

电影工业美学视域下中国科幻电影新论^①

陈旭光, 薛精华

(北京大学艺术学院, 北京 100871)

摘要:对技术的持续强调和介于现实与虚构之间的故事世界使科幻电影具有独特的想象力美学,同时也使电影工业美学原则成为其内在要求。从工业角度来看,科幻电影需要依托一定的科技水平构造虚拟自治的世界,并且以高超的技术水准真实地呈现出来。由于科幻作品中表现的技术必须在现实已有的最尖端科技基础上更进一步,科幻作品中的技术想象便与现实技术构成了复杂的互文关系。重工业美学与中度工业美学的分型将会是形成健康合理的科幻工业体系的首要需求。从美学角度看,科幻电影想象力内核与现实的联系程度形成了不同的想象力层级,科幻电影的创作需要在科幻的话语体系与类型范式内反映大多数观众的审美需求,探索出适合中国文化的美学风格和文化表达。

关键词:电影工业美学;中国科幻电影;电影工业美学分层;电影技术;科幻美学

中图分类号: J905.2 **文献标识码:** A **文章编号:** 2096-8418 (2022) 02-0064-08

2019年,《流浪地球》以其美式科幻风格与中国情感表达获得了票房和口碑的双丰收,打破了中国科幻电影发展的困局,掀起了中国科幻电影发展的小高峰,“想象力消费”^②的问题也引起广泛关注。2020年,网飞(Netflix)即将翻拍中国科幻小说《三体》的消息同样引发反思,中国科幻电影欠缺在何处,想象力美学与工业现状的矛盾如何处理,这些问题都需要从电影工业美学^③的视域重新审视中国

基金项目:国家社科基金艺术学重大项目招标课题“影视剧与游戏融合发展及审美趋势研究”(18ZD13)。

作者简介:陈旭光,男,教育部“长江学者”特聘教授,博士生导师;薛精华,女,博士研究生。

① 主持人语:电影工业美学——“接着讲”和“再出发”

近年来,电影工业美学的争鸣及建设,既呼应了新时代中国电影产业发展的需求,也助力于中国电影学派、中国学术话语、学术体系和学科体系的建设。毋庸讳言,电影工业美学理论的多元开放观念,体系性建构指向和方法论自觉,必然呼唤跨媒介、跨学科的知识再生产和相应的批评实践。笔者认为,电影工业美学在“影游融合”与“想象力消费”类电影(如科幻电影)的整合探讨、批评实践方面,在中国电影学派建设方面,均有着开阔的发展空间。随着电影制作技术与游戏制作技术趋同,电影产业与游戏产业日渐融合,“游生代”应运而生,影游融合新业态呈现出广阔的发展前景。因此,把“电影工业美学”的疆域拓展到影游融合新业态及新美学,颇具理论生产力。且此研究方向与笔者主持的国家社科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”亦相一致。近年笔者提出的电影“想象力消费”问题也是对电影工业美学进行的学科延伸或拓展思考。“想象力消费”电影类型,无论玄幻魔幻类、科幻类还是影游融合类,都是工业化和技术美学程度最高的电影形态或类型之一,更是电影工业美学的源起生成的“基建”。“想象力消费”还呼应虚拟现实、混合现实、“元宇宙”等成为学术前沿话题和人们日常生活的大众文化议题。围绕“想象力消费”展开思考和讨论,或将为研究今后商业电影创作、大众文化娱乐、媒介融合、“元宇宙”开发等提供重要的话语阵地和学术基础。“想象力消费”作为一种混合态的当代美学现象,呈现出一种跨媒介/媒介融合/再媒介化/“元宇宙”化的变动演进过程,堪为“电影工业美学”理论“再出发”之源源不绝的学术生长点。无疑,在对“电影工业美学”的争鸣中,不同学科背景的学者介入,使得“电影工业美学”在技术、经济、管理、社会学、艺术学、传播学、文化研究等许多方面都兼具极强的知识再生产能力。

总之,建构中的“电影工业美学”期待“接着讲”和“再出发”,尤其是当下影视新媒体艺术日新月异的新观念、新技术、新业态、新美学都期待与时俱进的学术探讨和切切实实的“理论批评护航”,都需要我们进行学科跨界和知识再生产,继续“接着讲”和“再出发”。本辑专栏的三篇论文,正是对“电影工业美学”的一次“接着讲”和“再出发”。

②“想象力消费”指的是受众(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。具体论述请参见笔者近年撰写的关于“想象力消费”的多篇文章,如陈旭光.论互联网时代电影的“想象力消费”[J].当代电影,2020(1):129。

③“电影工业美学”理论是笔者在中国电影的现实背景下,对中国电影创作美学的概括提升。具体内容见下文,也可参见:陈旭光.新时代新力量新美学——当下“新力量”导演群体及其“工业美学”建构[J].当代电影,2018(1):30-38;陈旭光.新时代中国电影的“工业美学”:阐释与建构[J].浙江传媒学院学报,2018(1):18-22;陈旭光.论“电影工业美学”的现实由来、理论资源与体系建构[J].上海大学学报(社会科学版),2019(1):33等。

科幻电影的文本。

一、科幻电影类型范式与电影工业美学思维

作为类型的科幻电影共享着情节内容、视听美学、工业观念等方面的程式性,首要的表现在“主题上对先进科学技术非凡功能的持续性强调”和“视觉上制造出惊人和奇异的影像”。^[1]通过提出基于现实社会科技水平与自然规律认知的新科学假说,创作出介于科学和虚构边缘的戏剧性故事,以及动辄整个人类层面的灾难与英雄,为观众提供关于未来的想象力盛宴,这正是科幻电影的核心美学特征。

作为以想象力呈现为主要吸引力手段的电影类型,科幻电影的想象力美学显著区别于影游融合类电影、玄幻魔幻电影等其他类型的想象力消费电影,表现出鲜明的“推导性”。如H.G.威尔斯所论述的“观照人类事务正在发展的某种可能性,并按照这种可能性推导出各种广泛的后果”,以及小约翰·W·坎贝尔的“按照已知的事实对未来作出预测的努力”。^[2]在各种对科幻电影的定义与范式讨论中,科学以及科学之上的虚构都是两个重要的关键词。这说明,一方面,科幻电影承载了对社会发展、人类文明进程以及宇宙归宿的哲理性思考,能够为观众带来超脱于日常生活的广阔视野,提供现有科学能力之外的想象性体验,如穿越虫洞、实体性控制时间等。科学性的外表也使科幻电影具有高于其他想象力电影类型的可信度,往往会在映后引起一定范围的科学性讨论与社会冲击。另一方面,强虚构性带来的视听表现方面的高要求构成了科幻电影的视觉图谱,新的世界面貌、生物形态以及奇观性场面都需要强大技术能力与工业体制的支撑。文化上和工业上的双重意义使科幻电影具备了强大的商业吸引力以及对于整个电影行业的变革动力与战略意义,同时也具有了较高的风险性。《阿凡达》《盗梦空间》《星际穿越》等不同类型的科幻电影均以其高额的票房收益与优异的奖项证明了科幻电影在电影产业和电影艺术中的突出效益。

科技性、工业性与视觉奇观以及未来想象力既是科幻电影内部的创作范式,也是科幻电影区别于其他类型电影的显著特征,这使得科幻电影天然具有鲜明的工业属性,成为电影工业美学生产的先驱。也意味着对科幻电影的把控需要打破传统工业与美学的二元对立思维,提倡工业与美学的整合式发展,以一种综合的、平均的艺术标准满足更多人的审美需求,获得美学效益和经济效益的最大化。基于这种社会环境和现实要求的变化,陈旭光提出“电影工业美学”的理论建构,主张“电影工业美学是工业和美学的折中和妥协,秉承电影产业观念与类型生产原则,以理性的、标准化、规范化的工作方式,游走于电影工业生产的体制之内……同时又兼顾电影创作的艺术追求,最大程度地平衡电影艺术性/商业性,体制性/作者性的关系……追求电影美学效益和经济效益的统一。”^[3]电影工业美学原则能够适应中国电影在全球化、产业化背景下对于经济、艺术、文化、意识形态等方面均衡的需求,也能够使历史与当代电影的未来发展趋势互文。

将电影工业美学思路落实在中国科幻电影的研究中,需要以工业和美学的折中平衡理念重新回归科幻电影作品。既要包含电影工业流程与技术水准、人物与结构等,也要充分考察科幻电影对未知科技的想象力与创新程度、对科技发展的思考与认知以及观众的美学接受。通过对中国科幻电影文本的考察可以发现,农耕文明下的务实主义和“不语怪力乱神”的长时期压抑使中国社会自然缺失想象力的土壤。从早期“畅想社会主义美好未来”的原始科技想象到《珊瑚岛上的死光》中政治的二元对立,以及《错位》中对“文山会海”的讽刺,以想象观照现实始终是中国科幻电影的重要主题。互联网时代的受众呼吁的是一种“超验性的、虚拟性强的”想象力作品,是一种与互联网新媒介相接轨的“后想象力”^①。这恰恰是中国科幻电影还不够擅长的。

^① “后想象力”是指互联网新媒体时代不同于以往文学、艺术理论中所强调的不脱离现实原型的想象,是一种更偏向于虚拟性、架空式、超现实的想象力。详见陈旭光. 电影的“想象力”与“想象力消费”[J]. 现代视听, 2020(5): 84.

二、中国科幻电影发展阶段简述

有据可考的中国科幻电影始于1938年新华影业公司出品的《六十年后上海滩》。这部电影讲述两位职员来到60年后的上海，大胆地设想了空中高楼、人工控制天气、视频通话等未来社会状况。但遗憾的是，受社会变动的影响，《六十年后上海滩》在很长时间内成为科幻电影孤作。

新中国成立17年是“人民电影”风格的形成时期，科幻电影围绕着“赶英超美”的社会主义建设高潮开始崭露头角，并在观众中起到一定的精神鼓舞作用。但科幻电影突出的虚构性与社会主义现实主义的基本思潮相违背，再加上科技发展水平的限制，此阶段的科幻电影创作停留在原始的“畅想美好未来”层面，未能更深入探讨科技发展伦理等内容。同时期，革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合的“两结合”方针逐渐形成，政治对文艺创作的影响增强，科幻电影中也体现出一定的“跃进”色彩。

“文革”结束后，中国科幻电影迎来了第一个创作小高潮。1978年到1999年间，随着国内思想解放和国外科幻电影如《未来世界》等优秀作品的输入，中国科幻电影创作出现井喷现象，在数量上远超之前，并且在科幻内核的创新性方面有重要突破，为观众带来了新奇的观影体验。此阶段的电影做到了对早期科幻电影简单想象模式的整合式发展，影片内容和主题上都有较大程度的丰富。但整体来看，此时期的科幻电影创作仍然处于较为边缘的地位，类型化不突出，仍属于滥觞期。

新世纪以来，中国科幻电影在上一阶段的基础上进一步开展整合式探索。部分科幻电影创作中带有鲜明的好莱坞色彩，并且尝试加入中国文化语言，如《未来警察》《全城戒备》等电影都是模仿好莱坞风格的中国科幻电影。但这些电影在剧情上生搬硬套，特效更是破绽频出，影片中传达出的价值观与中国社会格格不入，沦为好莱坞电影的“山寨”版。另一方面，也有一些电影已经开始有意探寻具有中国文化自适性的科幻电影创作路径，如《长江七号》和《李献计历险记》在文化内涵和表现形式上具有浓厚的中国电影意蕴，同时扬长避短，用剧情降低工业难度，成为中国科幻电影中少有的成功案例，也为新阶段的科幻电影提供了重要的经验借鉴。

科幻类型的强科技性和未来性与中国务实的传统文化不相符合，两次工业革命的缺席也使科技审美与反思在中国当代社会并不成为社会思潮，因此作为舶来品的科幻电影的本土化始终是中国科幻电影发展的重要课题。在早期科幻电影创作中，科教性与宣传性被突出强调，科幻电影的核心美学特征远未得到发掘。“文革”后至今，对好莱坞模式的模仿以及如何在中国文化语境下加入科幻元素是科幻电影创作的两个主题，《珊瑚岛上的死光》和《长江七号》等电影都以较强的现实属性进行相对“安全”的科幻创作，而《错位》《合成人》一类的电影则在科技思潮方面有所觉醒。与此同时，作为科幻电影基石的电影工业没能得到长足的发展，中国科幻电影始终处于欠发达的状态，远未成为一种稳定的类型。

2019年，《流浪地球》和《疯狂的外星人》的上映将中国科幻电影的发展推向新的高度，也恰好代表了中国科幻电影的两个发展方向。《流浪地球》在维持高水平的特效制作、震撼的视听体验的基础上进行了中国特色科幻美学风格的尝试，并输出安土重迁的乡土观念、“子子孙孙无穷匮也”的传统精神和人民史观，在文化内核上打破了好莱坞的思维方式，开始宣扬中国精神和中国文化。《疯狂的外星人》则延续了《长江七号》《李献计历险记》等电影的创作方式，将科幻元素融入到成熟的中国电影类型中，呈现出一种“软科幻”的创作倾向。影片的传统猴戏、底层叙事等元素显现出鲜明的中国特色。但不容置疑的是，这两部电影无论数字特效还是物理特效较前一阶段都有了质的飞跃，《疯狂的外星人》中奇卡的形象采用面部捕捉、动作捕捉等技术完成，相比《长江七号》，在技术水平和表达效果上都有了较大的进步。

但一两部被认可的影片并不足以撑起整个中国科幻电影工业，科幻电影的未来文化属性、技术瓶颈、产业链、制作流程等并没有完全落地，对票房的过度依赖也加重了科幻电影的商业风险。依托“中国首部硬科幻电影”的名号，《流浪地球》的成功中存在着不确定因素，同时也带动了国产科幻电

影的热度, 大量资本涌入, 科幻电影的商业属性被过度放大, 《上海堡垒》所代表的“流量式”创作乱象可能还会持续一段时间。最重要的是, 相比好莱坞科幻电影对脑神经科学、量子力学等前沿科技领域, 向外的星际想象以及向内的梦境、幻觉、潜意识等的探索与思考, 国产科幻电影对科技的表达仍然较为传统。在“星辰大海”“外太空殖民”“末日情结”等传统科幻主题与中国文化并不协调的情况下, 国产科幻电影的文化内核与情感表达应该如何打造, 还需要在实践中尝试并建立。

三、科幻电影工业评判: 技术水准、技术想象与工业美学分层

科幻电影的类型特征首要便是基于一定的科学假说构造一个虚拟自洽的世界, 且所反映的科技内容具有一定的前瞻性。因此科幻电影天然比其他类型的电影具有更高的技术要求。这体现在: 必须依托足以真实表现虚拟形象和内容的电影技术; 所表现的科技内容必须在现实尖端科技的基础上更进一步; 必须有足够的资金和人员支持物理特效和数字特效的制作, 这又进一步要求标准化的工业流程以降低沟通成本, 提高工作效率。电影技术为科幻美学提供物质基础, 同时也要为其作为电影所固有的审美要素负责, 最终要落到对故事、人物等的服务中。

(一) 技术水准与技术想象的互文

将虚构的科幻世界真实地呈现在观众面前是科幻电影类型要义之一, 从《月球旅行记》以来, 虽然技术制造在各种电影类型中都成为常态, 但科幻电影始终在其中起到引领和创新的作用, 科幻这一类型与特效技术之间的密切联系也将持续存在。电影特效制作经历了利用摄影机自身功能如改变拍摄频率, 合成摄影和光学制作方法以及电子合成和数字特技三个发展阶段。^[4] 1933年上映的《金刚》中利用了微缩模型、遮罩、定格动画、二次曝光、玻璃遮绘等技术打造巨型怪兽, 成为光学制作技术的代表作。1977年《星球大战》的制作中, 工业光魔公司已经开始使用电脑控制的运动摄影机以精确合成多个微型特效镜头。技术创新是推动科幻电影变革的重要动力, 同时也是长时间以来制约中国科幻电影发展的重要因素。受制于社会整体科技水平, 人力代替技术作业是早先中国科幻电影普遍的制作思路, 科技与未来属性的美学特征无法表达, 科幻叙事的可信度和完整度也受到影响。如1980年的中国科幻电影《珊瑚岛上的死光》仍然通过逐帧绘画的方式绘制片中重要的激光武器“死神的火焰”, 将黄土倒入盛满清水的玻璃缸来模仿核爆炸的场景, 在技术阶段方面严重落后于同时期的好莱坞科幻作品。

此外, 科技对科幻电影创作的影响还包括想象力的科技含量与反思性。由于科学幻想脱胎于广泛的科学知识, 现实中的科技水平和科学精神, 会影响社会整体的科技感知, 进而限制科幻创作, 也会影响优秀科幻作品所应该产生的社会效应。因此综合来看, 作为虚拟与现实的复杂合体, 科幻电影中的科技与现实中的科技总是存在着互文关系, 是一种包含了虚拟技术的现实技术。埃里克·克塔滕贝格在《虚拟媒介的考古学》中对虚拟媒介的论述能够反映科幻电影中真实与虚拟技术的复杂联系。他认为“虚拟媒介调和了人们无法实现的欲望……其想象性交织在纯粹想象和现实存在的媒介机器之间……也使得技术想象和现实技术发展之间的界限变得日益模糊”^[5]。作为虚拟媒介的一种, 科幻电影中的技术设想可以是单纯概念性的设计, 无法实现的, 这并不影响其对现实世界的技术媒介产生影响。正如克塔滕贝格对二者关系的概括: “现实存在的媒介机器引发了人们对这些机器可能实现什么或意味着什么等诸多猜想, 对于可能实现的媒介的想象, 不断促进媒介机器在现实中产生。”^{[5] (65)} 科幻电影中的虚拟技术来自于对现实科技的美好想象, 通过一定的特效技术加以表现, 为观众塑造未来可能的美好生活或者离奇经历, 并产生一定的现实指导意义, 这是科幻电影想象力美学的重要方面。

由此反观中国科幻电影作品, 现实技术对中国科幻电影发展的影响不仅限于视效表现能力, 还包括影片中所能提供的技术想象与技术认知, 以及支撑科幻设定的技术体系与家国语境。新中国成立后第一部重要的科幻电影《珊瑚岛上的死光》拍摄时中国刚刚改革开放, 工业水平相比国外还有很大差距, 剧组人员都没有见过机器人, 仅依据作为“内参片”的美国科幻电影《未来世界》中的机器人形

态模仿制作，片中的核心幻想高效原子电池和激光武器在奇特性方面表现一般，并且受制于冷战的国际思潮，影片中的人物也分为中国和西方两大阵营，将意识形态作为划分科技属性的关键标准。及至1987年的《错位》和1988年《合成器》，技术的表达与设定仍然没能得到长足的进步，但科技认知和科学思潮已经在朝国际先锋追赶。学者黄鸣奋在论述后人类思维时曾提到：“后人类视野中的身体美学正视科技化对身体形态的巨大影响、多元化对身体观念的巨大拓展、黑镜化对身体界定的巨大价值，主张将头脑与作为躯干的身体、意识与作为躯壳的身体、心灵与作为躯体的身体的统一当作自己的研究对象，将物种生产意义上的本真和克隆的关系、物质生产意义上劳动者和机器人的关系、精神生产意义上人类智能与人工智能的关系当作自己的研究重点。”^[6]这在《错位》中有鲜明的表达。导演黄建新在文章中写道：“《错位》试图揭示人类某些行为对自身产生的消极制约会导致人的变异。”影片对机器人、人工智能对人的影响的探讨打破了观念桎梏，富有前瞻性的预言了机器统治下人的主体性的丧失。

总体来看，技术在先前的中国科幻电影创作中一直都是难以逾越的鸿沟，受限于科技水平、科技认知以及现实主义传统和社会思潮，国产科幻电影在科幻表达和反思方面的主题深入都还不够，仍处于科幻电影的起步阶段。作为整体的国家技术水平以及国际地位也限制了科幻想象力的发挥。《珊瑚岛上的死光》《错位》等八九十年代的科幻作品开始有意识地从科学家、后人类、科技理性等主题展开探索，但没能形成科幻电影的浪潮。此后虽然有《李献计历险记》《长江七号》这些将科幻元素融入其他类型电影创作的成功作品，但科幻电影的核心美学表达长期处于低潮期，表现为对前沿科技的认知、想象和应用较为浅显，以及受到好莱坞创作模式的大量干预。

到了2019年，《流浪地球》中引领全球的家国想象，背后是中国综合国力与科技实力的提升。正如导演郭帆所说：“科幻片有一个特别的属性：只有国家强大，你才有可能去拍科幻片。这个涉及观众的自信心和故事的可信度。如果现实中国家没有足够的国力，是无法支撑这两点的。之前，我们会看到在美国的电影里面，他们去拯救世界的时候是无所顾忌的，他们的军队可以出现在全世界的任何地方，解决一切问题。如今，我们有资格并且有能力开始尝试了。”^[7]

弗雷德里克·詹姆逊曾将科幻艺术的本质描述为“未来考古学”，如“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”^[8]。这表明科幻作品生发于现实、超越现实，最终还要指向现实。国家整体科技的进步是科幻电影创作的保障与启发，帮助科幻电影展开技术想象与科学伦理的探讨，同时也促使中国在科学幻想中的角色越来越突出，科幻电影在中国当代社会的语境下越来越被接受。

（二）工业美学分层

科幻电影的工业表现与美学传达必须组成相辅相成的统一体，才能精准定位受众，降低市场风险。《流浪地球》一类的大体量、重视特效故事设定可以遵循“巨大的投资、超强的匹配、完整的工业流程、宏大的场面、惊人的票房，甚至还代表国家主流一致的表达”的重工业美学制作标准。^[9]而《错位》《长江七号》《疯狂的外星人》一类的科幻电影并不将奇观性作为主要表达，从故事内核来看有“软科幻”的属性，故事与表演中的特色要强于视听效果的要求。此类电影不需要追求技术创新、工业进步、突出的视听体验等，而应该遵循“以典型化的故事为核心，以类型化工业流程为美学配方，以人物命运为动力要素，陡转、延展、聚焦或裂变社会现实和个人遭遇，实现电影与社会的双向互动”的中度工业美学电影发展模式。^{[9](47)}

《2001 太空漫游》《星球大战》系列以及《第三类接触》这一类大体量科幻电影的巨大成功逐渐将科幻电影推向商业大片制作的中心。但是星光之下，中小成本的科幻电影也诞生了非常多的佳作。2009年英国出品的《月球》成本只需500万美元，而1968年的《2001 太空漫游》制片成本就需1200万美元。《月球》故事中的人物和场景都比较简单，但是深入思考了人类、克隆人与机器人之间的异化伦理关系，追问了人性在科技发展过程中的扭曲。相比科幻大片的震撼感与拯救感，《月球》以孤独感

与哲理性提供了独特的科幻美感体验, 也为中国科幻电影的发展提供了启示。在重工业电影的资本运作、制作流程等模式仍然处于探索阶段, 具有较大的不确定性的情况下, 中度工业美学的电影是目前占据中国电影市场最大份额的电影层级, 相对来说较为稳妥。科幻电影虽然有着相对较高的技术、资金等方面的要求, 但并非都必须追求重工业、大制作, 合理的分层筛选体系能够丰富科幻电影创作思维, 提高电影生产效率, 形成健康的产业体系。与中国电影市场整体结构相一致, 科幻电影也应形成中等工业美学为底、重度工业美学为顶的金字塔构型, 做到不同体量的分型精致化, 而非一味大片化。

作为一种“大众文化为主导定位的新型大众艺术样式”, 中国电影正在随着中国社会的“大众文化转型”进入新的语境。同时, 随着电影产业不断完善, 电影的生产、传播、接受等各个层面都逐渐进入规范化的发展路径, 科幻电影的类型化、工业化、分型化生产是行业发展的必然道路。随着《疯狂的外星人》《流浪地球》等具备工业思维的电影的尝试, 中国科幻电影的工业体系与行业标准正在逐渐建立, 但仍然处于向现代化制作转型的初始阶段。

四、科幻电影美学标准: 本土化的类型审美与想象力层级

科幻电影的想象力内核催生了独特的假定性美学, 其与现实的联系程度形成了不同的科幻想象力层级, 构建出现实基础与既有文化体系之上的“亦真亦幻”的想象世界。作为一种类型电影, 科幻电影应当反映大众的审美, 达成“综合的、平均的”美学要求。对于起步阶段的中国科幻来说, 与既有类型的杂糅, 加速科幻的本土化创作, 是构建中国科幻美学体系的重要方式。

(一) 类型杂糅与本土化审美

类型电影的故事、主题、价值观或影像总是最大程度地承载大众的观念、趣味、欲望, 与大众的态度保持一致, 以此获得大众的广泛认同。由于科幻电影的起源和重要发展都在西方, 好莱坞电影的广泛传播在全球范围内树立起西方的科幻话语体系, 塑造起中国观众对科幻电影的刻板印象。科幻电影的观念和审美在一定程度上是与中国文化审美习惯相背离的, 且好莱坞科幻电影的创意和制作水平远在中国科幻电影之上, 逼迫中国科幻电影必须走出一条本土化的道路, 才能在现有的科幻电影体系中被观众接纳。从科幻电影本身来看, 其类型程式更多地存在于故事背景中, 而故事的主题、风格、人物、叙事等方面具有非常高的可塑性, 使其可以与各种已被市场验证的主流类型杂糅产生新的故事类型, 类型杂糅也成为中国科幻电影寻求认同的重要方式。

新世纪之前的中国科幻电影已经开始有意识地仿制欧美类型电影, 添加商业元素, 如《凶宅美人头》《隐身博士》《毒吻》等, 将科幻与恐怖、凶杀、喜剧等类型融合, 提高科幻电影与主流审美的适配度, 并降低科幻创作难度。《凶宅美人头》作为一部科幻惊悚片, 改编自苏联科幻名著《陶威尔教授的头颅》, 原作讲述的是研究人体器官复活术的团队中, 助手为了独占科研成果, 杀害了教授并保留教授头颅继续研究的故事。电影弱化了科研人员之间的矛盾线索, 将故事重点放在教授培养舞女罗美娜的头颅, 并谋杀舞女周曼丽复活罗美娜, 又因排异反应取下罗美娜头颅的反复过程, 这其中加入了情杀、犯罪、软色情等商业元素, 美女“换头”使影片成片与聊斋有了很大相似之处, “舞女被杀”又与北洋时期的著名案件“阎瑞生案”情节类似。这一系列改编不仅赋予了科幻电影猎奇元素, 还使这一来自国外的文本具备了深厚的中国传统文化和社会背景, 俨然成为一个中国故事。《隐身博士》融合了科幻、犯罪、喜剧的类型元素, 讲述了隐身药物被犯罪分子偷走之后的一系列斗智斗勇, 还加入了教授赤身裸体、女助手脱衣服的情节。《毒吻》延续了《凶宅美人头》的惊悚大胆风格, 讲述了环境污染导致的天生带毒和超能力的孩子的故事, 整体荒诞而超前。类型杂糅的思路在新世纪同样得以沿用, 2004年香港电影《我的电脑会说话》是科幻与都市爱情类型的融合, 2008年《长江七号》将科幻元素与导演周星驰擅长的底层喜剧结合, 并增加了家庭温情元素。可见, 借用市场认可的成熟类型可以降低观众不适感, 为电影争取到固有的观众群体。

在国产科幻电影发展前景尚不明朗的情况下, 《流浪地球》和《疯狂的外星人》分别以科幻灾难与

科幻喜剧的类型，呈现出不输好莱坞的高水准视觉效果，提振了中国科幻电影行业的信心。《疯狂的外星人》用传统猴戏解构外星人入侵这一经典好莱坞题材，以鲜明的中国底层色彩创作出国外难以翻拍的科幻作品类型。可以说，《疯狂的外星人》用世俗故事、传统民乐等内容走出了一条完全不同于西方语境的中国式科幻道路。而相比之下，《流浪地球》将科幻背景设置为太阳即将熄灭所面临的全球性灾难，讲述灾难前人类的生存故事，并以拯救之路上的场面承载影片的视觉奇观，证明了中国硬科幻电影创作道路的可行性，也意味着科幻灾难类型在中国的初步成功。《流浪地球》在好莱坞经典的硬科幻电影形式下做到了中国思维和文化情感的输出，大一统历史下的家国情怀、愚公移山精神、中国式亲情等传统文化内核都在电影中有所体现。刘培强不善言辞的父亲形象、孙子孙女犯了错也要袒护的韩子昂的姥爷形象，与安土重迁的传统思想一道，构建起中国人的家文化。《流浪地球》阐述了中国人独有的文化思维，幻想了未来的世界格局以及中国文化如何提供世界性问题的解决方案，这种民族情感使其在与好莱坞科幻电影的对比中获得了更广泛的社会认同。

此外，一种类型的成熟不仅需要电影作品的规范化创作，还需要对这种类型熟知以及愿意为此买单的观众群体。沿袭好莱坞“硬科幻”电影创作方式的《流浪地球》承袭了好莱坞科幻电影的受众群体以及原作者刘慈欣的粉丝基础，票房收入的成功证明了这一群体的消费能力以及国产科幻电影作为一种类型的潜在市场空间。随着数字技术与互联网对日常生活的渗入以及游戏的影响，当代观众尤其是年轻观众对“后想象力”有着较高的消费需求，融合玄幻、魔幻甚至是游戏元素的科幻电影都可以作为新的发展方向。

（二）想象力美学层级与现实基础

提供超越日常生活的广阔世界中的灾难与悲喜，转移现实问题的焦虑，并满足年轻观众对“超验性、虚拟性较强的，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”，是科幻电影的重要美学特征。^[10] 科幻电影所提供的想象力美学主要在于：星际、未来等虚拟世界的设计与真实化表达，如《星际穿越》中用大量几何线条与重复的卧室空间构建起具像化的五维世界，在这里时间以实体化的形式出现，为观众提供了超出一般认知的科学世界打造；非自然生物的打造，典型的如《阿凡达》中对纳美人的打造，涵盖了外形、语言、行为方式等方面的刻画，为观众提供新生命的认知与交流；兼具人性与神性的超级英雄，以超凡的力量拯救巨大的宇宙灾难甚至是人类的灭亡。这些空间、形象以及远超日常生活故事视角，可以帮助观众暂时从现实处境中解脱出来，分散注意力。所以“当我们受控于经济衰退和国际政治危机的时候”，正是科幻电影“异常兴盛”的时候。^[11]

在提供经验之上的想象力体验的同时，科幻电影也必须有坚实的现实根基。这不仅体现在科幻叙事引用的自然与社会规律，还体现在虚拟形象无法摆脱的拼贴感、视觉奇观中用以引起共鸣的细节元素以及当代社会主流价值观与热门议题的映射。有学者根据科幻叙事与现实世界的接近程度，将科幻电影的想象形式分为近景想象、中景想象和远景想象三类：^[12] 近景想象大概发生在50年后，在周围世界没有发生太大变化的情况下加入了人工智能的科幻元素，具有与社会叙事的亲缘关系。中景想象大概在50—300年后，讨论“人的长久生存问题”以及“人类社会的未来可能发展状况”。远景想象大概在300年以后，是一种基于当代文化要素的形而上学式的想象。比如科幻小说《三体》中地球文明的消失以及整个宇宙的重启。这种分类方法可以直观判断科幻想象力的奇特与深入程度。以此来反观中国科幻作品，《六十年后上海滩》《十三陵水库畅想曲》等都是非常原始的早期近景想象作品，《珊瑚岛上的死光》中的科技想象围绕现实政治分野展开，这些作品的科幻想象力非常受限。一些较为成功的科幻电影如《错位》《李献计历险记》《长江七号》《疯狂的外星人》等，都是在现实社会中加入了有限的科幻元素，从而展开新奇的叙事。这些作品都有着大胆的创新精神和开拓意义，同时也是中层美学科幻电影的主力军。《流浪地球》可以说是中国科幻电影中中景想象的突出代表，假定了地球面临毁灭危机时的人类社会形态与存亡选择。但中国科幻电影在时间伦理、哲学性、终极未来等形而上学方面的探讨仍处于缺席状态，科幻电影的想象力受到现实的限制，同时电影工业的发展程度也在一定

程度上限制了想象力的落地。《三体》的流产更是打击了行业信心。幸运的是,《流浪地球》的成功证明了重工业科幻的明朗前景。中层工业美学的科幻电影仍是中国科幻电影发展的突破口和着力点,也期待有能够升华至哲学层面的中国科幻电影的出现。

科幻想象力是评价科幻电影的首要标准,我们提倡符合互联网时代诉求的奇崛想象力,也要避免毫无根据的奇谈以及过于现实化的科幻叙事,这都是对科幻美学初衷的背离。理想的科幻想象,应当是处于完全真实与完全虚拟之间的不同地带。

五、结 语

受到文化传统与工业水平的双重限制,中国科幻电影始终表现为迈不开步的状态,科幻作品少、技术效果差、想象力弱、民族特色不突出。虽然《流浪地球》取得了国产科幻电影的空前成功,但科幻电影的类型创作、工业美学分层等仍然处于起步阶段。在“后想象力时代”,中国科幻电影的创新除了基于科学前沿,还要关注观众审美的变化,可以考虑融入奇幻、游戏等具有文化传统与生活基础的元素,探索本土化和民族化的科幻美学。

电影艺术的市场化是中国经济转型的必然结果,科幻电影较高的投入更使其成为电影工业化的先驱。未来科技的想象与表达以及技术保障下的视觉美学盛宴是科幻电影区别于其他类型电影的重要特征,这些都要求从电影工业美学的视角重新审视科幻电影,重视电影作为大众艺术和工业产品背后的生产过程审美、信息形态、技术美学等内容,“既尊重电影的艺术性要求、文化品格基准,也尊重电影技术水准和运作上的‘工业性’要求”^{[3](119)},从而改变中国电影长期发展过程中重艺术表达、重现实主义的传统,推动电影新时代的发展。

参考文献:

- [1] 蔡卫,游飞.美国电影研究[M].北京:中国广播电视出版社,2004:286.
- [2] [英]凯斯·M·约翰斯顿.科幻电影导论[M].夏彤,译.北京:世界图书出版公司,2016:5.
- [3] 陈旭光.类型拓展、“工业美学”分层与“想象力消费”的广阔空间——论《流浪地球》的“电影工业美学”兼与《疯狂外星人》比较[J].民族艺术研究,2019(3):119.
- [4] 沈国芳.观念与范式——类型电影研究[M].北京:中国电影出版社,2005:128.
- [5] [美]埃尔基·胡塔莫,[芬兰]尤西·帕里卡.媒介考古学——方法、路径与意涵[M].唐海江,译.上海:复旦大学出版社,2018:47.
- [6] 黄鸣奋.科幻电影创意:后人类视野中的身体美学[J].东南学术,2019(1):170-185.
- [7] 朔方等.流浪地球电影制作手记[M].北京:人民交通出版社股份有限公司,2019:10.
- [8] [美]弗里德里克·詹姆斯.未来考古学:乌托邦欲望和其他科幻小说[M].吴静,译.南京:译林出版社,2014:379.
- [9] 李立.再历史:对电影工业美学的知识考古及其理论反思[J].上海大学学报,2019(1):47.
- [10] 陈旭光.“想象力消费”的理论阐释及其批评方法论考量[N].中国艺术报,2020-11-20(3).
- [11] [德]克里斯蒂安·黑尔曼.世界科幻电影史[M].陈钰鹏,译.北京:中国电影出版社,1988:5.
- [12] 王峰.人工智能科幻叙事的三种时间想象与当代社会焦虑[J].社会科学战线,2019(3):193.

[责任编辑:华晓红]