

“古典未来”的想象力：外星猴戏、 御龙传说与中国科幻电影

薛 峰 廖屹林

【摘要】本文从詹姆逊的“未来考古学”和陈旭光的“想象力消费”论述出发,尝试从动物意象和传统文化的角度,探讨中国科幻电影的“古典想象”与“未来美学”。当前中国的一些科幻电影延续着《月球旅行记》开创的将杂耍与动物想象融合的滑稽风格,传承了民间文化中的社会讽刺和神秘想象。从古典中国的民间观念和图腾想象来说,作为大圣猴戏、御龙传说的文化资源,在更高层次上体现了“人猴互动”“龙人合一”的图景,其喜乐欢腾、祥瑞逍遥的美学境界或许能给中国科幻电影的“古典未来”提供想象力,进而为中国电影增添吸引全球观众的独特魅力。

【关键词】古典未来;科幻电影;想象力

【作者简介】薛峰,武汉大学艺术学院副教授、电影学博士,珞珈青年学者,研究方向为电影批评;廖屹林,武汉大学艺术学院2020级硕士研究生,研究方向为电影批评。

【原文出处】《文化研究》(京),2021.第47辑.23~37

【基金项目】本文为国家社科基金后期资助项目“中国电影与文艺交叉史研究”(批准号:21FYSB2007)的阶段性成果。

近年来,学界和媒体在追溯中国科幻电影的历史轨迹时,常常提起《六十年后上海滩》(杨小仲导演,1939)。^①该片讲述两个职员在梦中穿越到60年后的上海,在各种新奇炫目的科技幻想中,上演了一场滑稽剧。当年的新华影业公司和金城大戏院将这部电影称为“理想科学滑稽巨片”。^②倘若仅从幻想和穿越的角度看,但杜宇导演的《续盘丝洞》(1930)也编织了一个未来上海的故事。据史料所载剧情,该片看起来是一部《西游记》电影,但实际上可更名为《未来上海之秋心大学》。^③郑逸梅作为影坛圈内人,曾对该片不吝赞美:“盖一段三角恋爱故事,由黄花观道士口述,侧重虚写,不为稗史所困限,而情节离奇曲折,为从来所未有。”^④《续盘丝洞》最大的开创功绩在于电影创意上的非凡想象,它将古典神话与未来时空相连,在未来想象中灌注古典资源,从而开启中国幻想电影的“古典未来”路径。

“古典未来”的想象力与美学思考路径,在某种角度上与弗里德里克·詹姆逊(Fredric Jameson)的“未来考古学”(Archaeologies of the Future)相连。詹姆逊在论述乌托邦科幻小说时认为:“多种模拟的未来起到了一种极为不同的作用,即将我们自己的当下变成某种即将到来的东西的决定性的过去。”^⑤当历史、现在与未来缠绕在一起时,作为当下对于过去的回溯而产生的未来,确乎需要非同寻常的想象力,更不必说将其提升到“古典未来”的美学层面。陈旭光在论述当代中国电影的想象力问题时,尤其强调互联网时代电影“想象力消费”的美学新特点:超现实幻想型、虚拟现实和“拟像性”“后假定性”等。^⑥无论从乌托邦科幻小说的“未来考古学”来看,还是就互联网时代电影的“想象力消费”而言,中国科幻电影的“古典想象”与“未来美学”都有很大的提升空间,而古老的神话传说或许可以作为一条突破路径。从信

仰、传说的历史文化视野看,科幻电影不啻一种“现代化神话”,而古老的神话故事和志怪传说能否在当代中国的科幻银幕上有效复活,在很大程度上关联到“未来考古学”与“想象力消费”问题。我们希望沿着两位学者的理论思路,从传统文化的角度来揭示中国科幻电影具有历史感的一种美学路径。因而,本文在论述“古典未来”的想象力时,既尝试跨越乌托邦欲望,也试图倾听“想象力消费”的历史回声。

一、外星猴戏:杂耍、药酒与怪诞想象

电影自诞生之初,就跟随卢米埃尔(Auguste Lumière)和梅里爱(George Méliès)的脚步,沿着两条平行发展而又不断精神交融的轨迹前行,这不仅是“克服岁月流逝的原始需要”^①,而且还源于人类编织故事追求梦幻的精神需求。在捕捉现实和追求幻象的双重渴望中,电影的故事魅力在“幻想”(fantasy)中延伸。梅里爱的《月球旅行记》(*Le Voyage Dans La Lune*, 1902)被誉为世界科幻电影的开山之作,这部影片当年获得惊人成功,以至于“到月球去”成为一句时髦的口号。^②而今,当我们津津乐道于影片的奇异想象时,也不应忘记这些非凡恣肆的想象力,在很大程度上缘起于杂耍。如果没有魔术师在舞台上永不停歇地杂耍、逗闹与搞笑,很难想象梅里爱能够极其大胆而又自由自在地使用炮弹把人类送到月球,而“月球中弹”的经典镜头,则更像是给一块奶油蛋糕插上薯条。影片后半部分展现的“月球人”造型则是“虾、猴子和蜘蛛”的融合体,可见,以动物为根基的想象,开辟了世界科幻电影对外星人幻想的路径。世界科幻电影发展的100多年来,其主流美学风格大体上向逼真影像、精密科学及人类社会等严肃议题靠近,然而,不可否认的是,《月球旅行记》开创的将杂耍与动物想象融合的滑稽风格,仍然在科幻电影的丛林中延续。

陈旭光、张明浩以“想象力消费”探析中国魔幻电影的本土化特质,认为魔幻电影“对历史传说、神话、仙话故事等宽泛意义上的神话进行重述”^③。毫无疑问,相比科幻电影,魔幻电影与传统文化有着更为亲近的联结,而且,中国魔幻电影里的“动物世界”也可谓飞扬恣肆。然而若将动物意象及中国传统文

化与科幻电影有效融合,却并非易事。能够沿着梅里爱《月球旅行记》开创的“杂耍、动物与科幻想象”之融合路线,而获得成功的中国科幻电影,并不多见。从上述历史背景和文化线索来看,《疯狂的外星人》(宁浩导演,2019)能将传统文化、动物想象有效融入科幻喜剧之中,就显得异常珍贵了。更确切地说,从传统文化的角度看,《疯狂的外星人》是从猴戏开始的。养猴乃至驯猴,在中国有着悠久的历史。中野美代子在观察战国时代的“十五连盏烛台”树形台架上的8只小猴时发现:“从树下的两个少年向小猴投饵的姿势,便可知这些小猴不是野生,而是人工饲养的。”^④根据韦明铎的猴戏研究,从汉到明,猴戏在中国绵延不绝,被驯顺的猴子能够表演在杂物中找东西,还能模仿人斗纸牌、吹笛子,而“唐宋两代的猴戏甚至入了皇室盛典”,唐昭宗时,驯顺的猴子竟有“忠勇气概”。近代以来,精彩的猴戏甚至具有敏锐的社会讽刺功能。^⑤民国时期的戏曲舞台上,还有“悟空戏”“大圣戏”,深受欢迎。此外,江湖杂耍中还有猴拳、猴舞。韦明铎认为:“猴戏的历史,其实是人猴互动的历史。有时猴子学人,有时人学猴子,共同敷衍了一部千年猴戏史。”^⑥然而,这部千年猴戏史,在中国大地上正处于消亡的边缘,不过,《疯狂的外星人》将这猴戏的“千年史”推向了新时段,猴子不仅与人互动,还与外星人联系起来。

从中国的“千年猴戏史”来看,无论在民间还是在庙堂,大多数时段,传统猴戏大体上是受人喜爱和欣赏的,然而,当传统猴戏在科幻电影中遭遇“外星人”时,猴子形象和猴戏格调都被翻转。可爱的猴子心性聪明,人类训练它们,让其做灵巧机敏的表演,往往产生意想不到的娱乐效果,但这种主流的猴戏形态在中国科幻电影的“外星猴戏”中遭遇挫折。《疯狂的外星人》中开场猴戏颇为欢乐,黄渤饰演的耿浩,作为耍猴人,跟猴子“欢欢”搭配默契,只可惜,台下观众并不买账,他们对手机里的高科技娱乐更感兴趣。当外星猴子闯入传统猴戏场时,某种怪诞的想象力便弥漫开来。外星猴子不再是传统中国江湖中灵巧可爱的爱翻筋斗、竖蜻蜓的形象,而是一副怪诞造型。耿浩抓住这只外星猴子后,颇为自信却又

充满疑惑地猜测它是一种罕见的猴,沈腾饰演的大飞则将其调侃为“刚果骚骚猴”。《疯狂的外星人》中对于外星猴子的想象,虽然仍以传统的猴子造型作为基础,但其瘦削干瘪的面容和身躯已与可爱形象相去甚远,而更近于怪诞。所谓“刚果骚骚猴”的称谓,则掺杂了对于非洲动物特征的想象。传统猴戏在电影里一出场,就被作为“闯入者”的外星猴子打破,其怪诞想象牵引着其后“外星猴戏”的走向。耿浩、大飞与外星猴子组成的“三人行”引发了诸多“耍猴与被猴耍”的热闹与欢腾事件,然而,其间传达的是地球人与外星人的对抗与斗争。套用大飞的话就是,“犯我地球者,虽远必诛”。

究竟是怎样的科幻想象牵引着《疯狂的外星人》将具备民间亲和力的传统猴戏翻转为对抗和娱乐交织的“外星猴戏”?这既源于中国传统文化中的志怪传说,也来自当代国际乃至星际外交想象中的种族问题。“外星猴戏”从骨子里散发出来的动物隐喻和怪诞之感,首先仍然与中国数千年的神话想象、文艺智慧和传统文化相连。从博记四海山川、奇鸟异兽的“荒怪之书”《山海经》,到吟唱“关关雎鸠,在河之洲”的先民歌诗,从古代园林建筑中的动物纹样,到绵延至今的十二生肖民俗文化,等等,由花鸟走兽构成的“动物世界”在中国人的集体想象中占据着极为重要的位置。然而,当中国传统文化中的动物意象被引入科幻想象中时,曾经在神话传统中隐藏的人类对于未知世界的恐惧和敬畏被再次唤醒,而其间还夹杂着当代人对于所谓“高科技”的不信任乃至讽刺。《疯狂的外星人》里的外国人在对待耿浩和大飞时,言语中充斥着对于亚裔的歧视(“Asian”的强化表达和“中国佬”的称谓)。与此同时,影片中的外国人也从头到尾都被当作调侃、愚弄和戏耍的对象,他们不仅被外星人愚弄,也被耿浩和大飞戏耍,他们被安排通过吃基因球来舔食人猴粪便的混合物,这是对于外国人热烈企求与外星人建交的荒诞讽刺,在很大程度上承传了中国传统猴戏中犀利的社会讽刺功能。电影中的外星猴子、中国人、外国人之间复杂交织的对抗和娱乐关系,建构于国族、种族乃至星际宇宙的刻板印象,这既是事实,也是印象,更是一种对

于未来的幻想。宁浩导演说:“这部电影谈的是一个歧视链问题,主题上不是讲善恶的,是告诉观众别骄傲、别自大、别瞧不起别人。”^③电影的序幕就奠定了这种歧视关系的基调,外星人被塑造成带有恐怖色彩的畸形怪诞的猴子,当人类拿出手机自拍时,外星猴子发怒了,它怒斥人类的“低端科技”。当外星猴子闯入人类猴戏场时,等待它的是接飞刀、陪酒、骑自行车、做俯卧撑、练金枪锁喉、被打、被泡等一系列遭遇,它怒吼着控诉人类:“你们这些暴力的垃圾。”因而,建立在传统的怪诞、恐惧与敬畏想象之上的当代中国科幻电影,融入了对于科技发明、阶层等级与种族印象的讽刺。

传统文化在《疯狂的外星人》中被科幻化翻转,这不限于动物,还延伸到药与酒的层面。如果说中国魔幻电影往往营造“超现实的视觉形式奇观满足受众对灵动梦幻、视听震撼等奇观化的审美需求”^④,那么,《疯狂的外星人》这类科幻喜剧,则更多地依靠传统文化与科学幻想的融合设计来满足观众的文化智慧需求。外星猴子既然被塑造成狡猾、暴躁的怪诞形象,那么,人类就总会找到方法来收服它。此时,中国传统文化中的药与酒便登场了。电影里的外星猴子被大飞泡在“人参酒”里,终于老实了。这种“泡在药酒里的猴子”作为一种电影的动物意象图景,并不只是出现在《疯狂的外星人》中。在《超自然事件之坠龙事件》(张涛导演,2017)中,一架不明飞行物历经凤凰山UFO事件,劫持当地村民后打算逃离地球时,被我方空军击落,人们俘获了未丧命的外星人,就将其泡在所谓“营养液”中,而外星人的造型也以猴子为原型。中国科幻电影里所谓“人参酒”“营养液”被当作制服外星人的“神秘药方”,这与传统文化确实有一定牵连。鲁迅在《魏晋风度及文章与药及酒之关系》一文中,谈及晋人效仿何晏吃“五石散”,饮热酒,轻裘缓带,但其实他们在身体、皮肤和心理上“都是很苦的”。不过,无论如何,倘若这“药及酒”不被鲁迅揭穿,当时乃至现在的人们,或许总还以为他们达到的是一种“很舒服,很飘逸”的高逸姿态。^⑤在《疯狂的外星人》结尾处,被“人参酒”泡过的外星猴子,确实像大飞所说“泡透了”,达到了“欲

仙欲死”的状态。这猴子从酒坛里出来后还自顾饮酒,最后竟像大闹天宫的美猴王一样,卷走“花果酒菜”,心满意足地“返程去了”。这些传统文化中的神秘想象被延续到中国科幻电影之中,奇妙的是,影片更借这种“欲仙欲死”的药酒想象,运用中国的酒文化,构建了一个荒诞、讽刺的“大团圆结局”。从这个意义上讲,中国科幻喜剧电影里的未来想象,经由动物意象和对传统文化的传承,在观念和美学上都获得了延续与更新。

二、御龙传说:拯救、图腾与逍遥印象

在当代中国的科幻电影中,以猴子形象为基础来设计外星人造型的例证,并不罕见。这在很大程度上源于“千年猴戏”及对孙悟空神魔文艺的传统记忆。在古典中国的动物文化世界中,能够与猴对等甚至超越的另一种动物意象,非龙莫属。张涛导演的《超自然事件之坠龙事件》便围绕龙来编织科幻故事。影片通过局长之口交代了一个豢龙传说:“豢龙氏起源于远古舜时,最早的记载出现在《春秋》一书中,有裔子曰董父,实甚好龙,能求其嗜欲以饮食之,龙多归之,乃扰蓄龙,以事帝舜,帝赐之姓曰董,氏曰豢龙。”局长引用远古中国人养龙、屠龙、护龙的记载后,影片的情节发展就转向1934年营口坠龙事件的新闻报道。男女主角通过穿越回到现场,从日军手中救出龙。古代中国对于龙的记载和传说,在电影中被安置在抗日战争背景中,龙作为华夏民族的精神象征,被灌注到影片结尾的唱词之中。由此,古代中国关于龙的记载与传说、现代中国有关龙的新闻报道以及抗日战争的历史背景,都被综合融入这部科幻电影中。遗憾的是,当一部关于龙的科幻电影承载了太多的新闻报道和历史事实时,留给“中国龙”的“古典想象”和“未来美学”的虚构空间恐怕就不多了。

科幻世界的“未来想象”倘若要与中国古典传统文化有效联结,并不容易,而从动物意象入手,或许是一个良好路径,不过,对动物意象在叙事功能上的定位在很大程度上决定了电影的文化走向。虽然《超自然事件之坠龙事件》以龙为中心,但龙在影片中被塑造为一个被人拯救的对象,即便这条龙也能

喷火,且不乏可爱形象,但终归只是昙花一现。影片安排男女主角借助穿越回到1934年营口现场,龙被安置在“营口救龙”事件中。很明显,导演弱化了龙在影片中的作用,女主角为解开身世之谜,通过时空门穿越回去,拯救被日军夺走的龙。不过,龙在影片中承担了良好的叙事功能,龙是作为事件的导火线出现的,它成为七〇九局和日本神秘组织争夺的对象。影片中,老百姓说龙是中国人的,不可被日本人夺走,既是借村民之口定位龙的社会属性,也是借龙的形象加深中国观众对集体文化记忆。遗憾的是,影片并未对龙做过多的文化延展,龙出现后与小女孩的互动也略显突兀,而且还被当成受科幻高科技宰杀的对象。因而,整体上看,这部电影中的龙无论在观念上还是影像上,都是昙花一现。影片中的龙形象,从神话传说的概念来塑造,然而,龙不是担当救世主的角色,却变成男女主角拯救的对象。

中国传统文化观念乃至当代中国人对于龙的集体印象中,它是被人类拯救的对象吗?《超自然事件之坠龙事件》以龙为中心融合传统文化与科幻想象的表述,显得捉襟见肘,无法有效展开。这表面上虽缘于前文所述影片所限定的历史事件,但从根本上说,破解这一局限恐怕还需从一个更加开放观念和心态来理解中国传统想象中的龙文化。据闻一多的研究:“龙究竟是个什么东西呢?我们的答案是:它是一种图腾,并且是只存在于图腾中而不存在于生物界中的一种虚拟的生物,因为它是由许多不同的图腾糅合成的一种综合体。”^⑧古代中国确实有一些豢龙、屠龙,甚至吃龙肉的记载或传说,但据当代学者考证,远古所谓“龙”或许指的是鳄类生物。从上古历史和文化人类学的研究来看,人们认为洪水是水妖作怪引发,龙能够战胜水妖,夏部族就是以龙为图腾的部族,夏禹治水是依靠龙的帮助才成功的。^⑨上古的神话传说和图腾崇拜通过千百年来民间信仰及其仪式活动绵延流传,龙神信仰在民间最重要的一个功能就是祈求风调雨顺。^⑩当然,龙的好杀乃至要吃人,在唐人传奇中也有很多讲述。不过,在董乃斌看来,根本问题是如何保存和发扬优秀的龙文化,龙文化之所以值得弘扬,是因为其民族特

色、历史渊源和“无比强大的独立性”。^⑩可见,龙文化在中国,从远古到上古,从近代到现代,虽然其传说和神话众说纷纭,然而,其主流想象,无论在庙堂还是在民间,均是受到尊崇、为人喜爱的神灵意象。因而,龙作为中国传统的主流想象定位,是“拯救神灵”,而不是“被救生物”。倘若将龙定位于“拯救神灵”的意象,其作为传统文化的古典想象,就更易于融入当代全球科幻电影观念。要知道,“拯救”是好莱坞科幻片及超级英雄电影的最重要的主题之一,无论《超人》(*Superman*, 1978)、《蜘蛛侠》(*Spider-Man*, 2002)、《阿凡达》(*Avatar*, 2009),还是愈演愈烈的“漫威电影宇宙”(Marvel Cinematic Universe, MCU)的超级英雄电影《钢铁侠》(*Iron Man*, 2008-2013)、《美国队长》(*Captain America*, 2011-2016)、《复仇者联盟》(*The Avengers*, 2012-2019)等,这些影片都有一个永恒的主题:拯救亲人、拯救族群、拯救国家、拯救世界、拯救宇宙。从这个意义上讲,无论从古代中国的图腾想象和民间观念来说,还是从世界科幻电影的主流趋向来看,倘若将龙文化从救世图腾过渡到拯救人类,再转化为外星意象,或许是中国科幻电影迈向“古典未来”的一条路径。

从当前全球影视发展趋势来看,即便是迪斯尼电影,也在尝试翻转传统西方对于龙的刻板印象。影视文化中的龙由邪恶向正义与善良靠近,这在很大程度上显示了世界文化潮流在融入图腾救世、拯救人类的中国龙文化。长久以来,龙在西方影视作品中的形象不尽相同,但总体来说是偏向负面的,这当然与中世纪西方骑士小说中斩杀恶龙的故事有一定渊源。西方电影中有许多对龙的刻画,“龙”往往是邪恶或黑暗的代名词,它一般有巨大的翅膀、爪子以及喷火的能力。在《霍比特人》(*The Hobbit*, 2012-2014)中,史茅革(Smaug)就是一条恶龙,这条龙不仅邪恶,而且贪婪,它喷出的火焰可以烧毁整座城市,它在毁灭了人类城市河谷镇后将矮人赶出孤山,最终被人类射杀。在“哈利·波特”(Harry Potter, 2001-2012)系列电影中,龙也是邪恶的,它是被巫师圈养蹂躏的对象。在《哈利·波特与火焰杯》(*Harry Potter and the Goblet of Fire*, 2005)中,形形色色的火球龙、脊

背龙、树蜂龙、绿龙等频繁出现,它们承担的角色和叙事功能就是被击败的对象。然而,近年来,龙形象在西方影视作品中开始翻转,并向生态环境哲学和人类关怀靠近。HBO电视网制作推出的史诗影视剧《权力的游戏》(*Game of Thrones*, 2011-2019)席卷全球。剧中的三条龙跟随龙母(Daenerys Targaryen)历经诞生、成长、死亡、复活与变异的全过程。它们随龙母征战,而其间更遭遇到死亡和变异,变成“白龙”(the White Dragon)而作为“白鬼”(White Walkers)的帮凶。“真龙”死后,“白鬼”骑着死而复活的“白龙”翱翔归来,喷火毁掉北境冰墙长城。在废墟般的黑白幻真的影像之中,喷火的“白龙”就像不断燃烧着的工业文明,而冰墙长城则是抵制“气候变暖”(Climate Change)的最后一道防线。“白鬼”骑龙喷火融化冰墙的段落,就像工业之火在融化着北极冰川。^⑪不过,龙母和最后一条龙仍需承担联合人类重塑和平的角色。

从古典中国的传统想象来说,作为“御龙传说”的龙文化,在更高层次上体现了一种“龙人合一”的美学境界,这种逍遥境界或许能够为当代中国科幻电影的“古典想象”与“未来美学”提供某种启示,而在信仰层面,这种“逍遥印象”则与中国民间节日喜庆的祥瑞愿望紧密相连。1973年出土于湖南长沙子弹库楚墓的《人物御龙图》大约是战国中晚期作品,画中男子“御龙而飞”,墓主人走完了人世历程,踏上天游之旅,而这神人生活,也反映出古代中国对于人死后“灵魂不灭,乘龙天游”的愿望。^⑫《庄子·逍遥游》开篇即谓:“北冥有鱼,其名为鲲。鲲之大,不知其几千里也。化而为鸟,其名为鹏。鹏之背,不知其几千里也,怒而飞,其翼若垂天之云。”^⑬《逍遥游》虽并未描绘龙,但其中所涉动物意象繁多,而鲲鹏的逍遥意境更与《人物御龙图》中“乘龙天游”的境界相通,它们共同塑造并演化着古代中国的一种逍遥美学。这种“逍遥美学”,在迪斯尼最新为东南亚乃至亚洲观众打造的影片《寻龙传说》(*Raya and The Last Dragon*, 2021)中体现得淋漓尽致。影片在开篇就明确表明:我们与龙和谐相处,龙是带给人类雨水与和平的神灵生物。龙被定位为拯救人类的神灵,人类

社会之所以能和平繁荣昌盛,正是由于“龙的护佑”。“龙佑之邦”(Kumandra)四分五裂,则是因人类争斗,当邪恶攻击人类时,龙牺牲了自己来拯救人类。拉雅(Raya)寻找传说中的“最后一条龙”(the Last Dragon),目的就是与龙一起修复破碎的人类土地,团结人类,重回和谐安宁,正如影片台词所说:“龙回人间。一切都会变得更好(A dragon back in the world. Things could be so much better)。”《寻龙传说》令人印象深刻的是,“龙”(Sisu)不仅是正义善良的象征,而且还被塑造为一个可爱欢腾的形象,这与古代中国乃至当代中国民间诸多的节日喜庆的传统符号(龙年、龙灯、龙舟、龙凤呈祥)紧密相连。“龙”(Sisu)在天空中欢腾雀跃、翱翔云中的段落,极富诗意,在很大程度上与古代中国的“御龙传说”和“逍遥美学”一脉相承。事实上,《权力的游戏》中也有龙母骑龙翱翔的场景,《阿凡达》中也有涅提妮骑龙翱翔的镜头,只不过,以上两部科幻、魔幻史诗影视作品中的龙仍是征战的一部分。然而,在《寻龙传说》中,龙文化已被全方位改写,西方对于龙的邪恶黑暗印象被翻转,融入古代乃至当代中国祥瑞逍遥的境界之中。从这个意义上讲,由古代中国龙文化所传达的“御龙传说”和“逍遥美学”不仅为全世界所接受,也为中国科幻电影未来美学提供一条路径。

三、“古典未来”:中国科幻电影的一条发展路径

中国传统文化如何与当代科幻电影的商业吸引力有效融合,从而呈现具有古典意境和未来美学的“想象力消费”,是值得深入探讨的重大议题。“传统文化”是个抽象概念,中国科幻电影只有将传统文化转变为影片中的具象,唤起观众对于集体记忆和道德情感的有效认同,才有可能迈向“未来美学”。动物意象是探讨传统文化与科幻电影融合的一个良好入口,事实上,儿童科幻片《大气层消失》(冯小宁导演,1990)就运用了动物意象。影片中的动物虽未携带传统文化的意味,但主角在动物的帮助下完成任务。这期间涉及人类命运共同体观念以及自我牺牲精神,在很大程度上,该影片已将审美标准提升至“未来美学”的层面。詹姆逊在《未来考古学:乌托邦

欲望和其他科幻小说》中转引杰勒德关于动物的论述:“当荷马想象出喀迈拉的时候,他不过是将属于不同动物的身体部分嫁接到一个动物身上而已,狮子的头,山羊的身子和巨蛇的尾巴。”在詹姆逊看来,“在社会层面上,这意味着我们的想象力是受我们自己的生产方式(可能还要加上其所保存的过去一切世代的遗留物)所制约的”。^③动物想象是中国传统文化的一部分,无论在民间还是在庙堂,动物想象都在中国传统文化的发展与绵延中占据着极为特殊的位置,如何以我们自己的科幻方式传承演化古代中国的传统想象,是当代中国科幻电影绕不过去的议题。

在当代科幻电影与动物传统想象的融合创作之中,如何面对动物神话传说中所携带的未知与恐惧,在很大程度上关联到传统文化的现代化问题。更确切地说,就是在一定程度上消解中国传统动物文化想象中所携带的恐惧,与之建构亲密和谐关系。从某些中国科幻电影作品来看,其中动物想象的功能和意味,与传统文化的观念和价值有一定距离,而这种距离又延伸到科幻设计当中。当代科技迅猛发展,人们对科技快速发展下人类生存的未知性有一定程度的恐惧,因而,电影创作中易于将异域想象简单地放置于人类的对立面,如《北海怪兽》(彭磊导演,2006)让古代怪兽与外星人激烈交战,《疯狂的外星人》携带着人类对于外星人的恐惧。这些恐惧与偏离并非偶然现象。在周星驰的《西游降魔篇》(2013)中,作为猴子的孙悟空被丑化,甚至成为一个反派,而五行山更被演变成一个杀戮的场所,这严重偏离了传统文化价值观和千百年来中国人对于“猴哥”的集体文化记忆,也在某种程度上丧失了融入全球魔幻、奇幻、科幻电影“未来美学”的机会。古代中国人通过动物想象来抵消对于未来未知的恐惧感,倘若科幻电影完全将这种担忧与恐惧转移到动物身上,或许不是传统与当代交接的最佳路径。从传统民间文化中关于猴戏、猴拳、猴舞的主流观念来看,人与猴或人与动物之间,是一种比较亲密的互动的和谐关系。倘若只是简单化地坚持对外星人进行负

面呈现,会在很大程度上限制对于动物意象的想象力,这恐怕也与当代全球电影的“想象力消费”美学背道而驰。因而,当代中国科幻电影需要打破对于外星动物的入侵式刻板印象,将其做复杂化、立体化、全面化处理,从而纾解人类对于未来世界的恐惧。

当代中国科幻电影中的动物想象,不仅需要一种诙谐、幽默式的氛围,也需个性鲜明的乐观精神,这种精神可以体现在像“猴哥”孙悟空一样的百折不挠的英雄形象身上,也可以转化到像“龙”(Sisu)一样的优雅萌宠的外星精灵身上。长久以来,在中国人的集体记忆中,孙悟空无疑是英雄形象。京剧前辈郑法祥是“赛活猴”郑长泰之子,人称“小活猴”。1929年,他在上海齐天舞台演出连台本戏《西游记》,塑造的孙悟空“粗犷豪放,大气磅礴,威严勇武,机灵警捷”^③。这当然非常契合大众对孙悟空的想象。在京剧《齐天大圣》中扮演美猴王的严庆谷看来,中国历史文化中不乏英雄形象,但多失意、落寞,而威风凛凛的孙悟空,却充满乐观主义精神,“由于孙悟空身上代表的是中国人长久企求而不得的自由、欢乐理想,因而多少代来,孙悟空一直是中国人所想象,所喜爱的一个重要的艺术形象”^④。而在《疯狂的外星人》中,外星猴子来到地球,与人类处于对抗、周旋之中,一直以轻蔑的态度看待地球人,并企图统治地球人。在《寻龙传说》中,“龙”(Sisu)被塑造成一个欢乐萌宠的形象,片中诸多桥段展现了这条龙欢腾雀跃的性格,尤为重要,在关键时刻,“龙”(Sisu)能够挺身而出,为和解铤而走险,其间隐藏的是一种自我牺牲的英雄精神。《驯龙高手》(*How to Train Your Dragon*, 2010)虽以屠龙为故事背景,但实际上,龙在影片中的形象逐渐得到翻转。龙的形象也颠覆了以往西方影视中的恶龙形象,被维京岛少年驯服的“夜之怒龙”,历经放生、豢养,改变了往日的凶恶,这条龙被塑造成宽脑袋、圆牙齿,向优雅萌宠的外星精灵形象迈进,这或许更能靠近古代中国的传统想象和当代中国电影学派的“未来美学”。

倘若进一步拓展当代中国科幻电影的视野,或

许传统文化中的动物意象也能与全球议题相连,包括生态环境、气候变化、太空旅行等严肃议题。在一定程度上,对于当前全球严肃议题的解决,关联到人类对于乌托邦的想象。科幻电影是对未来的幻想,科技依托着人们对未来的好奇和探索而发展。在全球科幻电影中,已有许多依托动物想象来建构的乌托邦,这也延伸到魔幻电影的想象力之中。陈旭光、张明浩认为中国魔幻电影对宽泛意义上的神话进行重述的方式有三种:直接利用已有故事、重构神话“史前故事”与原创新神话故事。而中国魔幻类电影的文化功能是满足中国受众对于故事奇观、视觉奇观和文化想象等多元维度的“想象力消费”。^⑤从“古典未来”的角度看,这种“想象力消费”也可以作为中国科幻电影创作的一条路径。詹姆逊认为:“正是这个当下的时刻,依靠我们从科幻小说想象的建构中的返回,被当作某个未来世界的遥远的过去呈现在我们面前,这个过去仿佛是遗留性的,并以集体性记忆的形式被保留下来。”^⑥在詹姆逊这里,乌托邦是“将未来的尚未存在与当下的文本存在结合为一体的特殊体裁”^⑦,而“未来考古学的古典想象力”则将未来与“过去的文本”联结。在某种程度上,无论陈旭光所说的由“史前故事重述”所建构的“想象力消费”,还是詹姆逊所称的“未来考古学”,它们在科幻电影中的美学呈现,均具有跨国视野和全球化潜力,并且能够延展到“古典想象”的“未来美学”。《寻龙传说》中那条在天空翱翔和水中遨游的“龙”(Sisu),可以牵连至古代中国的“逍遥美学”。《驯龙高手》中,阿斯特丽德发现了希卡普的秘密后骑龙御风而飞,为美妙体验所震撼,其间的美学格调则与古代中国的《人物御龙图》中“乘龙天游”的美学境界殊途同归。

近年来,中国电影编导热衷于将神魔小说《西游记》《封神榜》改编成魔幻、奇幻类电影,比如,《西游记之大闹天宫》《女儿国》《三打白骨精》《封神》等。然而,敢于将传统神魔小说从高概念、大格局引入科幻路径的尝试并不多见。从这个背景看,由张楠、刘仪伟等主创的《机械画皮》于2020年端午节期间上线

公映,就具有特别的解读空间,而且该片还打出了“科幻聊斋”的旗号。在北青网,《机械画皮》被如此推荐:“电影取材于中国古代经典名著《聊斋志异》,延续了借奇谈异闻关怀社会、批判世情的人文内核。此外,《机械画皮》还为传统文化IP的创新化改编开启了全新方向,大胆加入高概念科幻元素,以现代科技脑洞全新演绎古代《画皮》传说,为观众献上焕然一新的科幻版聊斋。”^②遗憾的是,该影片的口碑却不大好。^③究其根本原因,还是因为电影在聊斋故事和科幻路径两方面都没有真正融合,而只是用这两张皮编织了一个机械版三角恋悬疑故事。事实上,聊斋故事中的狐仙文化既可与西方文学和电影中的吸血鬼文化相类比,也可与科学怪人“弗兰肯斯坦”相勾连,而科幻路径中有关狐仙文化的动物意象延展,则需要更高格调的文化价值和美学思考作为支撑,远非将情恋、悬疑和机器人摆在一起。因而,中国科幻电影想要达到“人猴互动”“龙人合一”的喜喜欢腾、祥瑞逍遥的美学境界,则仍需持续探索。无论如何,中国科幻电影的传统想象力已然开启,这条“古典未来”的美学路径既需扎根本土,也需拥抱世界。

注释:

①张卫、张瑶:《中国科幻片的前行痕迹与未来发展》,《电影艺术》2020年第7期。

②《理想科学滑稽巨片:六十年后上海滩》,《金城月刊》1938年第2期。

③《但杜宇导演续盘丝洞》,《新银星》第2卷第18期,1930年。

④逸梅:《续盘丝洞》谈片》,《新银星》第2卷第18期,1930年。参见薛峰《电影改编的古典魅力与乡野活力:以“盘丝洞”故事为中心》,《北京电影学院学报》2018年第4期。

⑤[美]弗里德里克·詹姆逊:《未来考古学:乌托邦欲望和其他科幻小说》,吴静译,译林出版社,2014,第379页。

⑥陈旭光:《论互联网时代电影的“想象力消费”》,《当代电影》2020年第1期。

⑦[法]安德烈·巴赞:《电影是什么?》,崔君衍译,中国电影出版社,1987,第7页。

⑧[法]乔治·萨杜尔:《电影通史(第二卷)·电影先驱者时期(1897-1909)》,唐祖培等译,中国电影出版社,1982,第181页。

⑨陈旭光、张明浩:《论中国魔幻类电影的“想象力消费”》,《电影新作》2021年第2期。

⑩[日]中野美代子:《中国的妖怪》,何彬译,黄河文艺出版社,1989,第2页。

⑪韦明铤:《中国的猴戏》,《紫禁城》2016年第1期。

⑫韦明铤:《中国的猴戏》,《紫禁城》2016年第1期。

⑬宁浩、张卫、苏洋:《疯狂的外星人:创造中国电影的独特色彩——宁浩访谈》,《电影艺术》2019年第2期。

⑭陈旭光、张明浩:《论中国魔幻类电影的“想象力消费”》,《电影新作》2021年第2期。

⑮鲁迅:《魏晋风度及文章与药及酒之关系》,《鲁迅选集》,林贤治评注,广西师范大学出版社,2018,第176~188页。

⑯闻一多:《神话与诗》,天津古籍出版社,2008,第20页。

⑰李修松:《夔龙、御龙考》,《东南文化》1993年第10期。

⑱陈春华、王元林:《中国大运河沿岸龙王信仰及其遗迹调查》,《南方文物》2020年第6期。

⑲董乃斌:《龙文化与现代人文精神》,鲁淳、王才、冯广裕主编《龙文化与民族精神》,上海人民出版社,2000,第258~260页。

⑳关于《权力的游戏》的虚实主义和幻真美学问题,参见薛峰《虚实主义与幻真电影:人工智能时代的电影美学转向》,《文艺争鸣》2020年第7期。

㉑龙潭:《中国画中的逍遥游》,《文艺研究》2006年第12期。

㉒陈鼓应注译《庄子今注今译》,商务印书馆,2016,第6页。

㉓[美]弗里德里克·詹姆逊:《未来考古学:乌托邦欲望和其他科幻小说》,吴静译,第6页。

㉔武仲平:《趣话“猴戏”》,《四川戏剧》2004年第1期。

㉕甘草:《猴年、猴戏、猴王》,《上海戏剧》2004年第2期。

㉖陈旭光、张明浩:《论中国魔幻类电影的“想象力消费”》,《电影新作》2021年第2期。

㉗[美]弗里德里克·詹姆逊:《未来考古学:乌托邦欲望和其他科幻小说》,吴静译,第388页。

㉘[美]弗里德里克·詹姆逊:《未来考古学:乌托邦欲望和其他科幻小说》,吴静译,第9页。

㉙《电影机械画皮定档6.24,安琥实力出演呈现科幻版“聊斋”》,2020年6月15日,北青网,http://ent.yynet.com/2020/06/15/2662270t1254.html,最后访问时间:2021年6月10日。

㉚《看了刘仪伟和郭碧婷的机械画皮,我发誓下次再也不乱点电影了》,2020年6月27日,https://baijiahao.baidu.com/s?id=1670621000011483613&wfr=spider&for=pe,最后访问时间:2021年6月10日。