[首都师范大学艺术与美育研究院协办]

主持人语:

近年来,随着跨文化研究的持续展开,包括美学在内的人文研究领域产生出许多有意义的问题思考和理论新进。如果说,跨文化的理论视野一定地构成了我们今天“再审视”人文思想领域既有观念的总体方法,那么,从跨文化讨论的立场直击问题现场,不仅为我们带来方法论意义上的新变,在更深一层上,它也将在形成新的问题意识的同时,催生出理论话语的新构。正是这一点,让今天的人文学术包括美学研究,有可能突破或绕开某些理论上的观念局限性,在更加宏阔的思想场景上回应问题本身。本期李庆本教授以跨文化图像叙事为对象的探讨,便为我们提供了跨文化研究进入具体艺术现象审视过程的可能性。王向远教授关于“西田哲学”之美学建构的理论分析,则从另一个角度展示了对于“异文化”思想文本的阐释效力。(王德胜)

跨文化图像叙事及其生态美学视角

李庆本

摘 要: 由刘慈欣同名小说改编而来的科幻漫画《流浪地球》由法国、意大利、巴西和加拿大等国的艺术家共同完成,呈现出跨文化艺术特征,反映了来自不同国家的艺术家对人类未来跨文化主义生态伦理的共同诉求。在这部漫画作品中,图像并非简单地复制外在可见的对象,而是通过为观看者呈现一种观察地球的方式而使不可见可见。这部漫画小说,将文字与图像结合,强化了使未来世界成为可见的这一可能性,显示出跨文化图像叙事的基本理路与生态美学的深刻意蕴,因而界定了比文学作品更多的生态环境的可见性。

关键词: 图像叙事;科幻漫画;《流浪地球》;跨文化主义;生态美学
中图分类号:J01 **文献标识码:**A **文章编号:**1004-9142(2024)03-0049-09

科幻漫画《流浪地球》是“刘慈欣科幻漫画系列”中的一部作品,由刘慈欣本人授权,北京漫传奇文化传播有限公司组织创作,编创人员包括:法国人克里斯托弗·贝克(改编)、意大利人斯蒂芬诺·拉弗雷(绘图)、巴西人马塞洛·马里奥(上色)、加拿大人尼古拉·瓦莱(封面/插图)等。该作品中文版由

作者简介:李庆本,杭州师范大学艺术教育研究院教授、博士生导师,文学博士。

基金项目:国家社会科学基金重大项目“百年欧美汉学家中国美学学术史研究”(23&2D300)的阶段性成果。

中信出版集团于2020年出版,英文版由塔罗斯出版社(Talos Press)于2021年出版,可称得上是一部跨文化艺术作品。

这部漫画作品改编自刘慈欣发表于2000年的同名小说,其故事梗概是:在不久的未来,太阳即将毁灭,太阳系已经不适合人类生存,而面对绝境,人类将开启“流浪地球”计划,试图带着地球一起逃离太阳系,寻找人类的新家园。这部漫画将科幻小说与绘画艺术有机地结合在一起,反映了来自不同国家的艺术家们对地球生态环境与人类社会可持续发展的思考,值得从生态美学角度予以深入研究。

一、图像叙事

一般认为,现代汉语中“漫画”一词来自日语的“まんが”,大体上相当于英语的“cartoon”或者“caricature”。“漫画”一词的跨语际旅行事实本身显示了这一绘画艺术形式的跨文化性质。

据陈星在《丰子恺评传》中的考证:“漫画”一词至少在北宋晁以道(1058—1129)的《景迂生集》中就已出现,不过其文中的“漫画”为鸟名,与信天缘同为淘河(即鹈鹕)之属。“漫画”之得名,大概源于其“以嘴画水求鱼”之本性。宋人洪迈(1123—1202)在《容斋随笔》中亦有相似的记载:在瀛州和莫州(现在河北省保定地区)有两种鸟,其一叫信天缘,另一名为漫画。这证明“漫画”一词虽从宋代就已出现,但“它的意思却不是指称某类绘画”①。

另据澳大利亚汉学家白杰明的考证,“漫画”一词最早在日本的使用,可在日本艺术家英一蝶(1652—1724)类似漫画的画集中找到,该画集题名为《漫画图考·群蝶画英》,于1769年出版,这也是“漫画”一词在日本最早使用的资料之一。1771年,铃木闲弓出版《漫画随笔》,但这时的“漫画”也未被特指为绘画形式,而“与洪迈笔记中的漫画有相似之处”,均为鸟名。1814年,葛饰北斋出版《北斋漫画》,“漫画”成为日语中的一个大众化词语,其含义为“急就画或绘画随笔”。在后来的百年中几经沿用变迁,“最终漫画(manga)在大正和昭和时期成了西方‘卡通’、甚至‘讽刺画’(现代日语中也叫kariachyua)的同义词”②。

1904年3月27日,上海的《警钟日报》以“时事漫画”栏目刊出漫画。但此后的二十多年间,“漫画”一词并没有传播开来。直到1925年5月,郑振铎在《文学周报》发表丰子恺的画,并注明“子恺漫画”,这一称法才得以普及。丰子恺自己曾说:“漫画二字只能望文生义。漫,随意也。凡随意写出的画,都不妨称为漫画,如果此言行得,我的画自可称为漫画。”③他又指出:“绘画有注重画面形式的,与注重内容意义的。又有用工笔表现的与用简笔表现的。交互错综,得四种画,即(1)重形式而用工笔者为图案,(2)重形式而用简笔者为速写(sketch),(3)重意义而用工笔者为插画,(4)重意义而用简笔者为漫画。”④这意味着,与图案、速写、插画等其他绘画形式比起来,漫画因注重意义的表达又用简笔,因而更适宜于讲故事。

漫画用图像讲故事,是典型的图像叙事,其属性特点首先与绘画有关。莱辛(1729—1781)在《拉奥孔》中详细论证了诗歌和绘画各自的属性和特点。首先,诗与画的领域是不同的,因为“时间上的先后承续属于诗人的领域,而空间则属于画家的领域”⑤。其次,诗与画的媒介是不同的,“绘画用空间中的形体和颜色而诗却用在时间中发出的声音”⑥。最后,诗与画的题材是不同的,“物体连同它们的可以眼

① 陈星:《丰子恺评传》,山东画报出版社2011年版,第120-121页。
② 白杰明:《“漫画”之蜕变》,陈军译,《杭州师范学院学报(社会科学版)》1998年第5期。
③ 丰子恺:《漫画创作二十年》,见《丰子恺文集·艺术卷》第四卷,浙江文艺出版社、浙江教育出版社1990年版,第388页。
④ 丰子恺:《漫画》,见《丰子恺文集·艺术卷》第四卷,第202页。
⑤ 莱辛:《拉奥孔》,朱光潜译,人民文学出版社1979年版,第97页。
⑥ 莱辛:《拉奥孔》,第82页。

见的属性是绘画所特有的题材……动作是诗所特有的题材”①。绘画属于“空间”艺术,它的特长是表达共时存在的物体;文学属于“时间”艺术,它的特长是表达时间上持续的动作。如此说来,让图像讲述故事似乎违背了它的自然属性。然而,莱辛指出:“一切物体不仅在空间中存在,而且也在时间中存在。物体也持续,在它的持续期内的每一顷刻都可以现出不同的样子,并且和其它事物发生不同的关系。在这些顷刻中各种样子和关系之中,每一种都是以前的样子和关系的结果,都能成为以后的样子和关系的原因,所以它仿佛成为一个动作的中心。因此,绘画也能模仿动作,但是只能通过物体,用暗示的方式去模仿动作。”②

尽管莱辛区分了诗和画,但他对“最富于孕育性的顷刻”(Der prägnanteste Augenblick)的看法却为图像叙事创造了机会。他指出:“绘画在它的同时并列的构图里,只能运用动作中的某一顷刻,所以就要选择最富于孕育性的那一顷刻,使得前前后后都可以从这一顷刻中得到最清楚的理解。”③如果一个画家想在固定的画板上叙述一个故事,他应该选择最富于孕育性的顷刻。总之,图像叙事是利用空间的结果来完成时间的过程,因此其本质是“空间的时间化”。

根据康德在《纯粹理性批判》中对空间与时间关系的论述,空间与时间是“先验感性”(Transcendental Aesthetic)④的形式。之所以说是“感性”的,是因为空间和时间总是与对象相联系的,“通过我们被对象所刺激的方式来获得表象的这种能力(接受能力),就叫作感性。借助于感性,对象被给予我们,且只有感性才给我们提供出直观”⑤;之所以是“先验”的,是因为“虽然一切现象的质料只是后天被给予的,但其形式却必须是全都在内心中先天地为这些现象准备好的,因此可以将它与一切感觉分离开来加以考察”;之所以说是“形式”,是因为空间和时间可以“使得现象的杂多能在某种关系中得到整理”⑥。举例来说,“假如我从一个物体的表象里把知性所想到的东西如实体、力、可分性等等都除开,同时又把属于感觉的东西如不可入性、硬度、颜色等等也除开,那么我从这个经验性的直观中还余留下某种东西,即广延和形状。这些东西属于纯粹直观,它是即算没有某种现实的感官对象或感觉对象,也先天地作为一个单纯的感性形式存在于内心的”⑦。也正是因为这个缘故,康德反对鲍姆加通把“Ästhetik”这个词视为“感性认知的科学”或者“美的科学”,因为“Ästhetik”作为感性是无法置于理性的科学下进行研究的。所以康德在《判断力批判》中强调:“没有对于美的科学,而只有对于美的批判;也没有美的科学,而只有美的艺术。”⑧

空间和时间都是先验感性的形式。二者的区别在于,“借助于外感官(我们内心的一种属性),我们把对象表象为在我们之外、并全都在空间之中的”;借助于内感官,“一切属于内部规定的东西都在时间的关系之中被表象出来”。⑨ 按照赵宪章的解释,空间规整外物在我们心中的形状从而使其被直观,时间作用于人的内感觉以排列前者的先后次序。我们的感性经验是从空间被纳入时间的。此即为“空间的时间化”。他指出:“文学图像化的基本规则:用时间统领空间,用空间显现时间,即依照语言作为声音艺术的时间序列安排图像艺术的空间位置。”⑩在图像再现和语言叙事方面,漫画无疑是阐释小说文本的最佳形式之一。漫画以一系列画面的形式展开,类似于以语言为媒介的文学叙事的连贯性。不可见的“时间”是其连贯性的潜在线索。

---

① 莱辛:《拉奥孔》,第 82-83 页。
② 莱辛:《拉奥孔》,第 83 页。
③ 莱辛:《拉奥孔》,第 83 页。
④ Immanuel Kant, *Critique of Pure Reason*, translated by Paul Guyer and Allen W. Wood, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, p. 156.
⑤ 康德:《纯粹理性批判》,邓晓芒译,人民出版社 2004 年版,第 25 页。
⑥ 康德:《纯粹理性批判》,第 26 页。
⑦ 康德:《纯粹理性批判》,第 26 页。
⑧ 康德:《判断力批判》,邓晓芒译,人民出版社 2002 版,第 148 页。
⑨ 康德:《纯粹理性批判》,第 27 页。
⑩ 赵宪章:《语图叙事的在场与不在场》,《中国社会科学》2013 年第 8 期。

漫画小说兼具语言艺术的时间特征和绘画艺术的空间特征,具有小说和漫画的双重特征。然而,漫画小说并不是漫画和小说的简单相加,而有自己独特的优势。首先,与普通绘画不同,漫画小说需要描述一个完整的情节。其次,漫画小说必须使不可见的物体成为可见的。例如,在《流浪地球》中,“上帝的喷灯”在现实世界中并不存在,小说也没有以正面的方式描述这个物体的细节。在漫画小说中,它必须通过形状和颜色来描述,这其实就是将不可见的转换为可见的。另外还有一些抽象的概念,漫画也要去描绘。如《流浪地球》中,多次写到“死亡”,这也是漫画小说必须加以直观描绘的。

二、跨媒介改编

按照莱辛的理论,诗通过动作去暗示物体通常采用三种方式:一是化静为动,通过叙述制作过程去描绘物体的形状,如荷马借叙述火神制造阿喀琉斯盾的过程去描绘这面盾的形状;二是从物体的效果来暗示物体,例如荷马不直接写海伦的美而只写她出现在特洛伊国元老们面前时所引起的惊赞;三是化静态美为动态美,例如阿里奥斯陀写美人时历数身体各部分的静态美的长篇文字,在效果上反不如写她秋波流盼的一句话。①

在小说《流浪地球》的开始,作者是按照这样的顺序开始叙事的:1. 我出生在刹车时代结束的时候,那时地球刚刚停止转动;2. 妈妈给我讲过我们全家看最后一个日落的情景;3. 太阳落得很慢,仿佛在地平线上停住了,用了三天三夜才落下去;4. 以后没有“天”也没有“夜”了;5. 就在那次漫长的日落中,我出生了。②

在漫画中,作者们用了五幅漫画来表达上面的五层叙事。第一幅是全黑色,用白色框镶嵌着一行字“再也没有了白天和黑夜”。第二幅画是落日的情景,在一片黑色中,一个太阳发出昏暗的光,白色框中的字是“妈妈给我讲过全家人看最后一次日落的情景”。第三幅图画画的是太阳向四周放射出万丈光芒,文字的注释却是“太阳用了以往三个昼夜的时间才最终消失在地平线以下”。第四幅图画是三位护士在飞船舱中准备接生的情景,文字是“那时地球刚刚停止转动”。第五幅是一个婴儿刚刚从母体中出生,婴儿和母亲抱在一起,身上的脐带还没剪断,旁边的文字是“就在那次漫长的日落中,我出生了”。③

这五幅画构成了漫画小说《流浪地球》第一页的内容,按照从上到下的顺序,一幅比一幅大。漫画也似乎有意打破小说的叙述顺序。在这段叙事中,“地球停止转动”显然是作者最想告诉读者的,因为最重要,所以在小说中是最先说出的信息,而在漫画中,这句话被放在了中间,因为按照人们的注视习惯,首先关注的肯定是中间部分。这是图像叙事与文字叙事不同的地方。在漫画中,文字和图像的配合也是很值得关注的,有时图像和文字是互相配合的,如第一幅、第二幅、第五幅;有时是不相关的,如第四幅,文字讲述的是地球停止了转动,图像却是护士准备接生的情景;有时是意义相反的,如第三幅,文字表述的是太阳消失在地平线以下,而图像却是光芒四射的太阳。在这里,三种不同的语图关系均得到展现。

这一切均说明语言叙事与图像叙事的差异。在小说原著中,叙述者或主人公没有被叛军处决。而在漫画小说中,五千多名最后的“地球派”被一起残酷处决。执行死刑的方法是从每个人密封的衣服上拿走用于加热的核能电池,这样寒冷就可以夺走囚犯的生命。那种“寒冷像千万根钢针刺穿我的身体”④的死亡感是其他人无法体验的。这种改编显然增强了图像叙事的“陷入感”。此外,原著中的许多叙事内容在漫画中被改为对话,这也会增加读者的“陷入感”。在从小说到漫画的转换过程中,一些信

① 参见朱光潜:《译后记》,见莱辛:《拉奥孔》,第 223 页。
② 刘慈欣:《流浪地球》,中国华侨出版社 2016 年版,第 123 页。
③ 科琳娜·蓓尔特兰德主编,刘慈欣原著:《刘慈欣科幻漫画系列·流浪地球》,谢倩雪译,中信出版社 2020 年版,第 1 页。
④ 科琳娜·蓓尔特兰德主编,刘慈欣原著:《刘慈欣科幻漫画系列·流浪地球》,第 106 页。

息丢失了,但一些信息却得到强调。

从小说到漫画的跨媒介改编过程,其实就是“图说”(Ekphrasis),是两种不同艺术形式的转换。对此,赵宪章的解释是:“‘图说’是‘陷入’被说事物之中的言说,这决定了它相对‘被说事物’而言的在场性。图像符号是身体的延伸及其触摸世界的器官,这决定了它在观看活动中担当了身体与世界的中介,并和身体、世界密不可分、血肉相连,三者‘紧密相拥’而共同在场。由此,‘看’和‘被看’就不是简单的主体和对象的关系,而是‘陷入’和‘被陷入’的关系。”①这种观看和“陷入”的方式非常符合中国传统的“仰观俯察”哲学,这在儒家经典之一的《易经》中即有所体现。②

海德格尔曾使用与“瞠目凝视(Hinsehen)”相对立的“环顾寻视(Umsicht)”来破除主客二元对立,他说:“对锤子这物越少瞠目凝视,用它用得越起劲,对它的关系也就变得越原始,它也就越发昭然若揭地作为它所是的东西来照面,作为用具来照面……同用具打交道的活动使自己从属于那个‘为了作’的形形色色的指引。这样一种顺应于事的视乃是环顾寻视。”③海德格尔反对把认识仅仅看成是“主体与客体之间的一种关系”④。例如,我们对锤子的使用是不会通过主体对客体的“瞠目凝视”来揭示其存在的,锤子的存在是在人们与它的交涉中默默地自行显现出来的。我们愈是对锤子不加观看、不加思量,锤子特定的功用就愈是真实地显现出来,此之谓“当下上手状态”(Zuhandenheit)。而当锤子受到损害、不适用、找不到或是碍手的时候,它才会被关注,此时它呈现出“现成在手状态”(Vorhandenheit)。所以用具不是依靠主体对客体的“瞠目凝视”来显示其存在的,而是依靠陷入世界之中的“环顾寻视”来显示其真实存在的。这种“环顾寻视”不是在主体与客体二分的关系之中发生的,而是在主体陷入世界之中发生的,因此,海德格尔的“环顾寻视”与中国传统哲学的观看方式“仰观俯察”似可互相参证。

在刘慈欣看来,传统的主流文学在某种意义上就是一场“人类的超级自恋”。在其自恋性的图景当中,人类被视为至高无上的,可以漠视其他一切存在。他说:“在文学中,由于人性超越一切的吸引力,太阳和其它星辰都是围绕地球转的。如果宇宙是撒哈拉沙漠,只有地球这一粒沙因其上附着的叫人的细菌而成一粒金沙,其余的整个沙漠都可以忽略其存在。”⑤刘慈欣认为,科幻小说则可以帮助人类超越自恋而给文学一次机会。“由于科幻与科学天然的联系,使得它能够对人类在宇宙中的地位有一个清醒的认识”,它可以使人类清醒地认识到自己不过是“宇宙角落中一粒沙子上的微不足道的细菌”⑥。这也就是说,人类并非是超越世界对象的主体,人类与世界不是主体与客体的关系。人在世界之中,世界无法通过“瞠目凝视”被看到,只能通过“环顾寻视”被看到。

文学叙事是一种时间叙事,而图像叙事是一种空间叙事。图像叙事就是陷入被说事物之中的叙事。由于画面的直观性,语言小说中需要解释的东西可以直接在漫画小说中表达出来。例如,刘慈欣在原著中用了很多词来描述地球引擎。发动机如此巨大,人们无法将其全景尽收眼底,因此他用隐喻的方法让读者将发动机的光柱想象成雅典卫城的一根巨大的柱子,并将人比作巨大宫殿地板上的细菌:“你想像一下巨大的宫殿,有雅典卫城上的神殿那么大,殿中有无数根顶天立地的巨柱,每一根柱子像一根巨大的日光灯管那样发出蓝白色的强光。而你,是那巨大宫殿地板上的一个细菌。”⑦但在漫画中,无比硕大的发动机光柱就不能以隐喻暗示的方式,而必须以直观的方式呈现。漫画家直接画出了发动机和一截光柱,使得发动机与光柱得以直观地呈现在读者面前。这反映了文学叙事与图像叙事的不同特征。与文字相比,图片是直观的,可以包含大量信息。一张只有一帧的图片可以包含一页以上的文本信息。阅读一页文本可能需要一分钟或更长时间,但阅读一张图片只需要一秒钟,这与基于文本阅读的媒体相比

① 赵宪章:《语图叙事的在场与不在场》,《中国社会科学》2013 年第 8 期。
② 李庆本:《周易与生态美学》,《中南民族大学学报(人文社会科学版)》2010 年第 6 期。
③ 海德格尔:《存在与时间》,陈嘉映、王庆节译,生活·读书·新知三联书店 1987 年版,第 86 页。
④ 海德格尔:《存在与时间》,第 74 页。
⑤ 刘慈欣:《超越自恋——科幻给文学的机会》,《山西文学》2009 年第 7 期。
⑥ 刘慈欣:《超越自恋——科幻给文学的机会》,《山西文学》2009 年第 7 期。
⑦ 刘慈欣:《流浪地球》,中国华侨出版社 2016 年版,第 123 页。

有显著的优势。

漫画通过图像叙事具有很大的优势,问题是:图像可靠吗?柏拉图认为,图像是最不真实的。在《理想国》中,他举出三种床,分别由神、造床匠和画家所造。在这三种床中,画家所造的床只是“在模仿看上去的样子”,而不是“模仿事物实在的本身”,因而是“对影像的模仿”①,是最不可靠的,是影子的影子,与真实隔了两层。

在《自主性:资本主义制度下艺术的社会本体论》一书中,伊利诺伊大学芝加哥分校的尼古拉·布朗(Nicholas Brown)从艺术作为商品的公认特征出发,对艺术的自主性进行了历史和理论论证。布朗拒绝接受艺术和商品之间的区别已经消失的观点,他证明,通过对形式的关注和承诺,这些艺术家放弃了由市场需求所构成的决定性,从而战胜了商品化所带来的意义的丧失。因此,他提出了一种新的艺术理论,凸显了艺术的自主性价值,促使人们重新思考艺术和资本主义之间的关系。《自主性:资本主义制度下艺术的社会本体论》这本书的封面包含了很多信息。乍一看,封面上是一款昂贵的精英产品香奈儿 5 号的香水盒。事实上,正如詹姆逊所指出的:“这不是香奈儿 5 号盒子,而是维多利亚·宾什托克(Viktoria Binshtok)2016 年创作的艺术品,是在沃霍尔作品基础上经过一整套复杂的审美复制加工而完成的。”②詹姆逊的判断“这不是香奈儿 5 号盒子”,很容易使人想起比利时画家勒内·马格里特在其著名画作中所写的标题“这不是一只烟斗”,显示了文字与图像之间的复杂关系。福柯指出,马格里特所画的“烟斗”真的不是一只烟斗,而只是“一团位于文字上方的纵横交错的线条”,所以在这里文字表述是不错的,错的是观看者“把图当作事实”。③

香奈儿 5 号盒子的封面图片看起来也不可靠。然而,在詹姆逊看来,“布朗这部著作想透露的更深层次的信息是,他在广泛的艺术领域展示了‘颠覆’作为一种艺术可能性仍然存在,但它已经被彻底内化,就像不再非常自主的艺术作品中的病毒一样”④。这种颠覆表明,艺术不是对外部客观事物的模仿,而有其独特的内在逻辑。这种逻辑使詹姆斯·卡梅隆“能够找到办法来解决穿越电影之难题,同时又能制作出穿越电影来回应解决此难题之办法”⑤,它作为电影的形式特征的可能性,在于“这类电影的内在逻辑,而不是归因于消费者的需求”⑥。

漫画小说也有同样独特的逻辑。正如图中的香奈儿 5 号不是商店货架上的那个香水盒子一样,漫画中的图像也不是对外部现实的模仿。观众不会过于关注图像的可靠性,因为科幻漫画中没有现成的对象来作为判断图像是否可靠的标准。

那么,如何保证科幻漫画的可信度呢?根据加拿大科幻文学理论家达尔克·苏文(Dark Suvin)的观点,科幻小说的必要且充分条件“是陌生化和认知性之间的在场和互动,其主要形式手段是一种想象框架,来置换作者的经验环境”⑦。如果说,“陌生化”(Estrangement)使科幻小说与 18—20 世纪现实主义文学主潮区别开来,那么“认知性”(Cognition)则使科幻小说与神话以及民间神仙故事和幻想文学区分开来。正是由于“陌生化”与“认知性”的共同在场与互动,才保证了《流浪地球》这部科幻小说的可

① 柏拉图:《理想国》,郭斌和、张竹明译,商务印书馆 1986 年版,第 395-396 页。

② Fredric Jameson, “Aesthetics Today,” *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 22.3 (2020): <http:// docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol22/iss3/1>.

③ 福柯:《这不是一只烟斗》,张延风译,包亚明主编:《二十世纪西方美学经典文本》第四卷,复旦大学出版社 2000 年版,第 8 页。

④ Fredric Jameson, “Aesthetics Today”, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 22.3 (2020): <http:// docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol22/iss3/1>.

⑤ Nicholas Brown, *Autonomy: the Social Ontology of Art under Capitalism*, Durham, NC: Duke University Press, 2019, p. 32.

⑥ Nicholas Brown, *Autonomy: the Social Ontology of Art under Capitalism*, p. 33.

⑦ Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven: Yale University Press, 1979, pp. 7-8.

信度,使这部科幻小说的叙事是“以认知逻辑验证的虚构新奇性(新颖、创新)所主导或支配的”①。

科幻小说的“新奇性”(novum)以认知逻辑为基础,可以为认知逻辑所验证。这是科幻文学艺术的一般特征。这在科幻漫画《流浪地球》中也得到了鲜明体现。《流浪地球》将世界视为科学基础上的想象世界,而不是现实世界的复制品。故事的起因是,三百年前,天文学家发现太阳内部的氢正以惊人的速度转化为氦,“这说明氦元素聚变将在很短时间内传遍整个太阳内部,由此产生剧烈爆炸”②。可以说,科学是科幻文学艺术的总体视野,是其原始动力。通过科学的方式,作者为小说构建了一个新的世界。这样一个“新世界”不仅是想象出来的,而且是建立在作者科学认知的基础上,并得到认知逻辑的验证。

亚里士多德将诗歌与历史区分开来,认为“诗人的职责不在于描述已发生的事,而在于描述可能发生的事”③。苏文将可能性进一步划分为“真实的可能性”(real possibility)和“理想的可能性”(idea possibility)。根据其定义,只有在“硬的”或“不远未来的”科幻小说中,才有一种“真实的可能性”,即“符合作者现实生活可能发生的事,以及/或者根据作者文化中的科学范式可能发生的事”。相反,在“软的”或“远未来的”科幻小说中,“故事的命题都必须符合‘理想的可能性’”,即“任何概念上或可思考的可能性,它以在内部不自相矛盾作为其前提和/或后果”④。与许多其他科幻小说相比,《流浪地球》显然更符合“理想的可能性”,也就是说,它不是真实时空和想象时空的平行转换,而是对未来时空无限可能性的重构。

当然,文学不同于科学。因此,我们不能按照科学的标准去苛责小说作者。例如,有些人可能认为,在《流浪地球》中,仅仅停止地球自转 42 年是不科学的。此外,基于重元素聚变原理来解释地球发动机的燃料问题是不可想象的。这些都不应该成为指责这部小说的理由,因为它不是文学批评的任务。

三、生态美学视角

除了科学视角,科幻小说还有人文社会科学的视角,如人类学、民族学、社会学、语言学、历史文化等,其中生态美学视角最为重要。

在小说的第一部分《刹车时代》,刘慈欣给我们描述了地球恶劣的自然环境:12000 台地球发动机引发高温、暴雨和海啸。人们被迫转入地下,经常面临死亡的威胁。这幅反乌托邦的画面反映了科幻小说常见的艺术风格和主题特征,即灾难意识、悲剧意识、末世情结等。托马斯·摩尔的《乌托邦》(1516)是乌托邦文学的经典之作,而叶夫根尼·扎米亚廷的《我们》(1925)、奥尔德斯·赫胥黎的《勇敢的新世界》(1932)和乔治·奥威尔的小说《1984》(1949)则是反乌托邦(dystopia,或译为“敌托邦”)的文学经典。

詹姆逊曾这样讨论科幻小说中的“反乌托邦”:“科幻小说聚焦单一恶趋势,这种趋势不断扩大,直到世界末日,将整个世界摧毁。这个世界曾使我们被困在无数碎片和原子中。因此,反乌托邦表象是锋利的刀刃,它插入晚期资本主义无缝‘莫比乌斯环’之中。反乌托邦表象带来泪点或感性的痴迷,它让人看到一根线,顺着这根线可到达可预测的终点。”⑤阿伊米·班农(Aimee Bahng)说:“我认为有色人所创作的推理小说作品,对于全球资本主义的种族化而言,并不是解药,而是动人的实验。在想象另一种时间生存方式的过程中,这些实验证实了正在朝着私有化和证券化模式发展的新世界秩序的局限

① Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, p. 63.
② 科琳娜·蓓尔特兰德主编,刘慈欣原著:《刘慈欣科幻漫画系列·流浪地球》,第 4 页。
③ 亚理斯多德:《诗学》,罗念生译,人民文学出版社 1962 年版,第 28 页。
④ Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, p. 66.
⑤ Fredric Jameson, “Future City,” *New Left Review*, Vol. 21, 2003, p. 76.

性。”[①]无论詹姆逊还是班农,他们都将科幻文学视为反乌托邦。

在《流浪地球》中,作者设计了两条时间线索来呈现反乌托邦的场景:一条是人类带着地球逃离太阳系寻找新家园的时间线索,一条是作者作为小说主角“我”从出生到死亡的时间线索。这两条时间线索恰如“莫比乌斯环”(Mobius Strip)一样交织在一起。小说虽然从“我”的出生写到死亡,与此同时,也追溯了流浪地球计划的从刹车时代(42 年)、逃逸时代(30 年)、流浪时代 I(加速 500+1300 年)、流浪时代 II(减速 500 年)和新太阳时代(100 年)一共约 2500 年、共 100 代人的移民过程。“我”所生活的时代是刹车时代刚刚结束,人们面临着因地球停止转动所带来的各种灾难,最终成功逃离太阳系,时间跨度大约 50 年的时间。这段时间的描写与 2500 年的移民过程融合在一起,形成了一个所谓的“莫比乌斯环”。对于“我”所生活的 50 年,作者是详写的,而对于其他时间,作者是略写的,采用的是推理方法。这种时间结构所形成的“反乌托邦”与其说是詹姆逊意义上的晚期资本主义的终结,不如说是整个世界的终结。

刘慈欣打算通过 2500 年的地球流浪来展现反乌托邦,但带着地球流浪绝非简捷的解决方案,而是不得已而为之,“简捷的解决方案不是其最终目标”[②]。事实上,在接下来的 2000 多年里,没有人能确定人类是否能够到达目的地,即半人马座恒星。正如《流浪地球》中所描述的那样,半人马座只存在于人类的希望中。生态问题是最大的问题。即使人类最终到达目的地,仍然需要 100 代人的努力。对于这 100 代人来说,他们每时每刻都将面临灾难和苦难。

在未来,当越来越不稳定和危险的环境剧烈变化时,唯一的办法就是在人类和地球之间形成相互依存的关系。阿东的实验证明,如果没有地球的环境,无论多么科学的生态系统设计,最终都会失败,“只有像地球这样规模的生态系统,这样气势磅礴的生态循环,才能使生命万代不息”[③]。这是人类可持续发展的生态伦理。在这种情况下,民粹主义将于事无补。这就是《流浪地球》告诉我们的。

值得一提的是,漫画小说《流浪地球》的出版是由致力于中外原著翻译出版的北京漫传奇文件传播有限公司组织的。他们在 2021 年还组织出版了漫画小说《樫木计》,这是根据法国科幻作家儒勒·凡尔纳 1879 年的小说《一个中国人在中国的遭遇》(*Les Tribulations d' un Chinois en Chine*)改编的一部漫画小说,主要讲述了凡尔纳想象中发生在清末中国的一个故事。故事的主人公金福出生在富贵人家,从不知幸福为何物,一帆风顺的生活突然出现了重大变故,一波三折之中金福开始踏上了冒险之旅。这部小说也是凡尔纳生前唯一一部主要描写中国的小说。1986 年陈佩斯主演的电影《少爷的磨难》也是根据该书改编的。漫画小说《樫木计》的改编者是法国的朱利安·莫卡(Julien Moca)、中国画家王镜和清华大学出版社,呈现出与《流浪地球》相似的中外合作精神和跨文化主义思想。

总的来说,科幻漫画《流浪地球》忠于原著的精神和风格,与 2019 年由弗兰克·郭(Frank Gwo)改编的电影形成鲜明对比。有评论者认为,电影《流浪地球》“从根本上重构和改变了刘慈欣的短篇小说,足以被称为一个单独的文本”。[④] 如果人们倾向于把电影看成是民族主义作品的话,那么漫画则更像是一部跨文化主义作品。

美国电影《星际穿越》(*Interstellar*)作为一部科幻灾难大片,展现了少数人乘船飞离地球的场景,而中国电影《流浪地球》则展现了数十亿人带着地球流浪的场景。这两种科幻想象之间的巨大差异有目共睹。对于一些中国评论者来说,这种差异的根源在于中西文明的本质差异。他们证实,“带着地球也就是家园去流浪”,而不是造一艘“诺亚方舟”,像犹太人或吉普赛人那样去流浪,表达了“中国思维”和

① Aimee Bahng, *Migrant Futures: Decolonizing Speculation in Financial Times*, Durham, NC: Duke University Press, 2018, p. 7.

② Aimee Bahng, *Migrant Futures: Decolonizing Speculation in Financial Times*, p. 8.

③ 科琳娜·蓓尔特兰德主编,刘慈欣原著:《刘慈欣科幻漫画系列·流浪地球》,第 25 页。

④ Amir Khan, “Technology Fetishism in *The Wandering Earth*,” *Inter-Asia Cultural Studies*, Vol. 21, No. 1, 2020, p. 22.

“中国想象”。[①] 但正如林品、陈子丰指出的：当评论者依据那种盛行于20世纪80年代的“海洋文明/农耕文明”对立论，为《流浪地球》的基础设定与主线故事添加上“中国特色”的标签，以便在中美竞争的国际情势下凸显《流浪地球》的“中国特性”时，他们的评述却有意无意地遮蔽或忽略了这样一个事实：类似的设定同样存在于国外的科幻作品当中。[②]

在《流浪地球》中，主张带地球流浪的所谓“地球派”与主张放弃地球乘飞船离开的所谓“飞船派”之间的争执，也并不存在于中西文明之间，而是存在于同一共同体的人之间，甚至是夫妻之间，正如发生在小说主人公与其妻子山彬加代子之间的争执一样。

从民粹主义或文化本质主义的角度来讨论《流浪地球》显然是不合适的，而生态美学的跨文化主义视角才是合适的视角。曾繁仁指出：“中西对话是发展我国生态美学的行之有效的途径，可以通过这条途径达到世界视野、国外资源与中国经验的良好结合，创造出有中国特色的新的生态美学理论话语，贡献于美学学科建设，也贡献于我国生态文化建设。”[③]通过中西跨文化对话途径所建构起来的生态美学，无疑可为我们解读《流浪地球》提供新的视角。

四、暂时的结论

科幻是我们这个时代的神话，它满足了我们追问本源性问题的精神需求：我们是谁？我们从哪里来？我们要去哪里？这些问题关乎人类未来的可持续发展和最终命运。科幻文学艺术的主要任务是如何让这些看不见的问题被看到，并通过可见的方式想象不可见。海德格尔指出：“我们现在对某物的景象和现象的命名乃是‘形象’。形象的本性是让某物能看见。相反，复制和模仿只是真正的形象的变种。真正的形象作为景象让不可见可见，而且这样在它与陌生的物中想象了不可见。”[④]

科幻漫画《流浪地球》中的图像并不是简单地复制和模仿外部可见的物，而是通过呈现给观众观察地球的某种方式，让不可见可见。将文字与图像相结合，图像叙事强化了使未来世界成为可见的这一可能性，并界定了比文学作品更多的人类生态环境的可视性。这部由中国、法国、意大利、巴西、加拿大等国艺术家联合创作的漫画小说，呈现出跨文化艺术的特点，既展示了众多艺术家的想象力和创造力，也展示了不同国家艺术家对人类未来价值选择和伦理重建的共同诉求。

生态问题是我们这个时代最大的问题。对生态环境的认识往往受制于我们身体的局限性。生态艺术有助于突破这种局限性。詹姆逊在《今日美学》中所探讨的问题给我们最大的启示是，今日美学不能无视今日艺术的存在。同样地，生态美学也不能无视生态艺术的存在。否则，生态美学就成为无源之水、无本之木。在未来环境中，当越来越多不稳定和危险的地球环境出现时，不同国家、不同民族之间应处于相互依赖的关系。这也就是生态美学所倡导的一种跨文化主义伦理，这种伦理警示我们必须放弃民粹主义狭隘心理，而采用人类命运共同体的理念，更细心地呵护地球“家园”。

《流浪地球》的图像叙事，通过为观看者呈现一种观察地球的方式，成功地使不可见的成为可见的。但如何使不可见之生态伦理变成可见的？回答这一问题的句式，显然只能是进行时，而没有完成时。

（责任编辑：若峦）

① 张卫、陈旭光、杨俊蕾：《新技术时代的想象力文化与影像美学重构》，《当代电影》2021年第6期。

② 林品、陈子丰：《太空幕布下的家国天下——〈流浪地球〉与民族主义话语的对接》，《文化研究》第38辑，2019年，第95页。

③ 曾繁仁：《中西对话中的生态美学》，人民出版社2012年版，第14页。

④ 海德格尔：《诗·语言·思》，彭富春译，戴晖校，文化艺术出版社1991年版，第197页。