

□ 青年文艺论坛

【编者按】2015年9月24日,中国艺术研究院马克思主义文艺理论研究所举办第52期“青年文艺论坛”,本期论坛主题是“中国科幻文艺的现状和前景”,论坛由北京大学中文系林品主持,北京师范大学文学院吴岩、北京大学中文系邵燕君、中央民族大学少数民族语言文学系赵柔柔主讲。中国艺术研究院马克思主义文艺理论研究所所长祝东力以及来自中国艺术研究院内外的30余名青年学人出席了本期论坛。论坛梳理了中国当代科幻文学的发展状况和当下科幻文学创作存在的问题,并结合当代文学总体格局,对科幻文学与社会现实之间的关系、中国科幻文学的中国经验和中国特色以及今后科幻文学创作突破的可能性等问题作了深入的探讨。本刊特刊发部分内容,以飨读者。

中国科幻文艺的现状和前景

DOI:10.16532/j.cnki.1002-9583.2016.02.007

林 品 等

林品(北京大学中文系):今年8月,科幻作家刘慈欣的科幻小说《三体》,荣获世界科幻协会颁发的雨果奖,这个事件引发了社会舆论的广泛关注和热烈讨论。从种种迹象看,中国科幻文艺的发展似乎正处于一个临界点。与科幻有关的话题,相信不仅对于科幻界,而且对于文化艺术界的各方人士,都有值得讨论的意义。

吴岩(北京师范大学文学院):第一个问题,科幻文学在当前的发展到底怎么样?大家知道,1990年代以后中国科幻小说的发展进入到新的时期,在这之前新中国的科幻发展主要是政府推动的。1956年到1957年政府当时讲“向科学技术进军”,繁荣科普、繁荣儿童文学,科幻文学也跟着走向高潮。通过一些儿童读物,当时的科幻文学家喻户晓。《中国少年报》曾经发表郑文光作品,发了以后中国老百姓掀起一股火星热,天文馆专门放一个望远镜,晚上排队看,很多著名的作家参加过这个活动。郑文光当导游,站在望远镜边上,给大家讲解。

第二次高峰是在1978年前后,这时候国家推动要实现“四个现代化”,重新“向科学技术进军”。这一次以叶永烈为代表的作家最走红,也

包括郑文光和童恩正等。叶永烈的《小灵通漫游未来》一下子红遍了中国,当时是一版销量160万册,几周之内就卖完,然后加印到300多万册。1977年,童恩正获得全国短篇小说奖,他的作品上了《人民文学》杂志。

这几次基本都是政府推动的。1990年代再一次兴盛以后就完全转变了,这一次由一本杂志——四川成都的《科幻世界》杂志组织力量推进中国科幻小说的发展。

1980年代中期政府曾经对科幻小说有一些异议,认为有的内容不好,有“伪科学”。叶永烈老师很怕这个事,赶快写了一个反驳,但是用处不大,还是被批判了。这一次把科幻批判倒了之后,等再重新开始,是邓小平“南巡讲话”之后了。这时候出现了一系列的作家,这个作家群叫“新生代”。星河是第一个代表,他的《决斗在网络》写于中国网络还不普及的时候,写出了中国科幻作家最早对网络的认知。星河在当时是很红的作家。第二个代表是杨平,也写网络作品。他写了一个《MUD黑客事件》,这个作品一直被认为非常好。新生代还有一些女性作家,凌晨和赵海虹是代表。女性角度非常细腻,观察科学发展对我们

生活造成的影响,很独特。凌晨写过《天隼》《潜入贵阳》。赵海虹写过《桦树的眼睛》等,她还有很女性化地谈爱情、谈孩子、谈婚姻、谈家庭的作品。另一个作家柳文扬也很独特,他写了一些非常理想主义的故事,因为他自己很理想主义。他原来是北京一个大学的老师,后来有一天碰到《科幻世界》的编辑来约稿,女孩长得很漂亮,他就爱上她了。一个在北京一个在四川,怎么生活?看谁跟谁走。最终,他毅然决然把大学职位辞了,跟着女孩子到四川变成了一个无业游民。他写的故事都是这样张扬理想主义。他有一个短篇小说叫《闪光的生命》,写了一个科学家比较宅,意志不坚定。他爱一个女同学,不敢跟她说,每次要说的時候一打岔就过去了。故事中,这个男孩做了一个自己的仿真机器人,这个机器人只有半个小时生命。机器人一活过来,就去追求一生中最重要的事情:向她表白!它用半个小时跨越了自己“父辈”一生的障碍,走到女孩子面前说我其实是爱你的。讲这话时他已经消融。一辈子没有说过的话说了出来!大家可以看出,科幻作家其实是很可爱的一类人,很单纯。再有一个代表作家是潘海天,他是清华大学建筑系的学生,写了一个作品叫《偃师传说》。这是个古典故事,讲偃师造了一个机器人,木头人,会动,还勾引王后。就这么简单。但是在潘海天的文字中,你会发现他勾画出了一个中国历史上从未有过的新的时代,在那个时代中,点石成金、撒豆成兵、呼风唤雨都是真实的,造一个机器人是小意思。最后,还有一个特殊的人就是王晋康。他已经50多岁了,是他的孩子促使他成了一个科幻作家,小时候给孩子讲故事,讲来讲去他最终决定把这些故事写出来。王晋康比较关注各种科技前沿的发展,再结合点大学活,结合点爱情,结合点批判资本主义,结合点整个世界都在衰落而我们这边风景独好,这样的写法给那个时代的青年提供了重要的精神食粮。1990年代王晋康蝉联《科幻杂志》的冠军,每年他都能得奖。到了新世纪,这个纪录被刘慈欣超过了。

新生代使科幻小说从衰落走向繁荣,但恰恰在这个时候,2000年出现了《哈利波特》。《哈利波特》系列一出来,立刻在国际上掀起奇幻文学的潮流,一下就把科幻文学吃掉很大一块。我们

之前出国的时候看书架,发现幻想文学里面10个有9个科幻文学,一个奇幻文学。2000年以后再看,变成9个奇幻文学,一个科幻文学。中国也是这样的状态,后来出现了一系列《诛仙》《幻城》等作品,一大堆奇幻作家出来了,科幻又一次被半途扼杀掉,又要等。等到奇幻文学大家也开始看腻了,21世纪前10年的奇幻文学热最终消退,大家想去看点别的时候,科幻文学中突然发现了《三体》。

从1990年代到21世纪第二个10年出现了另一批人,这批人我们不能把他叫新生代。为了跟新生代区别,有人叫他们后新生代、更新代、晚生代,但是也有人有不同意见。例如,星河就曾经说,你仔细看看他们就是新生代,他们的追求和诉求,和我们这波人完全一样!

新的这波人都包括谁呢?有北大原来科幻协会的创始人陈楸帆、李广益、宝树、夏笳等。陈楸帆之前做过一些科幻研究。他后来写了《荒潮》。他主要写批判社会的小说。《荒潮》主要写电子垃圾问题,写他在广东家乡的电子垃圾输入。小说中的垃圾是很升级的垃圾,有一些带着残余电子病毒,虚拟现实头盔有的一戴上就会感染,新的人机交互方式。夏笳是女性作家,写得很多。宝树写了《时间之虚》。宝树是学分析哲学的,他把一些哲学探索和时空关系联系起来。还有飞氲,我们科幻专业方向的学生,他是学环境的,写了一些神话和科幻融合起来的作品,做了一些很有意思的故事。江波写宇宙,写外星球之类的。还有梁清散,是比较日本式感觉的作者。这个潮流中还有许多80后、90后。

但是,整整这个时代,最红的明星还是上一代的刘慈欣。他在新时期初就已经开始写了。他说,“我早发表过,你们都不知道,也不成功”。直到2000年前后,他才开始发表成功的小说。刘慈欣很有意思,他是一个工程师,很有工程思维,每一篇作品都力图完成一个任务。有一篇《流浪地球》,讲未来太阳暗淡了,人类没法生活了,想象我们坐飞船到别的星球,更靠近太阳。刘慈欣用的其实不是他的想法,原来天文学书里有一种设想,把地球物质切一块下来,用爱因斯坦质能公式把它变成能量,然后把它做成推进剂把整个地球移出这个轨道,离太阳远一些,干脆把地球变成一

个飞船飞走。这个作品最关键的点是什么？他要找一个办法，要描写巨大的喷火口是什么样的。刘慈欣这个书最重要的地方是描写的特别宏观——很大的喷气口要把地球喷走——很壮丽的场面。为了练习描写感情，他写了一个作品叫《带上她的眼睛》，讲未来有一种眼镜，戴上以后别人可以把你看到的信息给她看。我们出去的时候可以替代别人看一段，而且是收费的。故事的主人公发现替他戴眼镜看世界的是一个女孩子，老让他看阳光、绿草，个性总跟他对立。她是怎么回事呢？他逐渐发现女孩子是飞到地底下探索地心奥秘的，出不来了，卡到地底下了，岩浆非常热，但是有足够的食物，可以活一段时间，只是看不见地球上所有的东西，所以需要他出去代替她看一遍绿草。这个作品看了以后你就觉得很纠结，靠这个作品，他把情感这块写好了。他一年发表一两篇作品，一点一点学会了科幻文学的所有部分。于是他开始写长篇小说。长篇小说主要做结构，怎么把结构、人物搭配起来。到《球状闪电》的时候，刘慈欣有了能写长篇小说的感觉，所以有了宏大的三部曲，所谓的《三体》。《三体》的第一部本没有反应，除了科幻迷特别看好以外整个社会没什么反响。第一本没反应，第二本也没反应，这时候特别丧气。第三本序言里面写，他当时想有始有终弄完了，可以弄别的去了。《三体》电影卖版权就在那个时候。现在大家老说你卖得那么便宜？因为那时候确实没人买。但是，到了第三本写完后，出版物的迟滞效应起来了，影响逐渐出来了。

后来逐渐影响到互联网这些大佬了，他们说这个小说好，特别是第二部好，第二部写了互联网竞争的残酷法则。雷军给所有员工都买了一本，要求看，有的员工看不懂，不行，必须得看。就这样一点一点传播开来。

可以看到今天的状况，基本是写作者60后对读者80后，刘慈欣这些就是60后，再加上80后读者，形成了今天科幻的整个局面。这个时期，整个科幻文学里面有一个特点，是青年作者的成长，新作者的成长受到特别重视。过去都是老作家写，老作家一下换代了，没有人怎么办？靠青年作者。后来你会发现每一代科幻都产生于青年作者，现在大家开始认可青年作者，认可这种作家作

品的形成机制。

从《三体》开始，科幻作为类型文学这种特殊的文学形式开始出现。以前科幻小说不是类型文学，没有类型文学的一系列特点，特别是粉丝文化，过去是没有的，今天粉丝文化已经非常强烈了。

总之，当下的科幻文学已经形成健康的年龄梯度的创作格局。60后比较沉稳，比较有内核，青年比较有创新精神。

第二个方面讲当前科幻文学的基本问题。

第一个问题，读者对科幻文学的需求越来越大，创作人数却非常少。上上个星期为了跟李源潮副主席对话，我们找了很多资料，因为怕他问数据。科协的人说，注意你所有的数字都是虚的，领导会问你到底是多少？我做了很大的一本，各种数据都有。我的感觉是一线的作者、写得特别好的有20人左右，他们拿出的作品有80分；基本上有把握的，有50到70个人，拿出来作品至少60分以上；再有其他的，每次拿出来的作品水平是浮动的，有时候写的特好90分，有时候写不好就30、40分，不是成熟作家，这种加起来有200人。有时候有人想投资科幻，投资人先问盘子到底多大？听我给他这个数据，那个人马上收拾包，说我得走了，这个盘子太小不值得我们投资。看来，现在要把盘子做大是一个关键问题。

第二个问题，优质作品还是奇缺，没有形成良性的作品成长机制。优秀作品应该对其他作品有很好的教益，让别的作者从中学到东西，但现在这类作品基本没有。刘慈欣的最后一部作品写完5年了，后来发表的多数作品我感觉不行，没办法和《三体》媲美。今后一两年也不一定能出现类似作品出现。

第三个问题，整个社会对科幻文学不是很了解，现在《三体》销售量大概70万册，210万册。210万册在类型小说里面太少了，不可想象。“盗墓”作品有上千万册吧？

再有一个问题，媒体转型，整个科幻产业都要面对转型，书刊开始衰落，转到游戏，特别是电影和周边产品。这个现在面对极大困难，因为中国没有科幻电影的编剧，想要从小说转型电影其实是很少成功的。好莱坞的科幻电影多数不是从小说改编的，而且多数小说改编都不成功。中国现

在看好科幻电影,科幻电影的人才缺口,目前没有计算,但量很大。

最后一个问题,科幻文学本身是一个衰落的文学。从10年前我们就一直考虑这个问题。科幻文学形成于19世纪,成熟于20世纪,21世纪已衰落了,因为那是描写现代社会的独特方面,科技如何影响社会。19世纪、20世纪的时候当代科技和未来之间是有距离的,经过科技的努力达到未来,会有几年到几十年的差距。过去老说科幻小说能预测未来,就因为这个。但是今天不是这样,今天科技的发展和未来的关系彻底改变了,未来无限地介入到现在,甚至我们经常讲“未来在昨天晚上已经到了”。我们都已经落伍了。这种状态下科幻小说的文学形式本身失去了它的独特价值。

最后,谈谈发展对策。

第一个就是要继续利用各种渠道呼吁社会的重视,让读者、观众更喜欢。要研究更多新现象,这需要系统工程。半年里面李源潮副主席两次跟科普、科幻作家见面,我和科普作协理事长刘嘉麒院士两次见面活动都参加了,我是都发了言的人,为科幻小说!我个人感觉和他对话非常有意义,因为他的观点完全没有原来那种腐朽的科普观。虽然中国科协安排我们见他,而且他主管科协,但我很怕他讲科幻是个科普读物。但他的讲话中虽然有,却更宏大,他讲科幻是创造力的体现,是中国梦的体现,是中国文化和科技文化的体现。他说:我一般看一个三部曲小说,两天肯定看完。可是《三体》我两天连第一本都还没有看完。这个讲话很实在。他对科幻也讲了一些观点,有四点。第一,要从人——想象——自然之间谈,要先谈一个哲学关系。第二,要谈科幻作品的创意的优秀价值。第三,好的科幻作品应该“超人、超物、超史”,但是要“合情、合理、合法”。第四,是思想性跟艺术性、社会性的统一。会上我提到,科幻不是科普。他说,那文学中你们是怎么生存的?刘慈欣说,文学那边我得了一个儿童文学奖。他说,你看你还是边缘。别说科幻不是科普,是文学也是科普。

第二,要建立一个好的作家作品成长机制。怎样把优秀作家培养起来?美国有一个培训班,每年做两次。我们完全可以复制这些模式。我就

其中的技术问题和他们谈过很多次。作家作品的这种成熟、成长机制需要产、学、研协作,需要培训和发表一体化。

第三,要鼓励跨界,鼓励各种各样的跨界。科幻不单要把它当成文学,也要当成一种创造实践。和今天的创客实践怎么能打通,是很有意思的。我们请超女纪敏佳参加活动,她特别想把科幻作家和创客连到一块,搞一个工厂。我说你能做什么呢?她说:我自己有好多科幻创意,我每次出门化妆特别难,一化好几个小时,能不能有一个装置一喷就把妆画完了?据说,日本已经作出那个东西了,这也是从科幻到实践的路径。

最后一点,今天其实应该全方位发展科幻,不能放弃少儿科幻这一块。刘慈欣的书为什么卖的不好?就是因为现在的社会还不知道科幻这个东西。我到中小学讲课,问看过科幻吗?大城市还有一半或者更多的人看过,我到成都讲了一次,问看过吗,比如凡尔纳的那些?有人回答。但当他们用车带我到成都边上一个小时路程的地方,问看过科幻吗?没有人举手。凡尔纳知不知道?凡尔纳都不知道,课本上都有啊!别的更不知道,为什么不知道?因为老师、家长不让看。现在的科幻作家应该摒弃那种一说给孩子写作就不高兴的状态,科幻作家认为自己很成熟,事实上不够成熟,包括我在内。别放弃孩子这块,别的国家少年儿童这一块的发行量几倍于刘慈欣,我们没有做到。

邵燕君(北京大学中文系):中国科幻文学确实是和文学期刊机制、出版机制紧密相连的。中国当代文学的发表本来就是以文学期刊为主阵地的,1990年前后,文学期刊在市场化的冲击下发生了一次重大的转型,这次转型很不成功,当时有个说法,叫“不改等死,一改准死”。但是,在这种整体下滑的趋势下,有三本杂志一直做得很好——《啄木鸟》《今古传奇》《科幻世界》,这三个杂志恰恰对应的是三种小说类型——侦探小说、武侠小说、科幻小说。说明读者对类型小说有强大需求,这种需求在主流文学期刊中没有得到充分满足,这正是后来网络文学迅速发展起来的一个重要原因。网络革命在全世界发生,为什么网络文学在中国风景独好?一个非常重要的原因就在于我们的期刊/出版机制中,类型小说太不完

善。网络文学吃下了印刷时代中图书业最大的一块商业蛋糕——类型小说,并且使其在网络新媒介的力量推动下得到爆炸式发展;但是一个非常有趣的现象是,这三种在中国读者中有广泛基础的文学类型,恰恰在网络文学中没有获得充分发展。在网络空间兴盛的是新类型,比如,盗墓集合了侦探、悬疑、探险、黑帮等诸多类型元素,武侠演变为修仙、玄幻,奇幻也胜过了科幻。这里面有类型文学自身发展的原因,也有生产机制的原因。简单地说,就是这三种类型有期刊可以容身。但问题是,恰恰这三种其实是有着广大读者追求的类型小说,在网络时代却没有兴盛,网络时代兴盛的是一些新的类型。这其中有各种原因,类型本身的受众是有的,但是我觉得有一个原因恰恰就是,网络当时是第一没人管,第二门槛低,那边期刊所有没人要的都跑这来了;但是期刊不一样,期刊是我们虽然小众,却有一个发表空间,能在这获得一些地位,获得一点钱。因为整个印刷时代、期刊时代,还是以作者为中心的,这时候作家不愿意进入网络,别说在期刊取得位置的人不愿意进入网络,就算当时网络中出名的,只要期刊出版一接纳立即就跑了。包括北大的步非烟就讲过,她说我不愿在网上写,我觉得很受伤害,这边很多人爱我,很多人尊重我,为了几分钱给你们骂的,你们还要挟我。后来,新武侠作家也没有进入网络空间。历史的发展常常非常怪异,恰恰因为那个时候,从生产机制上看,期刊办得好,结果凝聚了这些优秀的作者资源,没有更好的作家在网络草莽的、残酷的、粗俗的空间中聚集、成长。

科幻相对来讲精英一些。中国你要说早期网络文学作家,应该说大多数都看过中外作品,比如说从《小灵通》《珊瑚岛死光》到凡尔纳,科幻小说作家都有涉猎。确实网络文学中最开始没有科幻,最开始引入的其实已经受奇幻的影响,但是奇幻在中国的网络文学中也没有成为最强大的力量,因为太难,设定太沉重,文化太怪异。在严格的设定中,它面对现实的生活命题非常严酷,最终其实在中国这边,是从奇幻演化到中国的玄幻了。一方面它本土化了、中国化了,设定也宽松了;另一方面它把跟奇幻连在一起的西方民主制衡制度,换成了中国式的权力关系。所以在玄幻里面,人们可以YY的程度更大,更加满足人们的欲望

投射,所以中国的奇幻也在衰落,兴起的是玄幻。玄幻宽松的设定可以YY,可以更YY,是这么个情况。为什么在2010年我们突然知道了《三体》?其实《黑暗森林》从类型小说来讲,第二本应该比第三本更好看,但为什么那时候没有红,我们也没有关注?跟网络文学的发展可能有关系,2010年前后,类型小说已经培养出一个非常大的作者和读者群体。腾讯的类型小说剧情作家奖是刘慈欣,年度作家奖是猫腻。猫腻说,非常荣幸,我又一次跟我非常崇拜的大牛……。猫腻这种拥有那么多粉丝的大神,他们其实也是刘慈欣的粉丝,这种影响,包括像我们,学术界对《三体》的评价一直很高。我是因为网络文学进入了类型文学,从类型文学的角度我觉得《三体》很重要。整个文学界和文学圈也是有倾向的,大家想发展网络文学,就拿科幻说事,因为科幻最能得到主流文学界和纯文界的承认,科幻中也有这么聪明、这么高、这么严肃的作品,可以为整个类型文学正名,所以我认为这两者之间是有关系的。

我为什么极力希望科幻文学能够完成一个从印刷时代的期刊中心向网络时代的生产机制转型?从网络文学的发展而言,中国网络文学特别成功的一点,在于建立起了一套庞大的作家和读者的“大网”,他们之间的机制,是中国网络文学成功的特别重要的关键。第一次成功的,咱们单从生产机制来讲,建立体系的是行政力量,建国以来咱们铺向全国的期刊体制,在曾经有那么多文盲的国家里迅速完成老大妈也能写作,从高玉宝到莫言这些文学家,包括小镇青年余华;因为这一套机制铺着一张巨大的网,把10亿人,上帝随便抛撒的文学种子,全给捞上了,而且有名有利,这点很重要,粗俗的名利对一个有巨大底盘的,有庞大人口基数的旺盛的文学生产而言,是绝对重要的。

我前一段采访猫腻,问他网络文学的生产机制中哪个对你最重要?对他们大神来讲,网络文学的收入每年2000万,仍然是他收入的五分之一。他说,最核心的是VIP制度,谁也不敢丢掉这个制度。我说为什么?他说靠这个制度,网络文学活下来了,当年和我一块写的那些人很多放弃了,没有人能忍受长期写作却不赚钱,是这个制度让我们这些人活下来了。咱们再说另一个问题,

这点说起来是一个常识,为什么纯文学后来没人看?因为全是社会边缘人在写,他们大多在社会上是没法生存的,他们的生命经验对普通人难以形成通道性。网络文学也是,我觉得科幻文学总的来讲,是一个“男性向”的文学,如果想让一个“男性向”的文学作家长年不挣钱,是没法聚集主流男性从事这个行业的,无法赢得其他读者的关注。一个行业太不赚钱了会有很大问题,只要一笔小钱进来就能把原则摧毁,成本太低了,所有的原则都太便宜。所以,VIP制度是一个非常重要的机制。我跟猫腻讨论,他说VIP制度成功地使网络文学也非常明确了自己的主流,就是商业化类型小说。我说你不觉得这样也使网络文学狭窄了吗?因为原来网络文学还有好多好多项目的。猫腻很激动,跟活下来比哪个事大?什么比活下来更重要?他说你把一个花施肥太多了,浇水太好了,花太硕大了,这个跟活下来比是事吗?我理解,先活下来,先旺盛的,强大的活下来,这个确实很重要。我做网络文学,特别希望科幻小说能够进入到商业化类型小说的脉络中。

从网络文学研究来讲,科幻文学进入网络空间,对科幻文学很重要,对网络文学也很重要,我期盼的科幻文学进入网络空间后,是一种什么样的局面和前景呢?第一,我期盼网络文学能够进一步使今天的商业化类型小说,跟我们的纯文学,跟我们的精英文学传统能够更好的连接,因为科幻文学是所有的类型文学里最接近纯文学的。而且,我特别希望科幻小说给网络小说带来科幻现实主义,科幻小说对现实问题的关注,对现实焦虑的命题,这种直面现实的精神,还有其严格的设定和逻辑思辨,都是很可贵的。它也一定要有YY,但是它的YY,一定是在严密的设定、强烈的现实关注和推理的基础上进行的。这对网络文学来讲,是一个提升。

赵柔柔(中央民族大学少数民族语言文学系):对《三体》最直接的阅读经验是,一方面十分受其吸引,一方面又常常接受不了其中的一些简单化的社会想象。例如,叶文洁的文革经验与简单化的基督教式的地球叛军之间的因果联系,而地球叛军的消失也十分突兀。在《黑暗森林》中,四个面壁者中的前三个,都不约而同地提供了某种熟悉的灾难历史,比如量子化军队与生化军队

或者生化武器、人体实验等,又如思想钢印与集权主义,而水星上的核爆也很像冷战时期同归于尽式的核威胁。刘慈欣对它们的处理很有趣——破壁人不在于杀了他们,而是在于通过将他们的计划公之于众后,让他们获得“反人类”的罪名,从而丧失面壁者的资格。换句话说,这些宏大计划,一经暴露出来就宣告失效,并不会产生进一步的、更复杂的社会效应。因此,它们更类似于对历史的隐喻性抽象概括,而不是某种建构性的想象。

我将这样的叙事方式称之为“积木式叙事”。也就是说,刘慈欣是将他关于社会、关于历史的思考凝结成了一个个片段化的、带有隐喻性的叙事块,并且将它们堆积到一起,搭建起一个时空广袤的宏观想象。实际上,关于科学想象的部分,如二向箔、智子等,也都有类似的积木式叙事方式。可以看到,这些炫技般的叙事块之间的联系并不十分紧密,而情节主线也在它们之间徘徊、延宕。或者说,这些“积木”带有十足的“去历史性”——刘慈欣似乎并不怎么在意叙事块之间的因果联系,也无意复原复杂的历史关系,而只是将历史打包压缩抛弃,以通往他真正在意的“宇宙”。

从历史和现实抽身而去,投入宇宙的无尽,这是刘慈欣小说中最常见的结构。比如《中国太阳》,水娃一步步从农村走向乡镇再到首都,再到外太空,直至宇宙深处。又比如《地球大炮》,起初洞穿地球不过是为了交通便利,但最终却阴差阳错将它变成了飞向外太空的助推器。还有《流浪地球》,为了躲避太阳氦闪这个可预知的终极灾难,人类将地球本身变成了飞船。这个一再重复的结构似乎显露出了刘慈欣的终极思考:亦即面对历史灾难和现实困境,唯一的路是放弃和逃离。这也是为什么在《死者永生》中,人类共分析出了三个可能的自保路径,一个是掩体计划,就是躲在其他行星后面;一个是黑域计划,即将自身变得不可见;第三个是光速飞船的逃亡计划,看上去第三个计划最早被放弃,但最终,逃亡成为了唯一的路。

刘慈欣在这里显现出了极度的绝望与悲观。他是以占据宇宙高度的方式来抹平所有的现实经验,以宇宙维度的“无”来消解人类自身与人类历史的意义。在他另一篇短篇小说《朝闻道》当中,

他最后构想了一个非常悲壮的场景,即人类以自身生命为代价来换取某种知识,但那个给出回答的高级生命体“排险者”唯独对一个问题无法解答,即宇宙的目的是什么。进而,在女孩文文的自言自语中,这个问题出现了另一个版本,即人生的目的是什么。

当然,刘慈欣的矛盾在于,他一方面痴迷于这样的虚无式结局,一方面又对人类或者朴素的人文主义价值有某种旁观者般的欣赏与认同。看过《黑暗森林》的读者会知道,尽管三位面壁者都指出“人性”是人最根本的弱点,但“非人性”的解决方式仍然不能被接受,而真正获得真理的是最具“人性”的罗辑。罗辑显然是刘慈欣的投影,他尽管是没有精专知识的平凡小人物,但最终却可以通过仰望星空与冥想顿悟出宇宙终极法则。但是,需要注意的是,这条规则意在表达一种永恒的黑暗状态,并且抹平一切历史纹路。

这种对宇宙空间的向往与对宇宙终极规则的想象,很难不令人想到阿西莫夫的长篇小说《基地》系列。在那部巨著中,构成银河帝国基底的是数学家、心理史学家谢顿所提供的宇宙模型。当然,《基地》与《三体》的产生背景与支撑叙事的内在逻辑极为不同:《基地》暗示着某种侵略性的殖民扩张与美国的帝国想象,而在《三体》中刘慈欣或许只是在他“逃离历史”的冲动之下,选择了美国早期科幻的再现途径,因此二者的相似或许只是显示出了某种耦合。

在简单探讨了刘慈欣的《三体》的叙事上的特征之后,我想要再回应一下邵老师提出的一个问题,即《三体》本身的“难读”与《三体》是不是可以更流行?在我看来,科幻小说或者说《三体》之所以不像很多网络小说那样具有极为广泛的受众,跟二者之间的叙事差异有关。流行的网络小说大都是开放式文本,目的不是提供一个完整的文本或故事,而是提供原始设定,继而与大量的相关文本形成互文本,并激发同人小说的创作,形成某种“共同参与”的叙事链条或者叙事网络。可以说,正是这样的开放性保证了网络小说的粉丝效应和基本生态,但这恰恰是《三体》要面对的一个困境。《三体》仍然是传统的叙事样态,即意在提供一个完整的叙事,它难以被同人写作“使用”或“模仿”。

最后,我想要回到科幻小说的改编与发展的可能性这个问题上来。亨利·詹金斯在《融合文化》这本书中讨论《黑客帝国》时,曾提到“跨媒介叙事”。他说:“这样一个跨媒体故事横跨多种媒体平台展现出来,其中每一个新文本都对整个故事做出了独特而有价值的贡献。跨媒介叙事最理想的形式,就是每一种媒介出色地各司其职,各尽其责——只有这样,一个故事才能够以电影作为开头,进而通过电视、小说以及连环漫画展开进一步的详述……任何一个产品都是进入作为整体的产品系列的一个切入点。跨媒介阅读强化了深度体验,从而推动更多消费,而重复冗余的内容则会使粉丝的兴趣消耗殆尽,导致作品系列运作失败……一部优秀的系列作品应该根据不同的媒体来有针对性地定位内容,从而吸引多样化的支持者。”

科幻的跨媒介性十分突出——很少亚文类能像科幻一样,在多种媒介上具有这么清晰和广泛的表达。从广义的角度来讲,早期的动漫作品,如美国的“超人”等超级英雄系列无疑都有一个科幻的外壳,而1970年代前后日本动漫工业的成熟期,也是由大量的科幻作品支撑起来的。我们最熟悉的早期日本动漫产品大多有科幻的外壳,如《机器猫》的时空旅行和科技发明,《铁臂阿童木》的机器人形象,《机动战士高达》等的人机合成人。同样,科幻也是游戏产业最为原初的且始终存在的重要色调。比如1995年WestwoodStudio发行的著名游戏《命令与征服》,尤其是其中的《红色警戒》系列,其基本设定是错列历史类的科幻——爱因斯坦为了阻止“二战”的爆发,时空旅行回1933年,杀死了希特勒,但没想到的是,斯大林发动了第二次世界大战。它无疑带有强烈的冷战色彩,不过值得注意的是,它没有直接假设美苏之间的对立,而是将它转化为错列的历史,并将苏联与纳粹直接重叠在一起。此外,一些历史题材游戏,如《刺客信条》甚至也要套上科幻的外壳。从这样的经验出发,我想科幻题材或许在跨媒介叙事的层面上会有更多可能的发展前景。因为带有科幻色彩的世界观预设是最容易进行开放式、多媒介叙事的平台,但这无疑也意味着现有科幻小说写作生态必须要改变,亦即从一种封闭式的传统叙事,变为可以被不同媒介使用,进而养育出

繁盛的同人写作式的叙事模式。

高寒凝(北京大学中文系):我之前研究1950—1970年代的中国科幻小说,将这一时期的作品同美国黄金时代的科幻进行对比是十分有趣的。美国黄金时代的科幻小说有几个非常重要的母题,其中之一就是太空探索。在这类太空探索题材的科幻作品中,往往带有非常鲜明的西方经验。虽然表面上书写的是探索太空的故事,却与西方殖民史和大航海时代的历史,新大陆的发现等西方的历史文化积淀密切相关。比如说布拉德伯里《火星编年史》,就写到地球人来到火星以后,发现火星上面有火星星人,也就是土著,而地球人也想在火星居住,就只能把土著赶走。这是非常典型的殖民话语。

但是在1950—1970年代,有一位非常著名的科幻作家郑文光,他写了一部短篇,叫《火星建设者》。有趣的是,在《火星建设者》里,火星是蛮荒的,上面没有土著,但环境非常恶劣。小说的主人公都怀着一种建设社会主义的热情,在一片蛮荒的土地上建设一个新的世界。这完全是新疆建设兵团,开发边疆那种历史经验的再现。其实所谓的中国特色的体现就是中国经验,太空探索这一科幻小说母题是从西方传来的,但一个真正成熟的作家在写作过程中绝不会简单重述西方的经验,他的写作必然包含中国独有的经验,包含很多关于中国命运和未来的思考。

因为我们没有那些殖民主义的经验,我们必然无法真正写好那样的题材,那不是我们的生命体验。此外,还有末日题材。西方的线性历史是有终结的,中国没有这个经验,我们是一个循环史观,没办法想象真的有一个末日到来是什么样的。

我前段时间写关于陈楸帆的《荒潮》的论文,发现一个有趣的问题。因为黄金时代过了,以后就出现了赛博朋克,赛博朋克描述的未来是一种high-tech low-life的未来。简单来说就是富士康那样的,用高科技堆积起来的地方,而里面的人的生活质量是非常低的。有趣的是,赛博朋克描述的这样的未来,没有出现在赛博朋克小说非常兴盛的美国,没有出现在欧洲,没有出现在日本,它出现在了在中国。写赛博朋克的作家们所假想的未来,最后在中国变成了现实,这导致了陈楸帆在写《荒潮》这部赛博朋克科幻小说的时候,是真的

在书写中国的现实经验,小说中被电子垃圾污染的南方岛屿就是他的家乡,而小说中那些社会阶层之间的冲突、环保的问题,都是中国当下的现实经验。

王洪喆(北京大学新闻传播学院):柔柔刚才提到游戏化的架构设定,是西方科幻小说黄金时期的一个特征。这种世界感并不单单来自美国,最早其实也来自苏联。比如征服火星这个题材,最早写这种题材的是苏联的布尔什维克党人亚历山大·博格丹诺夫,这个人是列宁的对手。他在1908年写了一个作品叫《红色的星球》,讲苏联人未来开始去火星建设共产主义殖民地的故事,殖民地的建设过程中出现了技术专家官僚等一系列的问题。后来他又写了一个续编叫《工程师曼尼》,这两个作品据说在斯大林时期,斯大林特别喜欢这部小说,苏联高层技术官僚都很喜欢工程师曼尼这个人物,这跟整个苏联社会主义初期对工业化和现代技术的强烈需求非常相关。而对工程技术未来可能性的想象和批判,这种状态其实是在冷战当中达到顶峰的,这不仅体现在冷战时期美国的文学作品和国家政治中,苏联更是如此。科技跟社会发生强烈关系,并且提供整体性未来感的政治和文化叙事,它不仅来自于英美的殖民主义和帝国历史经验,而是一个20世纪从“二战”到冷战架构里面非常普遍的一个国家建设经验。

大家如果看过《奇爱博士》的话就知道,奇爱博士的原形叫赫曼·卡恩,他是兰德公司最重要的缔造者之一,兰德是美国空军在二战当中为预测和研究德国的导弹技术而创立的机构,要做的工作是预测美国在未来几十年内科技和国防的可能方向。他最早的成员包括钱学森,钱学森深度介入了兰德公司前身——空军未来研究机构当时在德国的情报工作,以及回到美国后一系列的战略未来学工作。他在1950年代把这些经验带回中国,成立了我国最早的运筹学和控制论研究机构,推动计算机和战略科学的研究,因为他在美国有这方面的经验。同时钱学森还对科普非常重视,因为在整个美国冷战时期,不仅是科幻的黄金时期,同时又是美国科普文化的黄金时期。阿西莫夫本人是非常著名的科普作家,他跟卡尔萨根有一个争论,到底谁是最好的科普作家,谁是最好的科幻作家?阿西莫夫写的《简明科学指南》跟

苏联的《十万个为什么》非常像。于是我们其实看到整个美国1960年代一直到1970年代,发展出一种很独特的冷战文学和文化生态,他的文学创作和科普创作,与国家战略和军工联合体之间,形成了紧密而有机的互动关系。

在科幻的黄金时代,有一个重要的类型叫做废土题材,或者核爆后的题材,其实跟兰德公司这种战略写作是一个硬币的两面,是文学界对这种战略写作的衍生。这个方法从1950年代开始一直被兰德公司秘密地使用,到1960年代末1970年代初公开出来以后,成了未来学的主流方法。科幻界的写作也受惠于这些早期的战略科学,同时美国的未来研究,或者叫做未来学,开始在全社会生根。当时我们熟悉的科幻三巨头非常热情地投入到未来学的活动和研究当中去,以未来学领域作为平台,科幻小说家、科技记者、科普作家、政府人士、军方科学家、好莱坞影视工作者等,开始进行讨论交流,形成有机的联系。我们非常熟悉的阿尔文·托夫勒,他在1980年代来中国访问,他就是美国未来学研究中一个非常重要的节点型人物。他来中国宣传第三次浪潮,1980年代的知识分子特别震惊,热情地接受了这套技术乌托邦的思潮。

所以我想说,恰恰在将这些历史梳理跟我们的记忆之间进行勾连后,我们发现在科幻非常流行的20世纪,不管美国还是苏联,恰恰是以国家作为主导的科技进步和科技文化,造就了科幻文学的兴盛和题材的宏大架构。而在今天科幻写作的衰落,恰恰是一种政治总体感衰落的征兆。所以,我可能恰恰觉得,如果在今天想重现科幻写作在社会中应有的地位,是不是也要重新思考文学的历史角色和社会之间的关系,类型文学跟公共写作、科普,跟以国家为背景的政治力量之间的关系?这些问题不是回到纯文学的领域当中就可以回答的。

孙佳山(中国艺术研究院马克思主义文艺理论研究所):“二战”之后,随着社会秩序的重建、影视技术的成熟,在大众文化工业生产的逻辑下,科幻题材也在电影领域呈现出相对清晰的题材分类。尽管科幻电影在“二战”以来的发展历程中有阶段性、周期性的回旋和曲折,但一个基本线索

是科幻题材影片从最初的充满了科技性特征的乌托邦的先锋探索,一步步走向了异托邦文化反思的梦魇呈现,而在这个过程中,生态话语起着至关重要的作用。因此,从生态话语切入,将是我们完整把握当下科幻题材影片全貌的抓手。尤其是近年来,以《2012》《阿凡达》《云图》《环太平洋》《雪国列车》《地心引力》《星际穿越》等为代表,一系列被生态话语包裹的当代科幻题材影片在全球的热映并引发持久讨论和争议,足以说明这一话题在世界范围的影响力和热度,在这些影片中也充分暴露出全球资本主义过度发展的深层次困境和当前全球中产阶级趣味的自我想象的边界,同时也佐证了全球新自由主义背景下文化保守主义的价值取向。

1963年蕾切尔·卡森出版了《寂静的春天》。在此之前,征服大自然,重新确立人和自然的关系,作为现代启蒙理性,具有不言自明的合法性。《寂静的春天》这部划时代的著作,描述了人类可能将面临一个没有鸟、蜜蜂和蝴蝶的世界,以春天不再有鸟叫虫鸣为隐喻,在当时惊世骇俗地提出了农药将严重危害人类生存环境的预言。此后,生态文学、生态电影、生态哲学等一系列新兴文化艺术现象和知识学派才得以产生和发展,卡森的《寂静的春天》中关于昆虫抗药性的第十五章《大自然在反抗》和第十六章《崩溃声隆隆》的部分内容,甚至构成了现在被奉为华语科幻经典的刘慈欣《三体》中的一个核心元文本,是小说中情节演进的一个关键节点。

与国外特别是好莱坞科幻影片相比,我国的缺失还很突出,我们还缺乏真正内嵌于中国社会的科幻意识。随着刘慈欣的《三体》荣膺雨果奖,中国科幻题材影片在如今的产业大潮中自然也不能免俗,大致在明年暑期档上映的电影版《三体》势必将掀起一波不会短暂的中国式科幻浪潮。那么,它们能否表达现代中国的经验与情感?如何在当代世界电影的发展与当代文化的结构中把握中国科幻影片,它在未来会有怎样的走向和命运?这些都是我国科幻影片发展过程中所必须面对的历史课题。

林品:今天的论坛到这里结束。感谢三位主讲人,也感谢各位朋友的参与。□