射人性的黑科技)置于中心,在知识定位上强调对待科技的理性态度(体现于参照、反思与生发),在知交定位上具备友善品格(促进科学家和公众的良性互动)。就幻想性而言,成功科幻电影是广度定位上的“缪悠之象”(放得开,收得拢),深度定位上的“隽永之言”(令人寻绎不尽),角度定位上的“量子之态”(多态叠加)。就民族性而言,当下中国科幻电影贵在体现于视域定位的开放创新(借鉴好莱坞模式但不为之所囿),体现于视点定位的自由思考(关注VR电影、数据库电影和游戏电影等新品特征),体现于视线定位的宽宏胸怀(善于引导观众从人类命运共同体的角度看问题)。

**关键词:** 科幻电影; 中国电影学派; 创意; 黑镜科技; 民族性; 共同体

**中图分类号:** J902

**文献标识码:** A

**文章编号:** 1671-8402(2019)06-0023-10

若从1938年的《六十年后上海滩》首映算起的话,我国科幻电影已经有80余年的历史。它经历了起起落落,近年来进入加速发展的阶段,成为当下国产电影的重要分支。2019年春节贺岁片《流浪地球》《疯狂的外星人》引发了广泛关注。所谓“科幻”(Science Fiction)包含科学虚构、科幻小说或科幻文化等多种含义。因此,在科幻视野下对中国电影予以定位,至少可以有三种不同的做法:一是着眼于科学虚构,研究中国科幻电影的创意特征;二是着眼于科学小说,研究中国科幻电影与科幻文学的相互关系;三是着眼于科幻文化,研究中国科幻电影的IP运作。本文所取的是第一种做法,主要关注如下三个问题:什么样的影片算是科幻电影?在科幻视野下什么样的影片算是成功作品?国产科幻电影如何形成自己的特色?

## 一、科学性与创意层系:何为科幻电影

作为范畴的“视野”是由三个要素构成的:视力所及的范围,这是和知觉对应的本义;观念所覆盖的领域,这是和知识对应的喻义;由于共同生活和实践而形成的思想倾向和心理定势,这是和知交对应的引申义。“科学视野”在知觉的意义上可以理解为将科学现象置于观察中心,在知识的意

基金项目: 国家社会科学基金艺术学课题“科幻电影创意伦理研究”(18BC049)阶段性成果。

作者简介: 黄鸣奋,北京电影学院未来影像高精尖创新中心特聘研究员,厦门大学人文学院中文系教授,博士生导师。

义上可以理解为将科学原理取为参照系,在知交的意义可以理解为将科学传播作为共同体构建的基础。相比之下,“科幻视野”在知觉意义上可以理解为将科学现象当成幻想的内容,在知识的意义上可以理解为将科学原理当成观念性假说,在知交的意义可以理解为将科学传播当成科学成分向幻想领域扩散的运动。与此相适应,所谓“科幻电影”是由下述三种影片构成的:以科学现象为题材的幻想电影;将科学假说当成理念的电影;由科学成分向幻想领域渗透而形成的电影。在第一种意义上,科幻电影是相对独立的类型片;在第二种意义上,科幻电影是依托于科学假说的观念艺术;在第三种意义上,科幻电影是相对广泛的存在(不论什么影片,只要融入某种科幻成分,都可以归入科幻电影的范围)。我们不妨将上述三种科幻电影理解为三个同心圆,处于中间层的是类型片,处于核心层的是观念艺术(实验片),处于外围层的是泛科幻片。对电影而言,创意层系在形而下层面是指道具、对白、灯光、音响、服装、化妆等的整体设计,在形而上层面是指核心观念、范畴、原理等的总体构成。将科幻电影和其他类型电影区分开来的首要标志在于后者。一定意义上可以说:科幻电影就是将黑镜科技置于中心、以理性态度作为导向、以友善品格作为规范的电影。

#### (一) 边缘与中心: 知觉定位与黑镜科技

就词义而言,“科学”与“迷信”相对立而存在。科学性的本质是求真务实,而不是盲目相信。技术是科学在各个社会领域的具体应用,由前科学的技能发展而来,在得心应手的时候成为技艺。反过来,技术又为科学提供研究条件和研究课题。二者与自然环境、社会环境及心理环境的互动就是我们所说的“科技现象”。“科技现象”既包括科学原理、技术应用,又包括科技工作者、科技应用者、科技中介者(如投资商等)等相关社会角色的活动。

从知觉的角度看,科幻电影最重要的特点是将科技现象置于视野中心。任何电影在制作上都离不开科技,在创意上都可能有和科技相关的情节,也可能塑造科技角色的形象,但唯独科普电影、科研电影和科幻电影将视野的中心地位赋予科技。科普电影主要用于推广科学原理和成熟技术,具备现实性;科研电影是直接为科研项目服务的,具备实验性(体现为展示科研思路、介绍科研项目等);科幻电影属于艺术范畴,所突出的科技具备或然性或前瞻性。尽管科幻电影完全可能依托成熟科技、展示实验科技,但总是将“黑科技”当成亮点、热点或卖点。

“黑科技”的特点是远超目前人类科技水平,在目前所公认的科学原理中找不到根据,或者与社会规范相悖而被迫在暗中进行研究与推广。既然远超现阶段科技水平,那么,其实现的可能性便属于存疑之列;既然与目前公认的科学原理不符,那么,是否经得起实践检验便应当打问号;既然与社会规范相悖,那么,是否应当存在都很难说。果真如此,我们应当如何评价它们呢?其实,在科幻电影中真正有价值的不是一般意义上的黑科技,而是其中的“黑镜科技”,即虽然仅仅具备或然性,却足以映射出人类生存状况、未来走向、心理特征的科技。它们的核心可以很“硬”(由此构成科幻界所推崇的“硬核科技”),但表面上应当很光洁,足以映射出人性的光辉;它们的价值可以很负面,但通过对它们的否定性描写足以激浊扬清;它们的技术细节可以经不起推敲,但其应用所产生的自然影响、社会影响和心理影响却很显著,像“带着地球去流浪”的技术方案就是如此。

根据上述理解,我国电影界目前同时存在三种类型的科幻片,即科幻类型片、科幻实验片、泛科幻片。

我国科幻类型片在很大程度上是受美国好莱坞的影响而生产的,其人物设置呈现定型化特征,可以根据其与科技的关系区分为三类,即科技工作者、科技应用者、科技中介者,又可以根据其伦理属性区分为正派、反派和中间派,还可以根据其能力水平区分为异能者、常能者和低能者。综合运用上述三种分类标准,可以定义27种人物类型。其中,以常能正派科技工作者最为主流,异能反派科技工作者(即所谓“疯狂科学家”)最为抢眼。除此之外,还有作为科技衍生者的类智人、机器人、虚拟人、外星人等。类型片在情节设计方面呈现公式化特征,可根据其与科技的关系区分为9种:科技主体的异常追求、科技对象的异常状况、科技中介的异常身份、科技手段的异常功能、科技内容的异常演绎、科技本体的异常转化、科技方式的异常运用、科技环境的异常设定、科技机制的异常约束。所谓“异常”,是相对于科技规范、科技水平、科技常态而言的。其中,最常见的是违

反科技规范、超越科技水平、背离科技常态的科技手段（如超级武器、时间机器等）的开发、应用及转化。新颖科技手段往往成为科幻片的亮点，像《流浪地球》中的行星发动机、地球转向发动机等就是如此。类型片在叙事模式上呈现出同质化特征，大致可以用阶段性的危机形成、危机深化和危机平息来概括。所谓“危机”大致包括自然危机、社会危机和心理危机三类，在科幻语境中特指因科技而引发、需科技以应对、赋予科技以挑战的危机。为了营造惊心动魄、出人意料的效果，类型片经常制造出作为危机来源的超威胁、作为危机心理的超体验、作为危机转折的超策略。据笔者不完全统计，上述科幻类型片在我国（含港台地区）目前总数已经超过500部，其中主要是网络大电影。

科幻实验片的人物设置比较简单，情节设计和叙事模式不拘一格。我国已知最早的科幻实验片是香港的《小说家族之李大婶的袋表》（1987）。大陆科幻实验片集中出现在2004—2017年，已知的有170部，大多数由高校师生合作拍摄，2018年数量有所下降，原因可能是被网络大电影抢了风头，也可能是各大电影网站提高标准或改变所收范围。科幻实验片通常比较短（不超过60分钟），因此属于微电影，科幻类型片通常比较长（超过60分钟），但二者的区别并不只是长短。科幻类型片在生产和传播过程中可能推出概念片、剪辑片、预告片（像《流浪地球》就在2018年曝光了一个30秒概念片），通常属于短片。科幻实验片也可能彼此结合，形成比较长的剧集。

我国科幻电影和其他类型电影相互作用、互相吸纳，由此产生了科幻恐怖片、科幻喜剧片、科幻悬念片、科幻犯罪片等分化。上述子类仿佛给对科技的观察增加了相应的滤镜，突出其不同侧面或色调。例如，在科幻喜剧片中，科技可能成为被调侃的对象，像我国动画片《圣蛋传奇之猪公的骰子》（2018）设想鸡蛋星人用长老的屁去对付母体中的黑洞就是如此。与此同时，其他类型电影也受到科幻电影的影响，引入了机器人、生化人、克隆人、时间机器等比较典型的科幻要素。这是形成泛科幻片的原因。在这些泛科幻片当中，科技现象处于边缘地位，以此和科幻类型片相区别。此外，在泛电影的意义之上，我国科幻电影以IP运作为纽带，处于和科幻文学、科幻漫画、科幻电视剧、科幻网络剧、科幻电子游戏等产品的相互作用之中，并和非科幻文化产品相互交集。

## （二）参照与批判：知识定位与理性态度

科学是成体系的知识。它不仅在构成上符合逻辑性的要求，而且在实践中能够接受检验。它不仅是人们认识世界、改造世界的依据，而且代表了人们的反思良知与批判精神。从知识论的角度看，科幻电影中的“科学”不只是作为指南的参照系，而且是反思与批判的对象，同时还是联想与生发的基点。

参照所持的标准是“科学性”。它至少有三种含义：一是指选题上的正确，不能违背业已经过实践检验的科学原理；二是指内容上的符实，如数据可靠、论据充分、观点经得起推敲等；三是指逻辑上的严密，指思路清晰、概念一致等。对于电影而言，参照是指将某种知识体系当成是设定背景、解释现象、回答问题的根据。在某种参考系下是可能的、合理的（或者司空见惯），但在另一种参考系之下便非如此。科幻片之所以有别于神话片、玄幻片、魔幻片，正是由于它将当代科技作为自己的参照系。当代科技本身包括信息科技、生物科技、材料科技、宇航科技、能源科技等多种类别，科幻片在援引或借鉴时往往有所侧重，这是形成其内部分化的原因之一。

批判是指将某种知识体系当成审视的对象。所持的标准是“真理性”。这一范畴至少包含如下三重含义：一是承认传统、常识或既有科学原理并未穷尽客观规律，因此不能将选题的正确性理解为固步自封；二是承认人对客观世界的认识是不断扬弃的过程，因此不能将内容上的符实性理解为完全否定假说的价值；三是承认单靠形式逻辑无法充分把握丰富多样的复杂联系，因此不能将逻辑上的严密性理解为完全否定悖论性思维、发散性思维等思维方式的存在价值。除此之外，“伦理性”和“艺术性”也可能成为批判的标准。伦理批判通常着眼于科学的非价值性、技术应用的社会后果，强调“善”的重要性；艺术批判通常着眼于科学的非情感性、技术应用的人文影响，强调“美”的重要性。对于科幻电影而言，上述三种类型的批判都可能成为创意的来源：在真理性的意义上，科幻创意将自己视为科技原理的补充（和科学假说媲美）；在伦理性的意义上，科幻创意将自己视为科技

失控的矫正（防止走火入魔）；在艺术性的意义上，科幻创意将自己视为扫除科技寒意的春风。当然，上述创意都必须通过符合电影的媒介特性和艺术特性的人物、情节和声画来展示。

正如光具备波粒二象性、生命存在于自我更新之中那样，科幻电影的魅力在于同时进行基于科学性的参照和基于真理性、伦理性和艺术性的批判。换言之，它对于科学的态度是理性的。从理性态度出发，参照与批判是可以相互转化的。因此形成了基于参照的批判和基于批判的参照。“科学批判”既可能是指对科学本身的批判，又可能是指依据科学所进行的批判，同时还可能是指科学地进行批判。后者的特点正是将参照和批判有机统一起来，一方面强调既有科技成果作为参照系的价值，另一方面注意到科技拜物教所可能造成的危害。

科幻的独特功能就是按科学的方式解放想象力。所谓“科学的方式”可以被理解为系统化、可证伪、重实验等。就知识的具体含义而言，科幻电影所描绘的所谓“科学”倒未必和现有科学原理完全吻合，二者的差距在一定程度上是由想象产生的。考虑到目前科学已经相当发达，如果要超出它们的水平而给人以启迪，那么，就必须进行巧妙的构思。就此而言，我国的“天才J”系列作品值得一提。这个系列的电影目前已经有三部上映，具备浓郁的哲学意味，可以和西方的《黑客帝国》三部曲相媲美，虽然后者的气势更宏大。

### （三）诉说与倾听：知交定位与友善品格

“知交”作为名词是指知心朋友，作为动词是指互相结交。它对于人的社会化具备重要意义。从交往的角度看，“科学性”不仅是被确证的，而且是被确认的。对“科学性”的确认主要借助于科学家共同体而实现。反过来，科学家共同体将“科学性”作为自身的基本规范。不论作为个人或共同体，科学家都有寻求理解的必要。反过来，其他人（公众）也有理解科学家的必要性。只有科学家和其他人相互理解与信任，才能建立良性互动的现代社会。

容错是“科学性”的题中应有之义。科学是人的活动。人本来就难免犯错误，何况是在未知领域进行高难度的探索。如果公众没有容错心态，那就没人敢当科学工作者了。当然，容错心态和纠偏机制是缺一不可的。将科学活动中的偏差消灭在萌芽阶段，总比酿成大错再来纠正要好得多。正因为如此，我们需要有旨在纠偏的各种手段和途径，科幻电影便是其中之一。这种类型片塑造了不少疯狂科学家，描述了诸多有争论的发明，抨击了许多反人道的研究项目，但似乎没有哪个科学家因此以诽谤罪起诉它们的编导。原因主要有三条：其一，虽然科幻电影编导确实故意捏造并散布虚构的事实，但却是在艺术的语境下进行的，而艺术本来就将虚构性（指虽然公开声明假定但不失其效用的假定）当作自己的特征，若观众将其内容当真了，反倒不合常理；其二，虽然科幻电影编导看起来对某些科学工作者不敬，甚至有贬损其人格、破坏其名誉的嫌疑，但却并非针对现实生活中实际存在的特定人；其三，虽然科幻电影编导致力于揭示科技失控所产生的恶果，但却是在承认科技作用的前提下进行的。从整体上看，他们与其说是科学家的对手，还不如说是科学家的诤友，爱之深，故言之切。

正因为如此，我们在知交的意义上将“友善品格”作为科幻电影的规范。就此而言，科幻电影的作用之一是促进科学家与公众的相互理解。一方面，科学家致力于将科学性确立为社会运行的基础；另一方面，包括科幻电影编导在内的艺术家则致力于传达对科学的社会期待和公众诉求。正是在诉说和倾听的过程中，人类社会实现了以科技为龙头的发展。就此而言，科幻电影享有为神话电影、魔幻电影或玄幻电影所无法比拟的优势。显而易见，我们无法通过电影和神祇、魔鬼或精灵进行有效的互动，也谈不上对他们的友善或敌意，因为他们缺乏现实依据。当然，科幻电影中所包含的对话并不限于科学家和公众之间。正因为如此，特定影片可以从不同角度予以定位。例如，我国《零八三七》（2019）包含了多重意义的对话：北京才俊与川西妹子的对话（二者邂逅互助萌爱，本片因此成为爱情片），外星生命与地球生命的对话（外星飞船残存量子控制器被组装入地球儿童玩具机器人，帮助他应对不测，本片因此成为科幻片），传统风情与现代科技之间的对话（男主为逃避陷害开车到了四川，女主寻找出走的自闭症弟弟搭他的便车从成都去红原，上述经历借以展示当地自然景观与文化遗产，本片因此成为公路片、旅游风光片）。

综上所述,黑镜科技、理性态度和友善品格构成了科幻电影创意层系的要旨。在这个层系中,黑镜科技构成了科幻电影创意的参考系,理性态度构成了科幻创意的坐标轴,友善品格构成了科幻创意的象限。

## 二、幻想性与创意尺度:何为成功科幻电影

从理论上说,如果将科学视为信息或内容、电影视为载体或形式的话,那么,二者联姻的直接产物应当是科学电影。不过,自从电影被纳入娱乐经济的轨道之后,观众的喜闻乐见成为任何电影人都不能回避的问题。在这样的背景下,科幻电影卓然成为大宗。一切以幻想(而非写实)为旗帜的艺术形态都将解放想象力作为自己的追求目标。科幻电影也不例外。成功的作品往往使人“脑洞大开”。与此相应,我们可以提出评价科幻电影创意的广度标准、深度标准和角度标准,这就是谬悠之象、隽永之言、量子之态。

### (一) 时空与存在:广度定位与谬悠之象

广度对于电影来说至少有三重不同的含义:一是视觉意义上的广度,指投影的尺寸和长宽比;二是题材意义上的广度,指电影所描写的事物的存在范围;三是思想意义的广度,指电影所表达的宽宏气度。若要为科幻电影广度提炼一个范畴以资概括的话,也许庄子所说的“谬悠”比较合适。

《庄子·天下》称“庄周闻其风而悦之,以谬悠之说,荒唐之言,无端崖之辞,时恣纵而不佞,不以觭见之也。”这段名言是对于幻想广度的经典阐释之一。成玄英疏“谬,虚也。悠,远也。”<sup>①</sup>在视觉的意义上,电影本来就以制造运动错觉为基础,是“谬”;它借助投影让我们见所未见、以广见闻,是“悠”。科幻电影在这方面显得出类拔萃,比其他类型片更多地利用特效(更“谬”),更强调奇观的作用(更“悠”)。当然,它的主要表现手段仍然是影像。因此,“谬悠之象”成为尺度之一。

在题材的意义上,广度标准是指创意在视野上的宏观性或微观性。一般地说,人们习惯于将自己感官所及、生命所履的范围视为基准。若将上述范围尽量放大,就成了宏观;若将上述范围尽量缩小,就成了微观。从空间上说,至大无外,至小无内。从时间上说,短到“那诺秒”(0.00000001秒),长到“卡尔巴”(印度教纪年单位,约等于43.2亿年)。从科幻的角度看,视野当然是越广越好(尽量“悠”)。但是,如果“悠”出了观众的日常经验范围,无法形成代入感,那是吃力不讨好的。因此要辅之以“谬”,就是制造出似是而非的噱头来,如时空隧道、时空涟漪、时空端口、时空岔路等。幻想因其能虚(“谬”),故而能远(“悠”)。当然,再虚再远,也是从实从近出发的。因此,科幻电影存在两种关于想象广度的定位:一是近程想象,在时间上定位于不远的未来,在空间上定位于不远的未来;二是远程想象,在时间上尽量朝前移,在空间上尽量朝外挪。有人将遥远的时空想象成现在,也有人将熟悉想象成陌生。跨度越大,表现难度就越大。妙就妙在即小见大,言近旨远。例如,我国《郿语的一个微秒》(Microsecond before He Leaves, 2012)提出了时间旅行者自制机器进行穿越所面临的风险和伦理问题,荣获第六届全球华语科幻星云奖最佳短片奖银奖(2015)。如果虽然将时空虚化了,却未能引发人们的遐想,似乎千百年后人们还用我们现在这样的方式思维和生活,或者如果相隔百年甚至千年,不论景观或心理都没有什么变化,那就很难使观众信服。这对于某些电影来说是个问题。例如,短片《孤者定律》(2012)这部获得第三届全球华语科幻星云奖最佳短片奖银奖的优秀作品,对于当下数学研究者的艰辛付出做了生动具体的描绘,但对其成果在百年后的应用只能以字幕做抽象表述。我国《天使源代码》(2019)致力于表现从2257年到当下的穿越,但未能展示时间差的影响,也完全不考虑语言的变化,令人觉得美中不足。

在思想的意义,广度标准涉及创意在议题上的普遍性或特殊性。普遍性议题为大家所关注,经常是时代热点,如人性善恶、全球治理、可持续性发展等。例如,我国《冬眠》(Hibernation,

<sup>①</sup> 庄周《庄子》卷十《天下》,四部丛刊景明世德堂刊本,中国基本古籍库,第363页。

2012) 描写地球生态遭受严重破坏, 热量散失, 最后的幸存者虽然乘飞船逃生, 但终究覆灭。多年后, 机器人在太阳系外建立第一座太空城 046, 以人类消失那年命名, 称人类为“家人”。本片是唯一获得银河奖的微电影(第24届, 2012)。特殊性议题涉及面比较狭, 如成都火锅的命运(短片《晴爱物语之再见火锅》, 2013)、公交系统让座(2012年的动画片《地铁大逃杀》, 获得第六届全球华语科幻星云奖最佳短片奖银奖)等。思想意义上的“谬”可以理解为质疑, 或者说是看出问题的能力。“悠”则是指范围广泛。就此而言, “谬悠”正好是“忽悠”的对立面。科幻电影如果能够在具有普遍性的问题上提出振聋发聩的见解, 或发现新问题、设立新议题, 都是难能可贵的。

### (二) 现象与本质: 深度定位与隽永之言

“深度”在物理的意义上是指向下或向里的距离, 在心理的意义上是指对事物的认识触及本质的程度, 在发展的意义上是指事物达到更高阶段的程度(因此和高度相通)。对于科幻电影而言, 深度标准至少具备三种不同的含义:

一是视觉意义上的深度, 构成2D和3D、平面感和立体感的区别。它对于电影的表现形式具有重要意义。一般地说, 在制造深度感方面, 3D影像胜于2D影像, VR头盔胜于偏光眼镜, 但相对而言也容易导致眩晕、疲乏等反应。因此, 视觉意义上的深度需要在刺激的“隽”(强烈性)和“永”(持久性)之间达到平衡。国产科幻电影大部分是2D的, 但也有某些3D影片, 如《流浪地球》等, 《人工智能: 伏羲觉醒》(2016)则有VR版。

二是题材意义上的深度, 往下是浅海、深海、海沟, 地壳、地幔、地核, 往上(朝高度转化)是天空、太空、外太空、深空。它对于电影故事情境的设定具有重要意义。科幻电影要达到震撼性效果, 经常要展示上天入地。不过, 从技术要求和拍摄成本看, 题材意义上的深度仍然必须在景象的“隽”(奇观性)和“永”(可持续性)之间达到平衡。《孤岛终结》(2017)在这方面进行了比较成功的尝试。这部作品由7个人用时5天、花费7万元人民币拍摄出来, 荣获美国Raw Science Film Festival专业长片银奖, 入围加拿大CREATION国际电影节并获最佳故事片奖项。《我儿子去了外星球》(2018)则展示了以皮影戏代替特效的“乡村科幻”方案。

三是思想意义上的深度, 往下从现象到本质、从感性到理性、从偶然到必然, 往上(朝高度转化)从个人意识到群体意识、国家意识、人类意识、生物圈意识。它对于电影主题的设定具有重要意义。从创意的角度看, 艺术美学有两个范畴与此相关: 一是含蓄, 重在蕴而不露; 二是透彻, 重在淋漓尽致。未必要什么都讲出来才叫有深度, 也未必是什么都不讲出来有深度。真正有深度的作品是让人寻绎不尽, 或者说具备巨大的“引力场”, 可以在观众的心头生成“引力波”。成功的作品能够以小见大, 含不尽之意见于言外。国产科幻电影常见问题之一是拔高。剧中人物动不动就说要毁灭人类或拯救人类, 显得很生硬, 像《超能废物》(2016)就给人以这样的感觉。

### (三) 隐性与显性: 角度定位与量子之态

“量子态”(quantum state)是丹麦物理学家玻尔(N. Bohr)提出来的一个概念, 指的是量子所处的运动状态。这种状态的隐形传输构成了当代量子通信的基础, 所谓的“量子纠缠”引发了好奇的人们的无限遐想。我们所说的“量子之态”便是其中之一。它未必吻合玻尔的本意, 却受到了量子力学有关不确定性的观念的启发。科幻电影至少有三种不同意义上的角度和不确定性相关:

一是视觉意义上的角度, 它决定了电影所呈现的具体画面的取向。不论是从实拍还是从生成的角度看, 数码电影与胶片电影之间都存在显著区别。马格努森(Thor Magnusson)指出: 对数码作品来说, 即使在生产阶段也很难谈论原作, 因为它总是不断地复制、操作, 将不同的材料混合在一起。在生成性艺术中, 原作与复本的关系变得更为复杂, 我们如今面对的是所指事物自身的消失。生成性作品可能没有所描写的物理对象或者独特的观念, 它们是艺术家——程序员心中所拥有的某一族类相同观念的显示, 是源于编码基因型的显型。解释它的另一种方式是作品的能指永远不是相同的,

而所指并非一种对象或单一观念，而是一组网络化的可能性。<sup>①</sup>换言之，观众每次看到的画面都只是可能的呈现之一，其视角是不确定、可调整或改变的。这正是不确定性的表现。科幻电影完全可以引入相应的生成方式。

二是题材意义上的角度，它决定了电影所呈现的生活内容的取向。人们对于事物的观察不仅通过感官进行，而且有心灵（大脑）的参与。人类通过视觉成像进行认知的能力被称为“心灵之眼”，后者已为机器监控系统的开发者所借鉴。与机器相比，人在观察事物时运用的视角不仅为内在的需要所支配，而且受到所内化的知识体系和社会规范的调控。即使处于同一环境，看什么、怎么看、看到什么，都很可能因人而异，更不要说想到什么了。就此而言，作为角度标准的“量子之态”肯定了科幻电影诠释的多义性。最常见的一种情况是：科幻电影当中的相关描写不仅指向乌有之乡、是天马行空的想象的产物，而且也是现实生活的某种讽喻、变形或写照。我们可以将它们理解为双态叠加。像《天狼星的来客》（2017）这样的作品还有插入式广告。

三是思想意义上的角度。科幻电影之所以是“科幻”，其要旨不在于用不可能发明出来（至少是远远超过当下电影科技水准）的摄影机捕捉画面，也不在于变换人称或身份，或者构想用奇特的叙述者（如动植物）来讲故事，而在于展示生活方式的量子态。对此，可以参考胤祥执导、夏笈编剧并领衔主演的《Parapax》（2007）。这部短片用嵌套的方式叙事，剧中人物夏笈就是原作者本人，剧情就是原作者所试图展示的其身份的三种可能性，即物理学博士、小资女作家、电影工作者（编剧兼导演）。用剧中人物夏笈的话说，本片在观念上是“元科幻”，即对于科幻的反思。它不止一次宣告“科幻是我们的生活方式！”女主角认为科幻是一种量子态，也即承认自身的存在具备多种可能性。你只是占有某种生活方式，其他都若隐若现地存在于你身边，就像量子力学的波函数那样。科幻又是时空艺术，通过剪辑呈现过去与未来、可能性和必然性的结合，体现相对论原理。一般地说，换个机位拍镜头，换个人称讲故事，这是其他类型片都可以做到的，但是，将相对论和量子力学当成把握生活的特殊角度，这却是当下某些科幻电影所追求的，因为上述理论自诞生以来一直是当代科技的代表。当然，未来如果有更新高度的学说出现，科幻电影完全可能采用相应的角度。

上文所说作为广度标准的“谬悠之象”、作为深度标准的“隽永之言”、作为角度标准的“量子之态”，可以供分析科幻电影特色、评价相关影片水平参考。

### 三、民族性与创意取向：何为中国科幻电影

科幻电影可以在多种意义上成为“中国”的：在主体的意义上，由中国人原创、改编、执导、表演、拍摄或出品；在对象的意义上，以中国人为原型（描写对象），瞄准中国市场（奉献对象），贯彻中国编导理念（师承对象）；在中介的意义上，由中国个人或企业投资、制作、复制，中国电影院线或平台发行；在手段的意义上，运用中国元素表现，运用中国生产的设备加工，运用中国享有专利的软硬件制作；在内容的意义上，反映中国人的生活，体现中国人的情趣，表达中国人的诉求；在本体的意义上，形成中国风格、中国气派，制造各种衍生品；在方式的意义上，用中国观众所喜闻乐见的技巧讲故事；在环境的意义上，拥有中国主管部门所核发的片号，作为中国文化产品走向世界；在机制的意义上，获得其他国家和民族的认可，被认为是具备中国特色、属于中国学派的作品；等等。与此适应，“中国科幻电影”在外延上有一定的可塑性。但归根结底，由中国人原创是其起点，建立中国学派则是其目标。从理论上说，下述几个问题是值得重视的：

#### （一）分割与融合：视域定位与开放创新

所谓“视域”是指人们所观察到的特定范围，在自然的意义上与当事者所处的体位（特别是眼睛的位置）相关，在社会的意义上与当事者所扮演的角色（特别是在信息系统中所处的位置）相关，在

<sup>①</sup> Magnusson, Thor. Processor Art, Currents in the Process Oriented Works of Generative and Software Art. August, 2002. <http://www.runme.org/project/#processorart/>. [2003-1-8].

心理的意义上与当事者的内在“镜头”及所由培养的文化环境相关。“视域”又被理解为与主体有关的能力，这意味着艺术家所能看到的范围和平常人是不太一样的，因为他们不但用眼睛看，而且用心灵观察。这一意义上和职业敏感、“第六感官”等有联系。陆机《文赋》说“佇中区以玄览，颐情志于典坟”。<sup>①</sup>“中区”就是人世间，也就是自己安身立命之地，“典坟”就是文化典籍。因此，地理位置、文化传统上的差异可以导致视域的分化。我们可以从这一角度理解中西科幻电影之不同。

在视觉的意义上，视域是当事人眼睛所观察到的范围。在题材的意义上，视域是电影编导通过镜头所捕捉、剪辑并呈现给观众的场景，特别是其中所包含的生活经验。在思想的意义，视域是认知过程中赖以进行理解或领会的心理构架。中国科幻电影之所以具备民族性，除了其他因素之外，最重要的就是视域不同。简单地说，相关编导由所处的位置所决定，观察到西方同行所未见到的某些生活现象，体会并通过影片传达西方同行所不了解的某些生活经验，并且试图以和西方同行未必完全相似的心理构架加以诠释，这就形成了中国科幻电影的民族性。肖熹、李洋集中分析了1986-1992年间与“后人类”叙事有关的国产电影，认为这些影片不仅在中国电影史上最早建构了机器人、人造型、合成、超能人等反人本主义形象，更在“后人类”叙事中表现出与西方电影不同的特点：科学成为叙述中的压倒性权威，以自我内部的异变和认同危机作为核心矛盾，把世俗伦理作为化解未来灾变的解决手段。<sup>②</sup>这是对国产科幻片特色的一种概括。

中国科幻电影具有较长的前史，在改革开放之后一度比较活跃，1992年之后经历了低谷期，到21世纪初呈现出快速增长的势头。特别是2015年刘慈欣以科幻长篇小说《三体》获得“雨果奖”之后，我国科幻影片像雨后春笋般涌现出来。据笔者对国内各大视频网站的不完全统计，我国科幻长片在2016年首度突破年产百部的规模，到2017年达到创纪录的138部，其中主要是网络大电影。2017年3月1日，我国全面实施《电影产业促进法》，统一了网络大电影与院线电影的审查标准。或许是由于这个原因，2018年我国科幻电影在数量上有所下降（已知为83部），但这对于提高整体质量是有益的。2019年春节两部科幻贺岁片走红，这无疑将带动科幻电影新一波的增长。

从发展取向来说，国产科幻电影是保持肖熹、李洋所说的与西方电影不同的特点，还是认同于好莱坞科幻大片，这是一个值得深入思考的问题。对科幻电影而言，视域的区别既是形成民族特色的有利条件，又是妨碍文化交流的不利因素。国内艺术理论界有人片面强调“越是民族的就越是世界的”，这是一种误导。只有为其他民族所理解并承认的作品才可能是世界的。关起门来拍电影，然后指望在国际上一炮走红，这是不切实际的。反过来，当然也不能说“越不是民族的就越是世界的”。倘若迎合国外（特别是西方）的审美趣味，老外想看什么样就将中国电影拍成什么样，这种做法潜藏着迷失自我的危险。因此，笔者认为，我国科幻电影要想上新台阶，必须处理好视域分割与融合的关系。视域分割是指将观察区域化、国别化、民族化，以便进行更为细致的构思、更为精准的市场定位；视域融合是指将观察全局化、世界化、族类化，从建设人类命运共同体的立足点进行更为宏伟的构思、更为灵活的市场定位。不必用既有国产科幻电影的特色去硬性规范未来国产科幻电影的模式，也不必用好莱坞科幻大片的标准给国产科幻电影套上枷锁，而应当鼓励根据不同影片的具体内容和预设受众进行大胆创新。

## （二）聚焦与散焦：视点定位与自由思考

顾名思义，所谓“视点”指的是所视之点。它位于视域之中，是被聚焦的那一部分。由于外部刺激的诱导、内在需要的变化，人在观察过程中的视点是经常变动的。在心理放松、注意力涣散或药物作用等情况下，视点会出现散焦的现象（见于做梦、麻醉等）。“视点”可以成为科幻电影民族性研究的重要范畴。

视觉意义上的视点是视网膜成像最为清晰的部分（敏感区），对于电影制作而言则是摄影机所聚焦的部分。中西造型艺术所谓“散点透视”和“焦点透视”的区别，从表层看主要取决于观察者所

<sup>①</sup> 陆机《文赋》，萧统编《文选》卷十六，胡刻本，中国基本古籍库，第385页。

<sup>②</sup> 肖熹、李洋《中国电影中的后人类叙事（1986-1992）》，《电影艺术》2018年第1期。



处位置是移动的还是固定的,从深层看可能渊源于中西人截然不同的宇宙观(散点透视意味着摒弃了人在自然中的主位观念)。<sup>①</sup>传统电影通过景深镜头的使用将观众的视兴趣点“固化”在某一特定距离的景物上。“VR电影让观众可以在一定范围内自由选择视点,在视点解放的同时,也对原有的电影艺术的核心——蒙太奇提出了挑战。”<sup>②</sup>

题材意义上的视点体现于对危机的捕捉。若按肖熹、李洋的分析(见前引),中国科幻电影所捕捉的更多是内在心理危机,西方科幻电影所捕捉的更多与外部强大势力(如总统、军方、情报部门、跨国集团等)的戏剧性冲突。我们不妨认为,前者呈现出内敛的趋势,后者呈现出外扩的趋势。就叙事而言,我国文学比较习惯于外聚焦(从第三者的角度看),西方文学比较习惯于内聚焦(由作品主人公说话/思考)。不过,这种区分不是绝对的,对电影的影响比较有限。数据库电影提供了一种新思路,就是让观众可以相对自由地选择题材意义上的视点,前提是在开发界面上提供必要的选项。

思想意义上的视点是编导努力引导观众把握的重点、热点、笑点、泪点、痛点,一般通过整体设计与点睛之笔推出,体现其基本立场。中国类型电影所设定的主要是群体、国家、民族的视点,通过剧情展示社会伦理(忠孝节义/主流价值观)的重要性。西方类型电影所设定的主要是个人的视点,通过剧情展示个体正义的合理性、个人英雄行为的重要性。<sup>③</sup>不过,上述区分也不是绝对的。电影的游戏化提出了一种超越二者的新思路,就是让玩家在扮演角色的过程中自主进行学习。

上文所说的VR电影、数据库电影和游戏电影都呈现出某种共同的趋势,即电影不再局限于引导观众看编导所希望他们看的东西,而是更多地让观众自主选择所希望看的东西。上述趋势的起因和影响都是广泛的,并不限于科幻电影,我们可以将它置于信息科技所开拓的可能性、中西文化交融的前景、人类对自由而自觉的全面发展的追求等大背景下来加以考察。如果我国科幻电影能够审时度势、开拓进取的话,是可以在这方面占有先机的。

### (三) 延展与逆转: 视线定位与宽宏胸怀

对人而言,视线是联结内外世界的纽带。它将内心的渴求与关注投射到外界,又将外界的动向与价值捕获于内心。它是如此敏锐,以至于任何人在彼此对视的压力下都坚持不了多久。为了避免既要交往又难以对视的尴尬,人们发明了包括电影在内的各种媒介,以对媒介的间接凝视来替代彼此的直接凝视。在跨文化传播中,科幻电影既体现了出品国引导其他国家视线的努力,又提供了接受国窥视出品国科技实力、社会心理、文化传统、创新潜能等内情的机会。

视觉意义上的视线本义是眼睛与目标之间的假想直线,喻义是注意的方向、目标。视线既取决于人的内在需要,又取决于外在的对象特征,还和居中的障碍有关。将视线投向一定对象,往往意味着表示关注;淡出视线之外,其含义刚好相反。我国《我的新款女友》(2017)描写智能机器人豆豆体验人生(特别是爱情的美好),对所心仪的主人说“离开你的视线时真受不了。”《时空大魔王》(2018)回旋着一首跨越时空的情歌,其中有唱词“当你的眼神冲破我的视线,情不自禁地相互靠近。”至于“转移视线”,字面上是指改变所注意的方向,有时含有掩饰或出奇招的意义。世界上不同民族在注视习俗上存在差异。对自然景观的注视过程有所不同。<sup>④</sup>表情识别中存在“异族效应”,亦即其他种族的面孔比本民族的面孔更难分辨与记忆。<sup>⑤</sup>循此以推,即使是同时展播同一部电

① 徐亚杰《中西诗画中的视点问题》,《沈阳师范学院学报(社会科学版)》2000年第3期。

② 高盟、曾志刚《VR电影制作中的几个问题——自由视点和立体视觉带来的思考》,《现代电影技术》2017年第3期。

③ 尹鸿、梁君健《建构大众电影的叙事范式——改革开放四十年以来的电影类型演变》,《当代电影》2018年第7期。

④ 金华、村川三郎、西名大作《中、日、欧的被试者对河川景观注视过程的比较研究》,《中国园林》2007年第12期。

⑤ 曾欣虹、叶迷《中国大学生在东南亚面孔识别中异族效应的实验研究》,《吉林化工学院学报》2018年第4期。

影,来自不同民族的观众在视线指向目标、视线停留时间等方面也许都很难一致。如果要使我国科幻电影在跨文化传播中取得预期效果,在视觉层面就得开展深入研究。在这一意义上,所谓“宽宏胸怀”指的是善于学习、汲取其他国家和民族在科幻电影创作和鉴赏中所积累的审美经验。

就科幻电影而言,题材意义上的视线指的是编导为观众的注意力所指引的方向。例如,机器视觉研究者可以思考如何以机器视野扩展人的视野,也可以思考如何以人的视野扩展机器视野。倘若将前者视为视线的“延展”的话,那么,后者便构成了视线的逆转。科幻电影编导既可以站在人的立场思考机器人、外星人等异类生物的未来,也可以站在机器人、外星人等异类的立场想象人类自身的未来。二者同样存在“视线延展”和“视线逆转”的区别。在科幻电影创作过程中,将观察所属国家、民族的习惯性眼光延展到其他国家、民族,还是进行换位思考、逆转其他国家和民族的习惯性眼光来看待所属国家和民族,这是两种不同的做法。当然,还可以取更高的定位,即从建设人类命运共同体的角度将二者统一起来,让题材意义上的视线变得更为灵活。在这一意义上,所谓“宽宏胸怀”指的是善于引导观众从人类命运共同体的角度看问题。

思想意义上的视线指的是思考或想象的取向。例如,守成者盯住已有,开拓者盯住未有,这就是两种不同的取向。科幻电影的视线通常是前瞻的(瞩目乌托邦或恶托邦),但也可能是回溯的(着眼历史上的或然科技),或者是周览的(在历史——现实——未来之间来回移动)。我国出品的《功夫机器侠》(2017)就是后者的实例。人们形容视线的威力时常说“目光炯炯”“目光如炬”,科幻电影经常描绘某种特殊射线的穿透力。思想意义上的视线讲究的是“目击道存”(目光犀利,道理昭然),能够超越经验世界见到哲理内涵。这对于中国电影学派的理论建设尤其重要。我国科幻电影要取得新的突破,不但要有像《流浪地球》这样的大片,而且需要有相应的作品评论和理论探讨。在这一意义上,所谓“宽宏胸怀”指的是关注新生事物,拥抱世间的正道。

以上所说的开放创新、自由思考和宽宏胸怀,可以说是当下建设中国电影学派、促进我国科幻电影崛起应当重视的三种观念。当然,在具体做法上,要善于引导其他民族的观众从中国人的眼睛观察事物,进而理解中国人的生活经验,以至于把握中国人之所以达成上述理解的心理构架。例如,与西方科幻电影相比,中国科幻电影对科学的权威性给予更多的肯定,对科学家的地位给予更多的尊重。要理解这一点,就必须了解中国近代一度因为科技落后而遭受西方列强欺凌的历史,了解中国五四运动以来“科学救国论”的影响,以及当代中国通过科学现代化来实现民族振兴的发展战略。这种战略有别于当下超级大国的“科技霸凌”,是为整个世界的和平发展服务的。

一位网民在帖子中写道“西方文明已经进入了一个全新的阶段,但是从他们作品的危机感来看,好像除了战争、毁灭等等,我领会不到多少和平和谐的含意,是不是说未来的和平就一定需要经历这些,感谢创作人给我们爱好和平的人们提了醒并加以预防,而不是被野心家拿去模仿创造,我可不愿意自己的子孙继续生活在西方人所描述的未来世界场景里。”<sup>①</sup>作者以朴素的语言表达了自己从科幻电影中悟出的道理。在笔者看来,中国科幻电影可以借鉴但不能一味模仿西方科幻大片模式,在艺术上既要善于学习又不能东施效颦,在观念上要秉承中华民族的“和而不同”原则,这就是在科幻视野下对中国电影予以定位的结论。

(本文应用了笔者在研究新媒体艺术过程形成的视野观念,包含了可用以评价具体科幻影片的框架。可参阅姐妹篇《位置叙事视野下的〈流浪地球〉》,《百家评论》2019年第1期。)

(作者单位:1.北京电影学院,北京,100088;2.厦门大学人文学院,福建厦门,361005)

(责任编辑:林秀琴)

<sup>①</sup> 沙之家《科幻有中西区别吗?美国大片带给中国人的思考……》,https://www.jianshu.com/p/b7b23326ddd. [2019-02-11]