

【类型与题材·科幻电影专题】

论科幻电影的假定性美学与想象力消费

陈旭光 刘婉瑶

【摘要】科幻电影的假定性与想象力问题的思考,是从文艺美学领域“假定性美学”命题的一次“接着讲”。20世纪以来,文艺领域“假定性美学”的突显带来非理性的想象力表达和怪诞夸张、超现实的美学风格,成为现代—后现代文艺思潮中非常重要的一脉,也为当下科幻电影的想象力消费研究提供了新视角。假定性美学有着源远流长的理论渊源和清晰的发展脉络,并灵活多样地体现于各种文类的艺术创作中。从艺术世界与现实世界关系的角度看,科幻电影的本质是对现实的超越性想象,夸张、变形、拼贴、时空跨越,也是对现实的一种超常的假定性架构。基于此,假定性美学与科幻电影想象力消费之间相关性的内在逻辑,可在文艺总体观的视野下被打通。科幻假定中的时间、空间关系与世界观的各种关系,是通过一系列叙事系统表现的,具体呈现为与科幻电影想象力层级对应的几种叙事类型。

【关键词】科幻电影;假定性;想象力;想象力消费

【作者简介】陈旭光,北京大学艺术学院教授;刘婉瑶,北京大学艺术学院博士生。

【原文出处】《社会科学》(沪),2023.10.72~81

【基金项目】本文系国家社会科学基金艺术学重大招标课题“影视剧与游戏融合发展及审美趋势研究”(项目编号:18ZD13)、北京市文联文学艺术创作扶持计划专项资金项目的阶段性成果。

引言

现实世界与艺术世界的关系问题,是艺术的永恒话题。艺术的现实性、真实性与虚构性、假定性则是艺术的两个重要特性。人们一般会认为,科幻、魔幻等非写实型的电影作品,容易远离现实,背离现实主义原则,因其肆意乖张、大胆奇特的想象力表达,可能会远离现实,缺失真实质感,降解现实批判力度和人文情怀。实际上问题当然并不那么简单。

在文学艺术传统中,在源远流长的再现/表现暨模仿论/表现论的“二元对立”中,偏向表现一翼的假定性美学传统一直存在。从德国表现主义对现实的变形,到浪漫主义对想象的崇拜,对现实的超越,以及几乎波及整个文艺领域的表现主义运动、先锋主义运动等来看,假定性是基于对现实的想象性超越和经过强大主体之主观变形的结果。作为“第七艺术”的电影也并不例外。路易斯·贾内梯曾经在电影源起之初就区分了两个具有原型性意义的艺术“范式”,即现实主义和形式主义,分别以卢米埃尔和梅里爱为代表:“现实主义着力图客观地反映真实的情况,不想在他们的

影片中对实际情况加以修饰。形式主义者却并非如此,他们随意对他们的素材加以风格化和变形……”“形式主义的影片在艺术上受人注意”。^①

当然,后现代艺术表现为一种夸大想象力和虚拟性的美学理念,不再追求对现实的再现、写实,而是解构、颠覆现实或直接构建现实中不存在的事物,营造一种类似于鲍德里亚的“拟像”的“超真实”。此类文艺创作呈现的美学风格可以历史地理解为“假定性”美学的放大、强化或变形,是一种“后假定性”。^②作为想象力美学至关重要的“想象力消费”^③类影片,科幻电影建构生成了大量超越当下科技水平、“远离”现实的美学表现。科幻电影是一种调动大众在科技理性基础上,大胆地对社会的未来形态作出假定和想象,在视觉风格呈现和文本叙事上具有鲜明的“假定性”美学特色,是“假定性”美学“接着讲”的适合类型之一。

一、假定性美学:从浪漫主义表现性到后假定性美学

当下科技的飞速发展,数字技术、互联网、3D、

VR、人工智能技术等都对影视艺术的生产、传达、传播、接受等全产业链发生几乎全方位的影响。高新技术更新迭代的加快,给电影的生产、制作、介质、传播与接受都带来了巨大的变化,人们的消费需求不再满足于艺术与文学理论中的经典的“摹仿”“镜像”关系,转而在大众文化、后现代主义的语境中,沉浸于超越真实的想象力消费,很多作品出现了许多无法找到现实对应物,超越常理的想象创新,如脱离了照相写实主义的动画影像,不再由真人演绎的数字表演、虚拟演员,乃至人类无法控制,由计算机自动生成的数据库式叙事,这种创新既来自技术图像带来的想象力革新,也来自受大众文化哺育的“游生代”“网生代”青少年观众在艺术形象、文化传达与接受方式等方面的变化。

在20世纪的文艺与哲学批评中,浪漫主义常常被认为现代性的起源,这是因为它持续地怀疑理性,具有“‘虚构的’‘假的’‘夸大的’‘不可能的’或‘荒唐的’”^④等艺术特征,强调天才的想象力对一切体裁约束的打破,反对新古典主义崇尚现实、摹仿的守旧做派,指向一种朝向未来、摹写现实不可及之处的创作冲动。两次世界大战使哲学不仅面临实证主义与主观主义之间的分裂,甚至步入暗示思想混乱的相对主义与非理性主义。胡塞尔指出,“与这种对理性的信仰的崩溃相关联,对赋予世界以意义的‘绝对’理性的信仰,对历史意义的信仰,对人的意义的信仰,对自由的信仰,即对为个别的和一般的人生存在(menschliches Dasein)赋予理性意义的人的能力的信仰,都统统失去了”。^⑤从托马斯·曼到乔伊斯、卡夫卡,现代主义文学尚保留着浪漫主义的想象力,反思现代工业社会的诸种怪象,用变形乃至讽刺、戏谑的笔法来呈现当代异化的人。这种夸张、奇诡的艺术倾向,一定程度上还是对浪漫主义之狂放恣肆想象力美学的继承,也是艺术家基于主体高扬的社会批判精神。

20世纪初,艺术家的想象力表现进一步发展为充满隐喻色彩的、象征性的表现主义风格。保罗·费希特在1914年的《表现主义》一书中留意到表现主义作为文艺运动与当时保守主义思想的兴起相关,“表现主义运动从时代中汲取了强烈的危机意识。这种危机意识带着浓厚的时代批判内容,在表达为一种

全新的艺术激情的同时,也不啻为一种理性批判,一种对现代性成就的批判”。^⑥在戏剧领域,表现主义戏剧继承德国形而上传统,带有浪漫主义运动的遗风——浪漫主义时期戏剧家蒂克、克莱斯特便探寻戏剧与观众互动性、想象性的融合,用“诗意的幻觉”“心灵的眩晕”^⑦来撬动亚里士多德关于剧场应呈现真实性的传统说法,后来的表现主义戏剧家布莱希特提出“间离理论”,俄国的梅耶荷德与法国的科伯用“幻觉剧场”来反对自然主义舞台剧场拘泥于现实的繁琐,而斯特林堡、奥尼尔等戏剧理论家都同样强调舞台的假定性、虚拟性,跳脱现实世界的桎梏,建构属于剧场内部的独特时空。

目前,国内以科幻电影、玄幻/魔幻类电影为代表的幻想类电影的热映,引发学界关于想象力美学、想象力消费等问题的思考。^⑧显然,在艺术创作中,既要鼓励文艺反映真实,也需要超越真实的想象力,允许在不可能的语境下进行超越常理的叙事,允许一种与现实没有直接关系的文艺假定。

因而,运用源远流长的假定性理论,我们可以探析科幻电影的假定性美学和想象力消费问题,为科幻电影的研究拓展新的理论生长点。

笔者曾提出“后假定性”美学的崛起,初步区分了假定性的三种形态或曰三个发展阶段:一是广义的艺术假定性,二是“现代主义美学范畴的假定性”,三是“后假定性美学”阶段。其中,“后假定性美学”特指当下夸大了娱乐性、戏谑性与消费含义的大众文化,“是假定性对真实性美学的绝对胜出,从某种角度看也是通常我们所说的真实性/假定性辩证关系的错位与失衡,历史与现实、虚拟与真实被并置,时间空间不再遵循理性原则,真实的幻觉被彻底打破”。^⑨

实际上,广义范围的假定性构成艺术的重要本质之一。广义而言,如何艺术创作都具有表现性,都有超越现实的美学升华与想象,但有的艺术门类更为明显,如戏剧和戏曲。中国戏曲就是以“无中生有、以点概面、从局部见整体”^⑩的假定性和程式化、虚拟性的表演为重要特征。童道明则将戏剧假定性的形式特征概括为两种:“一是,有意识的以离形的方式反映生活;二是,有意识地打破生活幻觉。”^⑪

20世纪初,“假定性”这一重要术语在戏剧领域受到格外关注。苏联戏剧导演奥赫洛普科夫的《论

假定性》曾对中国戏剧的观念革新产生重大影响,张守慎将 условность 翻译为“假定性”,即“预先假定的”“假定的”,“泛指艺术形象同它所表现对象的自然形态的有意偏离的一切手法与审美原理,包括游戏和艺术表现的‘替代’原则,时空变形,也包括艺术惯例、艺术程式约定俗成的默契”。^⑩同时,它也包含“谈妥”“约定”之意,指艺术创作者与观众所订立的契约,是艺术家创造力与观众想象力之间的审美磨合,这决定了观众能否顺利地成为“隐藏的读者”,产生观影的愉悦感。

历史上看,假定性与德国表现主义艺术存在极大关联。表现主义也影响了电影中荒诞、扭曲、变形的影像风格,以罗伯特·维内、弗里茨·朗格、罗伯特·布莱叶的作品为代表,《卡里加里博士的小屋》(1910)、《诺斯费拉图》(1922)、《尼伯龙根:西格弗里德之死》(1924)等电影中几何构图的布景、富有设计感的光影切割、缓慢夸张的动作,都以一种“影像自反性”表现,突破电影照相性,打破观众的沉浸感。

在中国文化思潮的脉络中,假定性的“寓言象征”模式^⑪在20世纪80年代的西方思潮被大量引介后,逐渐变得重要起来。尤其在20世纪80年代中期,中国戏剧界呼应实验话剧的创新,掀起了关于戏剧的假定性、逼真性的热烈讨论。提供写实主义戏剧所不具有的想象力与创造力的假定性美学,受到高度评价。此外,新时期以来第五代、第六代充满文化符号意义的影像美学,也使中国观众对时间、空间的寓言及其隐喻意义表达不再陌生,创作者进一步摆脱生活现实的逻辑,进一步发挥艺术想象力。

无疑,“假定性”术语进入中国电影理论,其背后的根源不仅是艺术的共性表现,更是媒介的跨越与理论的拓展,也符合电影与戏剧关系一直密切、互相融合渗透的艺术事实。而电影作为新艺术催生了一种文化转型下冲击“真实性”原则的后假定美学。表现主义式的想象力,偏重架空式样的虚构,构成了“后假定性”美学表现,它挣脱了现实对艺术表达的牵引力,重组想象力:“观之以五光十色、丰富而驳杂的影像世界,我们会发现种种世事沧桑:视觉化追求、写意化的影像风格,戏说风的盛行,对历史与现实的颠覆解构和娱乐化,荒诞不经、颠覆解构的无厘头文化品格,类型化、符号化的演员,脸谱化的表演,

假定性很强的戏剧性冲突,戏剧化或游戏化的情节结构,舞台化的对话台词,服装、道具、美术的舞台化和装饰化。”^⑫“后假定性美学”喻示着一种新的创作主体、表达主体也在同时崛起。它带有浪漫主义运动的遗风,推崇野蛮的想象和不为理性所规训的激情,曲折探寻表达的路径,也隐秘地折射出深刻的时代危机意识。

“后假定性美学”更多趋近于后现代文化,它通过寓言化的、荒诞的、玄幻的假定性风格,解构历史与理性,如卡夫卡《变形记》假定人突然变成了虫,拉斯·冯·提尔《狗镇》用一个剧场式的室内空间,极端化地表现了贪婪、冷漠的社会缩影。这样的戏剧化设置大胆假定,不符合真实,但观众心领神会,接受这一观看的“契约”。“后假定性”背后的审美流变,也“症候”式地表征了当代影视艺术与文化的一种转向:从存在于电影艺术中的广义假定性,到现代主义美学范畴的假定性,再到超越现实、对现实作变形的“后假定”美学:“这种表现本质上是‘假定的’、非真实的,但观众却认可这种‘假定性’,或者说是宁肯相信这种‘假定’,以假为真,绝不质疑这种‘假定性’。”^⑬在电影领域,科幻及玄幻类电影的假定性从叙事技巧延伸至视觉、知觉乃至触觉的接受体验,成为电影特效与技术美学的表现重点。

当下,一种由数字技术与互联网时代所培育的新文化趋势愈益明显,这种超越儒家经验型文化,挣脱现实制约的想象力表现,属于中国传统文化的亚文化,不占主流地位,表现非真实、超现实的妖仙鬼魅的玄幻魔幻类作品,^⑭是一种包括科幻电影等类型的、新的“想象力消费”类电影。循此,想象力的美学表征,又从电影与现实、电影接受的主客体与想象世界的角度得以延展。^⑮

当然,在阐释假定性美学时,中国科幻电影尚不发达,笔者并未讨论科幻电影的假定性问题,而现在中国科幻电影大兴,使得假定性这一美学问题又获得了新的阐释空间。同时也可以拓展想象力美学与假定性理论的疆界,也有利于对科幻电影的研究。

从浪漫主义到表现主义,文艺创作始终呼唤一种反思理性、冲破束缚的想象力。假定性一定程度上是对想象力、幻想性的设定,往往体现为一种结构性、程式化的文艺创作,大胆冲击现实,也体现了创

新性的美学观念,带领观众进入一个约定的想象空间。在科幻电影领域里,假定性及“后假定性”美学在当下的投射,是以新力量导演的崛起与科幻电影的热映为现实依据的。

二、超越现实时空:科幻电影的现实投射与想象力约定

从某种角度看,科幻电影通过想象力进行的世界观设定即是对现实世界的一种“假定”,因为假定“强度”的不同,呈现为想象力“层级”——也即艺术世界与现实世界关联度的不同。一般而言,科幻电影脱离现实、超越常理的想象力越强,也表现为假定性越强。

(一)科幻电影:朝向未来的假定和幻想

“科幻”(Science Fiction)原是西方幻想类文学的一个流派。从词源学的角度看,“科幻”由“科”(Science)与“幻”(Fiction)组成。因此,“现实生活的经验制约着想象的边界,科学的逻辑制约着想象的方式”。^⑧早期的科幻与宇宙幻想类小说、幻想游记类小说、推测小说为相似类型。约19世纪以来,幻想类小说的科技含量大大增强,想象力表现方式及叙事方式也相应发生了不少变化。从叙事虚构的角度看,科幻无疑就是一种大胆虚构,其想象就是在科学的前提下延伸幻想类文学的叙事程式。它同样需要“假定”一个未来时间下,具有奇异空间景观的叙事情境。就此而言,科幻电影的想象力美学与戏剧的假定性,均属于文艺虚构性美学原则在跨艺术门类转换中的不同表现。例如,戏剧的虚拟性可以表现为先锋剧场以及打破“第四堵墙”的沉浸剧场,而电影的虚构性则表现为电影影像、场景超越真实的奇观化、幻想化打造。戏剧是对舞台的时间、空间作出时空自由的假定,科幻电影中的时间、空间也跳脱了客观现实规律,进入一个幻想的世界。假定性美学在科幻电影中,可以通过电影的媒介特性,通过科幻叙事系统,进而落实于时间、空间乃至世界观的架构。简言之,科幻电影的想象也是一种假定,也要观众接受契约,信以为真。

无疑,科幻想象是朝向未来的,因此科幻电影往往表现的是非现实时空或未来时空,并假定它为真实。开启了科幻文学黄金时代的头部杂志编辑约翰·坎贝尔指出,科幻的本质是创作关于未来的想

象,建议将读者预设为生活在未来的读者,作者只需要构建一个可信的、符合未来发展趋势的世界,甚至不需要解释便能为读者所接受。^⑨被誉为“科幻小说三巨头”之一的艾萨克·阿西莫夫称,“科幻小说是文学的一个分支,它描写的是人类对科技水平变化的回应。”^⑩它构想的是在科技水平的持续发展下,有可能出现在地球上的情境。总体而言,科幻是在现实科技的基础上,推测在同时代或更长远一段时期里的科技发展水平,人类共同体需要面对由更高科技水平、更新发现所触发的新事件,同时科幻也会激发人们对未来社会的期盼。因此,科幻假定主要指通过对科技的想象来建构未来世界,科学定理、未来承诺构成其逻辑与精神基底,想象力则决定了科幻假定的设置。

科幻电影的想象有别于奇幻/魔幻、玄幻类电影,其假定性和想象力受科学原理和时代科技水平的制约。这使得科幻电影历史与世界科技发展史构成一种“互文性”关系。例如早期科幻电影题材多集中于“太空旅行”“外星人来访”“未来社会”“时间旅行”,^⑪对应着蒸汽机、X光等新技术发明,以及新兴的化学实验室。代表作为梅里爱的《月球旅行记》《美国外科医生》《小丑与机器人》,弗里茨·朗的《大都会》《弗兰肯斯坦》等。20世纪50年代后科幻电影黄金时期的到来,则与好莱坞特效工业的进步,以及世界冷战格局有极大关系,故多涉及原子弹、太空探测、航天技术等新技术,更使得军事题材、战争场面成为了重要的科幻想象。如《登陆月球》《火箭飞船X—M》等运用模型特效拍摄的太空旅行电影,或《变蝇人》等讲述外星物种入侵的故事,渲染带有克鲁苏式“宇宙未知”的恐惧感。20世纪80年代后的赛博朋克电影大兴,一些科幻电影对应电脑技术,思考后人类思潮,如《银翼杀手》《攻壳机动队》《终结者》系列等。21世纪以来,科幻电影则在互联网崛起的融媒体时代,大量运用虚拟拍摄技术,打造影游融合美学,探寻脑神经技术、人工智能、数字生命等“元宇宙”式生存方式和想象力模式,如《头号玩家》《失控玩家》《流浪地球2》《刺杀小说家》《三体》等。

然而,科幻电影的幻想美学依然以想象为本质,它极力试图突破现实制约。从某种角度说,因为时光机器、外星人、数字生命、赛博格生物以及虚拟宇

宙等,都并不存在于现实生活中,这似乎使得这种想象有一定的“非理性”“非科学”。但从戏剧假定原理来看,科幻电影叙事的虚构性、想象力,在于营造一种假定性的“幻觉”,即在观看心理上让观众既清楚银幕上搬演的内容为假,但又充分接受这种时空自由化的处理,并认为它们在未来有可能发生。这就是科幻电影与观众双方的心理契约:电影以不疑其假的态度预设一个与当下有差异的社会体系,它和现实在人物身体、服装、时间流转、空间景观等方面存在差异。这个假定的银幕世界,构成了故事发生的情境。而科幻电影假定的逻辑,依托于科技发展,未来科技与当下社会的时间距离越大,对这个想象世界的假定程度也越强。从电影审美的角度,在科幻电影的假定性设置中,观众与电影达成契约式的审美约定。科幻电影在假定性、后假定性中对现实的离形、超越,实际上正是以大胆的形象让观众获得脱离现实,超越当下的“未来承诺”,也即想象力的满足或者说消费。观众欣然接受电影的虚拟性、假定性,全身心沉浸其中并享受这种充满想象力的消费经验。

(二)科幻电影的假定性美学及与观众的契约关系

从文艺审美层面看,科幻电影如何对科技进行未来想象,如何假定,如何叙事,想象世界与现实世界的“远近”关系或变形强度值得深入探讨。电影基于西方科技发展与视觉传统,为科幻想象提供了具体、生动的画面,是适于表现技术进步以及意识形态的感知媒介。而科幻电影的假定与技术也存在某种直接或间接的关联,它既表现出人类技术的进步,也反映出电影特效技术自身的发展,更潜藏着深刻的社会结构变化,以及某些社会意识形态隐喻。乔治·萨杜尔甚至认为《大都会》(1927)预言着德军占领下欧洲人极端压抑的生存状况,“科学幻想小说在这部影片中不过是被用来表现一个大政治企图而已”。^②

早期科幻电影的假定性呈现出多种类型的风格,其中突出表现是“卡里加里博士”式阴暗、怪异、奇诡的德国表现主义。在这一阶段,科幻电影夸张的假定性象征着人们在非理性的战时状态下的集体心理,也表现着人类对科技所孕育的巨大生产力的反思,以及抨击它所带来的社会不平等、阶层分化以及暴力统治的现象。如《大都会》通过严整的画面结

构以及密集、快速的蒙太奇剪辑,营造扑面而来的压抑感,表达人类在步入现代工业社会后对科技的焦虑;而邪恶的科学家、新发明元素、科学实验的意外以及人体改造(暗指辐射)等意象,也成为心理惊悚片的重要元素,尤其是作为邪恶化身的科学家形象,变形为“非人”,带有可怖、丑陋、阴暗的形象特征。此外,科幻电影塑造极富“未来感”的城市形象,过分整洁、整齐的机械线条,都带有控制论色彩。也正是从早期科幻电影的表现主义想象开始,象征阶层分化的都市空间、疯狂的科学家与机器人构成了科幻电影假定性的典型方式。

事实上,科幻电影的想象也不可能真的完全超越现实。在科幻电影中,无论是二战时期《卡里加里博士》中的怪诞变态,或是色彩鲜明的赛博朋克,其本质都是对社会现实的变形,是大众心理的折射和隐喻。但科幻电影的想象存在部分挣脱现实制约的科幻想象,包括一些逻辑不可能、科学未证实、难以理解的设定,或是超现实性表现技法下乖张、奇诡的影像变形。归根结底,科幻电影的假定性也属于艺术假定性的范畴,是艺术家为了增加故事世界的丰富性而进行的想象力创新,它推动着科幻电影去创造抽象、超验的世界。因此,很多科幻电影可以通过大胆想象,完全跳出现实的制约,进入一个假定性、虚构性程度极强的艺术世界。这个艺术世界与电影观众有一种默契的信以为真的“契约”关系。

三、科幻电影的时空假定强度与“想象力层级”

从文艺整体观来看,文艺的虚构性或想象力存在强弱,或者说存在着不同“层级”之分。这在戏剧、文学、电影等不同的艺术门类中都有所体现。如诺斯罗普·弗莱在《批评的剖析》中对虚构型文学作品做5种模式的区分,神话、浪漫故事、高模仿、低模仿、反讽或讽刺,代表文学发展演变的趋势。鲍德里亚同样把仿像分为3个等级:仿造、生产与仿真,指出目前的文化生产是代表着“受代码支配的阶段的主要模式”,^③也即仿真阶段,并诞生一种“超现实主义”,它超越了对现实的再现,让文艺想象不再追求现实效果。与之相似,科幻电影也存在着虚构性或假定性强弱的“层级”,大致呈现为部分假定、全部假定、假定与现实混合以及非现实、实验性的超级假定,它们也构成一个谱系,我们可以用来阐述作品的假

定性强度即“想象力层级”。

科幻电影的假定性既要借助先进的技术手段营造抽象画面,也要考虑电影的“照相本性”。一方面,前沿的影像技术足以支撑超现实主义的画面表现,摹写脱离现实的、不存在的科学定理,如基因工程、空气中的液晶屏和身体的瞬息转移以及宇宙中的黑洞和五维空间。另一方面,电影的想象与文学、戏剧的想象不同,它更侧重用现实复原与视觉沉浸创设一种“拟真”的艺术幻觉。换言之,科幻电影根据故事时间与现实世界之间的远近程度,拟定叙事与世界观,最终都会转换为不同假定类型的空间表现。“科幻电影是在科学或伪科学基础上建立起一个与现实世界有别的故事世界,并在新的世界观内讲述幻想故事,探索未知的一种电影类型。”^④黄鸣奋、王峰、陈旭光、薛精华等学者都论述过科幻电影与想象力之间的关联,总结出科幻想象力具有空间化的趋势,并且依托新媒介的表现力,预测后人类形态与未来时间。他们提出科幻时间具有“近景想象”与“远景想象”之分,^⑤以时间远近为区分标准,时间决定了科技、社会的不同发展水平,因而也决定了空间及叙事的不同呈现。

由此,在“近景”与“远景”区分的基础上,我们进一步论述科幻电影不同假定强度的时间、空间形态即想象力层级,这也关联着观众对科幻电影叙事的接受程度。空间包括宇宙运行的方式、生态景观、人类生存方式、外星物种等可观、可感的视觉呈现;时间则是一个抽象的矢量概念,具有形态、方向、速度的特征。科幻电影想象力层级及相应叙事类型大致可以分为四种:(一)假定与现实混合的现实复合想象,或是当下时间与外星人、开放空间假定型,是一种带有科幻元素的软科幻类型,它的故事世界仍和当下的社会具有同时代性;(二)部分假定,即近景想象下的未来时间加地球空间型,呈现为一种陌生化的时间假定性与熟悉空间的交织;(三)全部假定,即远景想象下的未来时间加远景空间型,大大超越时下科技发展水平;(四)超越远景的“后假定”,时间与空间虚构化,富有哲学意味、寓言特征的科幻实验型。4种类型的假定程度由低到高,依托主体超越现实的想象力,对时间、空间进行夸张、虚饰乃至

扭曲变形。

(一)现实复合想象:当下时间与外星人、开放空间假定型

此种科幻叙事类型是当下时间与外星人、开放空间假定的结合,影片的世界观设定与现实生活几乎重合,类型表达倾向于科幻元素与其他类型片的结合,属“软科幻”类电影,以艺术的广义假定性,低度的科幻假定性带来叙事的创新。时空设置方面,虽然涉及关于未来的假定,但是仍然预设一个与当下相去不远的时空,使得故事内容与当下具有同时代性,观众从心理上将之假定为现实世界;空间假定方面,出现突如其来的外星人。非人类或是超能力英雄,这些非人类角色来自另一个遥远的空间,意外闯入地球,自带一种与当下地球时空不和谐的空间(身体和意识)。这种设定建构起一个现实和假定交错的、开放的空间想象。

此类想象型的叙事更强调空间假定,如《回到未来》(1985)涉及时空穿越,但是影片核心是成长与家庭危机解除;斯皮尔伯格的《E·T》(1982)虽然出现外星人,但本体是亲情、友情;《长江七号》(2008)、《外太空的莫扎特》(2022)出现具有超能力的外星伙伴,帮助主角突破青春期的自我认知困境;《疯狂外星人》(2019)中外星人突然降临城市马戏团,通过种种戏剧化的误会而折射和平相处的美好愿望。近年来,软科幻类型的电影、电视剧大量增加,《想见你》(2019)、《开端》(2022)、《天才基本法》(2022)、《三体》(2023)等都具代表性。此叙事类型的故事世界接近现实世界,科幻对剧情设置及情感内核的作用有限。

(二)近景想象:近未来时间与地球空间假定型

科幻的近景想象指未来时间与地球空间型,时间假定一般是近景未来时间,与当下人类时代相距不远,可称为“人类纪”;空间变化往往是后工业社会下的地球生态危机,情感色彩表现为基于生态主义思潮,对人类命运的忧虑,探讨作为精神性实体存在的人与自然之间的关联。当下的生态主义思潮将目光投向“人类纪”对地球生态的影响,如劳伦斯·布伊尔强调这是“一种人类存在的‘环境性’(environment)意识,使每个人都将认识到‘他只是他所栖居的地球生物圈的一部分’”。^⑥

相较前一种现实复合想象,近景想象尤为关注“科幻”之“科”,“就想象力电影而言,科幻和玄幻片、魔幻片、奇幻片有所不同,不仅要‘悟空’,而且要‘质实’。它在设定世界观时必须符合科学原理,这才称得上‘硬科幻’”。^②近景想象中的科幻假定都会介入叙事,对人物命运、剧情进展有关键影响,甚至构成人物与外部环境的根源冲突,例如气候变暖带来地球空间的灾难,或是科学家父亲与女儿的分隔。

此种想象类型多为科幻类型与灾难片相结合,核心冲突是人类与地球的关系。《流浪地球》(2019)、《上海堡垒》(2019)等电影中仍然出现观众熟悉的地理坐标——上海的建筑——但处于近未来的倒塌毁灭危机之中。这种对切身关联性的强调,形成强烈的压迫感和危机感。《后天》(2004)、《2012》(2009)等灾难电影都出现关于当下自然环境的镜头,南极冰川巨大的裂痕,席卷繁华都市的飓风,让直升机坠毁的冰雪风暴,淹没城市的滔天巨浪,这些震撼的画面拉近了观众与生态自然的心理距离,使得人们直面或将成为现实的地球末日。

(三)远景想象:远未来时间加远景空间假定型

此一想象模式的假定程度大幅提高,时空假定自由度高,且与现实距离非常远。时间方面,电影往往预设一个遥远的未来,表现为科技水平与人文、社会形态都发展到了高阶的状态。此种科幻假定型大胆探索高维时空形态,常出现时间旅行、时间循环或平行世界,并展望科技理论在未来的实现,以支撑人类活动扩展至其他远景空间。因此,远景想象的空间呈现包括地球、宇宙、外星球,甚至是大脑空间、赛博空间,不再受当下地球空间表现的局限。科技彻底改变人类生存环境,并体现出一种积极的科技自由主义心态。与前两种科幻不同,远景想象需要在大众认知范围内对时间、空间的变化做科学解释,提供合理的逻辑假定,因此也容易出现与观众磨合的困境:创作者的物理、科学知识 with 大众物理知识水平之间的差距过大,使人们难以明白“烧脑”的剧情。如《信条》(2020)的逆熵技术及闭环时间轴形成了一定的观影门槛,令观众直呼“诺兰高估了观众”。当然,随着知识文化的普及,一些挑战认知的原理也会

被大众接受,成为符合可然律的科学假定。

此种想象型的空间假定以高级技术与太空探索为代表,展示人类前沿的军事与太空技术,既带来新奇、震撼的视听体验,也展示国家形象与科技自信,可参照冷战时期的太空歌剧类科幻片。更重要的是,21世纪以来视效技术支撑起远景时间与外形空间的想象,如《地心引力》(2013)、《星际穿越》(2014)、《火星救援》(2015)、《流浪地球1》(2019)、《流浪地球2》(2023)的硬核工业景观。其中,《星际穿越》以大众熟悉的广义相对论为假定支撑,也提出了温和奇点、五维时空、引力波等复杂知识,更重要的是影片将电影画面的空间假定性发挥到最大限度,用画面展示引力透镜效应、球体虫洞、黑洞轨道以及生态各异的地外行星,特别是宇航员库珀在黑洞中遇到四维展开的第五维时空,视觉特效出色地展示了“时间空间化”的过程,既让观众在观影中迅速接受影片の設定,也极大满足其想象力消费需求。

无疑,此类科幻电影需要处理好时间与空间的和谐关系。例如作为典型好莱坞科幻大片的《沙丘》(2021)在中国市场却遭遇了水土不服。笔者认为这与《沙丘》在时空关系处理,即世界观设置上,存在的不和谐问题有关。“在世界观架构上,《沙丘》形成了一个时间与空间不一致的巨大的鸿沟——《沙丘》时间设定的渺远(宇航公会10191年)和空间设定的过于局促(让人想到撒哈拉沙漠、石油和欧洲殖民历史)”,^③主人公用冷兵器在沙漠上搏斗等,都不免让人出戏。想象力空间维度的狭窄内向与渺远的时间想象构成了难以调和的矛盾。

总体而言,这一阶段的科幻仍服从科学逻辑,不损害电影故事世界的坚实性,不挑战大众接受能力。这种类型的典型化是太空宇航型或赛博朋克型,强调科幻文化符码的程式性与假定性,容易形成固定的科幻美学风格。

(四)超越远景:反思性“寓言化”假定型

如果说前三种科幻假定仍然基本遵守科学逻辑制约,还有一种科幻想象超越广义的假定性,将假定美学推到了哲学思考的高度,强调寓言特征,放大表现性美学,呈现为夸张、奇诡的后假定性美学,具有明显的“寓言性”。所谓“寓言性”,“就是说表面的故

事总是含有另外一个隐秘的意义,希腊文的allos就意味着‘另外’,因此故事的真正意义是需要解释的。寓言就是可以从思想观念的角度重新讲或再写一个故事”,^②表现为一种话中有话,别有意味的特点,表面上不真实,不符合逻辑,甚至夸张荒诞,但别具意味,耐人寻思。

这种假定性常常以乖谬夸张、黑色幽默的假定和叙事,突破科学理性,打破观众对科幻电影的类型期待,大胆跨越科学理性、现实与幻想之间的鸿沟,甚至有意让观众明确意识到自己所观看的是一种人为假定的,科学无法解释的幻觉,从而直面科幻想象的“假定性”本身。《2001太空漫游》(1968)的时间假定超越历史叙事,具有极大的浓缩性,从数万年前猿人的直立行走走到21世纪人类的开拓宇宙,在空间表现方面也具有开拓性,甚至具有荒诞性,如充满隐喻的矩形石块,悬浮于宇宙的巨型新生儿,正是这种隐喻性、超越性的想象力,使得它具有了划时代的史诗气质与人文精神。

这种科幻想象将假定性美学推到哲学高度,呈现为夸张、奇诡的后假定性美学,催生了许多奇思异想。此类科幻电影设置荒诞化语境,进行超越常理的叙事,甚至颠覆、反讽科技理性,为观众带来惊诧的观影体验,从而走向一种“言在此而意在彼”的“寓言化”效果。如改编自冯内古特同名小说的《五号屠宰场》(1972),以刻意拼贴的时间穿梭与舞台化、梦幻般的外星居所,衬托战争场景对士兵的心理伤害,具有反战争、反现代科学的精神;《独行月球》(2022)中具有类人行为、陪伴着孤独月的金刚鼠,某种程度解构了太空“独行”的严肃性;《不要抬头》(2021)中对陨石危机、地外星球的表现具有喜剧意味,讽刺美国政治体制与“娱乐至死”的传媒氛围,而最终科学家们无法改变人类灭亡的结局,不仅颠覆了好莱坞大片所包裹的美国梦,也带有反对科技寡头的批判思想。此类科幻假定突出某种“非科学”“非理性”的科幻猜想,导向具有戏谑、讽喻口吻的叙事风格,在严谨的科学设定要求与讽喻寓言色彩的后假定性之间,产生叙事和表达的张力。

结语

根本而言,科幻电影是在科学基础上建立起一

个与现实世界有别的想象的世界,并在与这个世界自洽的新的世界观内讲述幻想故事。科幻故事的展开需要一个由想象力拓展的空间载体,这被称作科幻电影的世界观设定,从作为科幻电影本体的想象力的角度看,也即是想象力的时间化、空间化和世界观建构化。

科幻电影可以通过所有可能的艺术手段,架构起一个非现实、超现实的艺术世界,这个艺术世界有自己的语法和法则,这种表现本质上是“假定的”,但观众却认可这种“假定性”。因为科幻电影世界观设定就是依据想象力假定、设定一种支撑整部电影的“假定性”情境。这个假定性情境使观众与影片之间建立起一种“契约”关系。电影必须在相应的叙事情节系统上加以配合,要有助于观众接受这种契约,满足他们的期待视野。

因此,我们通过梳理假定性美学的理论渊源以及在各种艺术门类中的表现,打通假定性与科幻电影想象力之间相关性的内在逻辑,为科幻电影的假定性架构即科幻想象力呈现提供了阐释分析的理论新视域。毫无疑问,科幻假定中的时间、空间关系与世界观的各种关系,是通过一系列叙事系统表现的,具体呈现为与科幻电影想象力层级对应的几种叙事类型。几种叙事类型之间本身并无优劣短长之别,而且无论是哪一种叙事或想象、假定类型,艺术创作者的想象力都需要持续不断地突破原有的范式,向更深远的时间、空间眺望,创造出既折射着时代科技前沿,接社会现实之“地气”,又具有前瞻性的优秀科幻作品。

在当下,全球范围内电影工业体系的逐渐成熟,视效、人工智能等技术的飞速发展,特别是中国近年来科幻电影的勃兴,“想象力消费”时代的来临,不断呼唤中国幻想类电影的繁荣发达。假定性的创意,想象力的高下无疑在很大的程度上直接影响着科幻电影的优劣。但因为科幻电影的复杂多样,想象力是与其他因素(如现实隐喻、寓言性、艺术性、剧作、制作、工业等)一起“多元决定”其高下成败的。科幻电影需要在现实、科学、理性与假定、想象、超越等二元对立之间保持充足的张力,需要创作者通过超越现实的假定性,开掘讲述科幻、相

信未来、反思科技的独特路径,走出一条平衡人文主义与工具理性的新路。

注释:

①路易斯·贾内梯:《认识电影》,胡尧之译,北京:中国电影出版社1997年,第3页。

②笔者曾认为,自20世纪80年代中后期以来,“一种强化影视艺术假定性美学特征并且强劲地冲击颠覆原先艺术恪守的所谓‘真实性’原则的假定性美学正在崛起——这种趋势是对以往中国电影强调‘真实性’的一种转变,代表着当代文化的一次重要转向。从美学的角度看,我们不妨把它归纳为一种‘后假定性美学’的崛起”。参见陈旭光:《“后假定性”美学的崛起——试论当代影视艺术与文化的一个重要转向》,《当代电影》2005年第6期。

③“想象力消费”已经成为近年来电影理论研究、电影批评实践的重要话题。此系笔者近年提出的致力于创作现象的理论总结与提升的一个理论命题,“指受众(包括读者、观众、用户、玩家)对于充满想象力的艺术作品的艺术欣赏和文化消费的巨大需求……数字技术与互联网催生了一代人的想象与消费,可以无中生有,可以跟现实没有关联……这是一种想象力的消费……这种‘狭义的想象力消费’主要指青少年受众对于超现实、后假定美学类、玄幻、科幻魔幻类作品的消费能力和消费需求”,参见陈旭光:《论互联网时代电影的“想象力消费”》,《当代电影》2020年第1期。

④恩斯特·贝勒尔:《德国浪漫主义文学理论》,李棠佳、穆雷译,南京:南京大学出版社2017年,第23页。

⑤胡塞尔:《胡塞尔选集》,倪梁康编译,上海:上海三联书店1997年,第989页。

⑥曹卫东、汪尧坤:《审美政治化:德国表现主义问题》,曹卫东主编:《审美政治化:德国表现主义问题》,上海:上海人民出版社2015年,第9页。

⑦冀玥彤、赵蕾莲:《德国浪漫主义作家路德维希·蒂克的戏剧创新理念》,《四川戏剧》2021年第7期。

⑧参见李建强:《应对变局 开创新局——2020年中国电影理论批评发展报告》,《电影新作》2021年第1期;刘强、赵世城:《电影“想象力消费”研究理论述评——缘起、现状与展望》,《文化研究》2021年第47辑等。

⑨陈旭光:《“后假定性”美学的崛起——试论当代影视艺术与文化的一个重要转向》,《当代电影》2005年第6期。

⑩童道明:《他山集——戏剧流派、假定性及其他》,北京:中国戏剧出版社1983年,第2页。

⑪童道明:《他山集——戏剧流派、假定性及其他》,第241页。

⑫林克欢:《戏剧表现的观念与技法》,北京:北京联合出版公司2018年,第13页。

⑬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。

⑭陈旭光:《“后假定性”美学的崛起——试论当代影视艺术与文化的一个重要转向》,《当代电影》2005年第6期。

⑮陈旭光:《中国科幻电影需要什么样的“想象力”——论“想象力消费”视域下的〈沙丘〉》,《世界电影》2022年第1期。

⑯陈旭光、陆川、张颐武、尹鸿:《想象力的挑战与中国奇幻类电影的探索》,《创作与评论》2016年第4期。

⑰“想象力消费”类电影指超现实与“后假定性”美学特征的电影、玄幻/魔幻类电影、科幻电影与影游融合类电影4种,参见陈旭光:《论互联网时代电影的“想象力消费”》,《当代电影》2020年第1期。

⑱陈旭光、薛精华:《论中国科幻电影的想象力与“想象力消费”》,《电影艺术》2021年第5期。

⑲爱德华·詹姆斯·法拉·门德尔松:《剑桥科幻文学史》,穆从军译,天津:百花文艺出版社2018年,第97页。

⑳艾萨克·阿西莫夫:《阿西莫夫论科幻小说》,涂明求、胡俊、姜男译,合肥:安徽文艺出版社2011年,第8页。

㉑凯斯·M.约翰斯顿:《科幻电影导论》,夏彤译,北京:世界图书出版公司2016年,第63页。

㉒乔治·萨杜尔:《世界电影史》,徐昭、胡承伟译,北京:中国电影出版社1982年,第171页。

㉓让·波德里亚:《象征交换与死亡》,车槿山译,南京:译林出版社2012年,第98页。

㉔陈旭光、薛精华:《论中国科幻电影的想象力与“想象力消费”》,《电影艺术》2021年第5期。

㉕王峰提出“近景”“中景”“远景”三种想象,陈旭光与薛精华发展并将之提炼为“近景”与“远景”两种想象,作为空间化想象的前提。参见王峰:《人工智能科幻叙事的三种时间想象与当代社会焦虑》,《社会科学战线》2019年第3期;陈旭光、薛精华:《论中国科幻电影的想象力与“想象力消费”》,《电影艺术》2021年第5期。

㉖鲁枢元:《生态批评的空间》,上海:华东师范大学出版社2006年,第13页。

㉗黄鸣奋:《想象力消费视野下的科幻电影》,《当代电影》2022年第1期。

㉘陈旭光:《中国科幻电影需要什么样的“想象力”——论“想象力消费”视域下的〈沙丘〉》,《世界电影》2022年第1期。

㉙弗雷德里克·杰姆逊:《后现代主义与文化理论》,西安:陕西师范大学出版社1986年,第118页。