

## 当我们谈论“全球科幻小说”时， 我们谈论什么：对新节点的反思

[美]伊斯塔范·西瑟瑞-罗内, Jr. 著<sup>1</sup> 谢 涛 译<sup>2</sup>

(1. 迪堡大学 英语学院, 美国 印第安纳州 格林卡斯特勒;

2. 上海外国语大学 英语学院, 上海 200083)

摘要: 不久前还被用来定义国家、文化和科幻小说的条件业已为全球化政权的经济政治转型所破坏。然而, 我们并没有见到某个具体的“全球文化”来取代其位置。科幻小说与以英语为母语国家的文化霸权之间的关系依旧紧密。后者现在包括了美国与英国前殖民地。对非霸权文化关注严重不足意味着非英语或未被英译的科幻小说影响力将十分有限。科幻电影可以在全球拥有受众, 然而它在很大程度上还是受限于强大的美国电影产业。非美国科幻电影倾向于在复制美国模式统治下的国际模式的同时, 插入为本土观众所准备的信息。科幻艺术主要的突破或许可以寄希望于网络艺术形式, 但我们很难预测届时英语霸权是否会发生实质性的改变。

关键词: 科幻小说; 全球文化; 翻译政治; 媒体超新物

**Abstract:** The economic and political transformations of the globalizing regime have undermined the conditions that have been used until the recent past for defining nations, cultures, and science fiction itself. No clear “global culture” has emerged, however, to take their place. SF remains bound up with the hegemony of Anglophone culture, which now includes the former colonies of the US and the UK. The notorious lack of interest in non-hegemonic cultures means that written sf that is not written or translated into English has a limited influence. SF cinema has access to transnational audiences, but it too is largely conditioned by the global power of the US film industry. Non-US sf cinema tends to reproduce the characteristics of the US-dominated international style, while supplementing it with messages directed to local audiences. The main breakthroughs of sf art in the future will probably arrive via internet artforms, but one cannot say for certain whether these will be genuine alternatives to the Anglo hegemony or expansions of it.

**Key words:** science fiction; global culture; the politics of translation; the media super-novum

中图分类号: I106 文献标识码: A 文章编号 1006-6101(2015)03-0012-15

DOI:10.16234/j.cnki.cn31-1694/i.2015.03.004

过去 50 年间, 对于科幻小说中的“全球性”问题, 我们总是围绕着对民族文化与国家文化的区分与肯定来展开讨论。每当谈到科幻小说, 我们总

是会注意到英-美科幻小说对法国、俄国(或苏维埃)、日本等科幻小说的统领支配。我们会将发达帝国主义文化的科幻小说与非现代文化中完全不存在或是地位倒退的科幻小说进行比较,我们也会讨论魔幻现实主义这类文体如何像科幻小说霸占超现代那样霸占市场。这涉及到政治-文化( political-cultural)、价值-策略( value-strategies): 高贵的抵抗的后殖民社会与统治性的霸权、活跃的非主流文学之间的对比,当我们将砂砾踢向帝国主义科幻小说的奥兹曼迪亚斯<sup>①</sup>时,它们享有我们的认可与支持。

## —

全球化? 再也行不通了。至少方式不再如此简单。经济与技术的全球化已经破坏了大部分共生主权赖以生存的物质条件。跨国运动和使命削弱了传统组织自治的理想。然而,“全球文化”依旧是一个不牢靠、亟待发展的想法。我们非常熟悉它的一面: 之前所有的民族与国家文化都深受超现代资本主义经济网的吸引,而全球范围内多样化本地时空体( chrono-tope) 被单价值-范式投机资本替换。

对此进程的文化抵抗很少采取保护传统方式时使用的直接防御策略。现代化要求它在其代理人和受害者面前摆出不可避免的架势。这场战役事实上是因新节点的灵魂而起。超级资本吸纳了“全球化”与“全球主义”两个概念,而 ATTAC 和世界社会论坛( World Social Forum) 这类运动则主张“另类世界化”( autre mondialisation), 诸如伊莎贝尔·斯滕格斯( Isabelle Stengers)、保罗·吉尔罗伊( Paul Gilroy) 和佳亚特里·斯皮瓦克( Gayatri Chakravorty Spivak) 这些理论家,提出了一些世界主义( cosmopolitanism) 和地球公民身份( planetarity) 的替代性概念。<sup>②</sup>

## 二

文化? 让我们把目光转向文化。这个人类学术语曾与地理位置相关。

---

① 奥兹曼迪亚斯( Ozymandias) 是埃及最著名的法老拉美西斯二世的别名——译注。

② 关于世界主义, 参看 Stengers、Gilroy、Beck 的相关著述; Spivak 关于 planetarity 的探讨, 即对“全球性”的批评, 参看她的著作 *Death of a Discipline*。对新世界主义中心照不宣的阶级偏见的批评, 参看 Jazeel。

它的使用有时是碎片化的——例如,少数民族文化或许存在于离散中,亚文化或许存在于某些特定的聚集地中——但是通常存在某种意义上的家园或者至少是保留地,独特民风在那拥有其独特空间立足来完成辩证进化。对人类学家而言,任何文化都是在物质上经过进化的庄严客体,文化明显而且可定位的差异决定了它应该得到我们的尊重与敬畏。语言的独特性是范例的根本提供者。如今一些语言消亡的速度赶上了物种消亡的速度;只有浪漫主义者才会认为我们在面对超现代主义和新自由主义的灭绝运动时还能维护语言的多样性。<sup>①</sup> 同样,我们目睹了本土性及土著性理想化的逐渐削弱。认识到杂交和移民属于历史规范的同时,我们意识到本土化属于浪漫主义本质论的概念。<sup>②</sup> 通过在货币/信息流通中没有地位的文化实践,反抗文化取得了强有力的道德地位,然而这一地位在物质上现在已经难以为继。(假设一个极端但有效的悲剧:巴西政府从亚马逊雨林上空发现了一个与世隔绝的村落;在他们尝试重新定位它的位置来制定保护措施时,它却突然变得杳无踪迹;巴西政府推测它是被从秘鲁运货的毒贩摧毁了。)<sup>③</sup> 考虑到传统文化实践的弱点是政治经济的有力替代物,我们眼中大部分种族或者文化差异只是残余实践,它们象征着当地政治力量在电子时代全球体系中的位置。

全球文化因释放了禁锢在自我孤立地区以及被神话的集体历史中的创造性能量而广受欢迎。在资本看来不受制度限制的自由货币兑换,在人文学者(后人文学者自然包含在内)看来则是商品符号的自由交换,世界文化鼓励宏伟嘈杂狂欢的星球想象中的杂交、合流、逃逸(lines of flight)。尽管我们为这种活力叫好,却必须认识到,当前的杂交文化来源于人类暴力的去区域化,以及科技系统中人口流动的加速,这类科技系统现在对恐惧与欲望的操控愈发老练。一个有主导地位的杂交文化依赖并重视早期被称为“根除”(deracination)的概念。人们对历史社区/亲属团体/祖先(是的,就是祖先这个概念)来自何处的执着已经消失。朝着一个世界迈进的运动不可避免地包含了它自身多样性的消失,因此文化身份必须被视为短暂、易变、策略性的。这些是半机械人开明(yborg)的价值,它们也是

---

① 关于语言消亡速度,参看 Lovgren、Binns、Sutherland、Harrison 等人著述。Mufwene 对此有细致分析,参见 Mufwene, "Colonisation, Globalisation, and the Future of Languages in the Twenty-first Century." *International Journal on Multicultural Societies*, 4.2 (2002): 162-193。

② 围绕策略本质主义,本土性的论战,参看 Paradies、Del Casino、Zenker、Lattas、Alan Barnard 等人著述。之后的讨论见 The Concept of Indigeneity. "Beyond Black and White: Essentialism, Hybridity and Indigeneity." *Journal of Sociology*, 42.4 (2006): 355-367。

③ 参看 Guard Post for Uncontacted Indians Over-run by "drug traffickers"。

全球超资本主义与跨国政治经济学的价值。对它们而言,波动意味着一场有利可图的危机,其意味着商品化提升与经济权力增强的无限潜力。在这一世界文化内,占支配地位的语言符号逐渐变成大量符号商品输出的混合,而输出的通道则是共生在一起的娱乐体系与监视-传递体系。

全球文化的最强有力的宣言是全球经济与媒体的矩阵创造了全新的关注点,这在更为封闭的文化环境里是不可能出现的。传染病、大崩溃、难民潮、全球变暖、网络、电子加速扩张后的繁荣与萧条、跨国护教运动、民主动员、劳工移民、非法跨国性交易、毒品交易、超现实化媒体、电子商品(commodity),<sup>①</sup>直到集体创伤,这些影响整个人类或自然界的一系列事件不可避免地促成了新的艺术反馈和足以应对新环境的新形式。这些主要的事件流显然淡化了政治边界以及当代社会生活所有的隐喻边界,它们还与跨国大众媒体报道的现实表征紧密纠缠。然而,不论当地文化表象有多具体,它们都会被这些媒体冠以惊吓、诱骗等罪名,惊悚小说(sensationalist fictions)正是以此为特点。这些新主题中许多——如果不是全部的话,都与科幻小说中经常出现的故事不谋而合:科技导致的生态灾难、对传统生态边界的侮辱、外星人入侵剥夺世俗主权、灵魂的魅力、意识的商品化、星际腐败与阴谋网、科技解决一切问题的允诺、网络技术无所不在和贫民星球、可变动的人体和蒙得维的亚“9·11”事件。<sup>②</sup>

### 三

科幻小说? 不难理解,“科幻小说”本身也随着文化语境的改变而改变。我曾长期拒绝将不排除“超自然”动机的作品视为科幻小说。我从未赞成将幻想流派分为三六九等。我也没说过科学幻想或科幻小说是具有破坏性的非理性物,或不过是满足世俗的营销手段而已。<sup>③</sup> 尽管如此,我还是认同流派及其游戏规则包含了在很大程度上揭露文化集体意识的强大的具体情感。纵观本人的学术生涯,我始终相信不同形式的奇幻想象间有着显著差异,它们通常混杂在艺术实践当中,但是处理得当的越界能成

---

① Richard Simon 创造了 commodity 这个美妙的术语来描述带广告商品的情色联盟。非常遗憾它没流行开。

② Fede Alvarez 的科幻短片 *Panic Attack* 讲述了一个以“9·11”为主题的机器人-外星人进攻蒙得维的亚的故事。

③ 关于马克思主义批评下奇幻小说/科幻小说两者差异研究,参看拙文“Lucid Dreams, or Flightless Birds on Rooftops?” *SFS*, 30.2 (July 2003): 288-304。

功将它们区分开。我现在必须承认,随着不同艺术传统与民俗传统中越来越多的奇幻模型聚合到一起,我们对科幻小说达成的共识会包含更多不和谐本体论动机的集合物。科幻小说的文本地位会被削弱,它将变成某种态度。而这种态度通常只是作品文本网络上的一根线而已。

奇幻故事的不同传统不可避免地挑战着科幻小说受众习以为常的东西。随着非欧洲居民,尤其是这些人当中的第二代、侨民以及多语种作家的成长,我们可以预见各种奇幻元素碰撞的增加:梦境的、梦想的、幻想的、民俗的、神话的、超自然的、超现实的元素。这不单是为了娱乐效果或者艺术实验,它还是一种驯化了的理性。它致力于打破科技中心主义和神话中的合理的规范,同时它还反映了其他本体论的混合,预示了材料科学在遭遇物质中愈发恐怖的现象后必然走向专业化。

出于某些特定的文化政治目的,国家机构对科幻小说的热情与日俱增,这也使得该趋势进一步得到巩固。我在其他地方提过,科幻小说对后民族主义者、文化扩张、有技术优势的精英阶层的重要性,不啻于历史小说和现实主义小说对本尼迪克·安德森(Benedict Anderson)国家想象建构模型中的民族主义资产阶级的重要性。<sup>①</sup>全球体系中的新兴文化经济参与者正直接或间接激励一个与技术科学素养步调一致的科幻小说意识。比如中国文化部的官员,他们认为美国有创造力的工程师通常也是科幻小说爱好者,于是他们开启了一项鼓励科幻小说阅读和写作的运动来促进本国的技术革新。<sup>②</sup>日本政府把对动漫生产、翻译、发行的支持视为国家“软实力”外交的核心成分。<sup>③</sup>印度电影业转向未来派的CGI影像的科幻电影,以此与经典印度情节的电影抗衡。<sup>④</sup>在韩国,专业水准的星际争霸比赛则撑起了本国媒体经济的半边天。<sup>⑤</sup>

---

① 我对Anderson《为科幻小说辩护》一文中的“*imagined communities*”有拓展,参看“Dis-Imagined Communities: Science Fiction and the Future of Nations.” in *Edging the Future: Science Fiction and Contemporary Cultural Transformation*, Veronica Hollinger and Joan Gordon, ed. U of Pennsylvania P, 2002, pp. 217-237, 以及拙文“SF and Empire.” *SFS*, 30.2 (July 2003): 231-245。

② 这个证据目前还属于轶事证据。参看Cheryl Morgan、Damien Walter两人博客上的报告。

③ 关于日本“软实力”文化外交,参看Daliot-Bul Otmazgin, “Japan Brand Strategy: The Taming of ‘Cool Japan’ and the Challenges of Cultural Planning in a Postmodern Age.” *Social Science Japan Journal*, 12.2 (2009): 247-266。

④ 关于印度教义和当代印度科幻电影,参看Dominic Alessio & Jessica Langer, “Nationalism and Postcolonialism in Indian Science Fiction: Bollywood’s Koi ... Mil Gaya (2003).” *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 5.3 (2007): 217-229。

⑤ 韩国职业星际争霸比赛研究,参看Lee, Heejin, Robert M. O’Keefe & Kyounglim Yun, “The Growth of Broadband and Electronic Commerce in South Korea: Contributing Factors.” *The Information Society: An International Journal*, 19.1 (2003): 81-93。

科幻小说文化繁荣发展的先决条件之一是拥有一个受过科学教育的阶级或者至少技术上熟练的阶级。人们一旦感受到科技社会变革对他们日常生活方方面面都有影响,便会自发产生科幻小说的态度。受此激发的语言活力和社会历史想象使世界看起来像一部科幻小说。充满活力的语言和教育系统、不受传统/宗教编码限制的文化创新皆是科幻小说最可能兴旺的沃土。<sup>①</sup> 这对历史小说和现实主义小说也同样适用。它们出现在农耕时期向工业生产时期进行现代主义大变革之际。我们所处的时代特质是它无所不在的速度与广度。很难想象这个时代还有太多没有受到加速全球化这一文化影响的地区。偏远村落正被迅速纳入数字卫星网络通信中(艾利克斯·里维拉[Alex Rivera]的《睡眠经销商》[*Sleep Dealer*]、吉欧弗·瑞曼(Geoff Ryman)的《空气》[*Air*]对此有精彩的预测)。科学教育欠缺的地区正被发展成为给跨国企业持续提供低薪技术工人的劳动力训练营。在印度、中国和巴西,该劳动力包括为数众多的工程师和受过教育的工人。我们在此可以看到,流行低俗科幻小说身边多了具有复杂思想和批判精神的科幻小说的身影。这两个类别使全球化政权中的普遍话题(主题跨度从赛博智慧到色情)和有地区特质艺术形式的设计达到平衡<sup>②</sup>(一个很好的例子是印度近期的科幻电影,它把人们熟知的好莱坞 CGI 影像植入宝莱坞剧情中,中间偶尔还在视觉上加入印度神话主题)。<sup>③</sup> 在文字教育匮乏之处,电脑和网络的普及可以散发清晰的非现代主义光环,比如加纳的网络诈骗纪录片,它将网络犯罪技术和巫术混合在了一起。<sup>④</sup> 即使在阿拉伯国家,尽管那些乐于写科幻小说的作家长期抱怨当地的教育体制阻碍了科学想象和语言创造力的发展,阿拉伯语科幻小说还是逐渐被我们熟悉起来。<sup>⑤</sup> 在新事物的湍急浪潮中,科幻小说应运而生。之前人们不

---

① 参看拙著: *The Seven Beauties of Science Fiction*, Middletown, CN: Wesleyan UP, 2008, pp. 14-15。

② Ginway 对此有优雅的组合。参见 M. Elizabeth Ginway, “A Working Model for Analyzing Third World Science Fiction: The Case of Brazil.” *SFS*, 32.3 (November 2005): 467-494, 第 467-468 页。

③ 该趋势在影片 *Koi... Mil Gaya* (2003) 中的表现,参看 Alessio & Langer 的著述。超人主题与印度超人传统的杂糅,参看 Anustup Basu, “The Eternal Return and Overcoming ‘Cape Fear’: Science, Sensation, Superman and Hindu nationalism in Recent Hindi Cinema.” *South Asian History and Culture*, 2.4 (2011): 557-571。

④ 参看 Dotse 和 Thomas Morton 拍摄的纪录片, “Sakawa Boys: Hacking the Natural Mystic.” *AfroCyberPunk*, 4/11/2011. Online. *Fantastic Planet* [1973]. dir. René Laloux. Starz, 1999.

⑤ 更多阿拉伯语科幻小说批评,参看 Malik 博客 *Islam and Science Fiction* 上对阿拉伯作家 Ahmed Khammas 的采访,以及博客 *Arabic Literature* (英文版) 上的 “Is There or Ain’t There Arabic Science Fiction?” 一文。

敢想象的各种社会形态之间的碰撞现在日趋频繁,这促成了充满矛盾的叙述手段这一科幻小说的惯用手段。

#### 四

语言瓶颈与翻译的政治。关于文学全球科幻小说,我要说的大部分内容围绕着以英语为母语的作品。英语作为全球通用语是一个固执的帝国事实,国际机构官方用语、沟通技巧用语和新技术用语都是英语,它还是网络和国际法用语。在全球化政权中,人们认为英语禁锢的不是集体商品,而是无价商品;掌握英语有助于就业。<sup>①</sup>有些地方(前身通常是帝国)的人们对这种语言霸权存有愤恨。然而在大部分地方,英语的身份却很简单,它就是跨国资本的媒介。日本、韩国、泰国以及丹麦政府提议将英语作为第二官方语言。<sup>②</sup>对英语的愤恨无碍于它在中国各个教育层面中的地位。<sup>③</sup>现在连法国工作人员都能说出足够流利的英语,这事搁上一代绝对令人难以置信。

语言中心不同于地理中心。美国全球“帝国性”(imperiality)与传统帝国主义的主要区别之一是文化传播替代直接统治。<sup>④</sup>这一语言优势的一个细微作用是那些因被殖民而继承英语的国家更易拥有全球受众,这一点之所以正确不仅是因为那里的作品无需翻译,还因为英语已经成为要在全球成功就必须逾越的主要障碍了,这种成功逐渐被定义为在全球拥有受众。

对科幻小说作家而言,情况有些复杂。尽管非英语国家的科幻写作有着丰富的传统,但众多科幻文本中的大量比喻、主题、偶像以及历史模型都

---

① 英语语言霸权帝国主义维度的研究,参看 Rani Rabdi & Peter Tan, ed. *Language as Commodity. Global Structures, Local Marketplaces*. NY: Continuum, 2008, 尤其是 Phillipson, *Linguistic Imperialism*. London: Oxford UP, 1992, pp. 1-16。

② 英语在韩国的辩论,见 Song。日本的这场辩论概要可以在 SSJ( Social Science Japan) [SSJ: 1865] 论坛上找到,题为 Making English Japan's Official Language。还可参看“Denmark, Japan and Germany Move towards the Use of the English Language in Legal and Commercial Capacities”一文,以及 *The Bangkok Post* 上的“Plan to Make English 2nd Language Vetoes”一文。根据泰国政府的报告,有提议称此举可能会让外界认为泰国曾遭殖民,而当局否决了这一提议。

③ 中国英语教学研究,参看 Hu Guangwei, “English Language Education in China: Policies, Progress, and Problems.” *Language Policy*, 4. 1 (2005): 5-24。

④ 关于帝国性,参看 Krishnaswamy, “Connections, Conflicts, Complicities.” *The Postcolonial and the Global*. ed. R. Krishnaswamy & J. C. Hawley. Minneapolis: Minnesota UP, 2008: 2-21 其中第10-13页。

或是源自英美科幻小说文本,或是由此才得到充分阐述。当然了,并非每个国家的科幻小说都只是单纯朝英语模式看齐。多年来,俄国和中欧科幻小说作家对法国科幻小说充满钟爱;已故法国大师莫比斯(Moebius)及其他漫画艺术家情迷日本漫画,日本导演押井守(Mamoru Oshii)则深受中欧电影吸引。但是在科幻之城,这些充其量只是些有趣的郊区而已。尤其是美国,过去数十年间大量的作品和其中众多深入人心的模型在某种程度上已经塑造了这一流派。人们可以与美国模式竞争,甚至抵制它,但却不能忽略它的存在,电影中这一现象尤甚。<sup>①</sup>没有别的国家会愿意或者有能力花费如此多的金钱和倾注如此多的精力来生产引人入胜的科幻奇观,并将它传向全世界的每一个角落。正因为如此,我们在谈到关于那类模型的思想独立或者颇具国家特色的科幻小说时,还是会沿用“独立的”、“国家的”、“其他的”字眼。同英语一样,英语科幻小说也是一个未被标记的术语。高曝光度加上易识别度使得美国风格只需简化抽象即可成为“国际风格”。这样一来,即便全球受众与艺术家持续增多,来自南亚、加勒比海地区、澳大利亚与新西兰以英语为母语的作家,以及用非母语——英语写作的作家还是可以很容易为受众所知。他们的作品能够以最快的速度得到传播,而他们的创新会以最快的速度起效。文学全球科幻小说的问题因此也与翻译的政治紧密相连。

科幻小说学者与艺术家多年来一直抱怨英美文学建构中对非英语科幻小说翻译不足。然而,当问题触及整个体系时,单个流派的问题就很难解决。我们普遍认为,在比例上欧洲主要语言中英语文学翻译最少。尽管缺乏比较其他语言文化间(我们大部分信息来自书商的调查)文学翻译的频率与可获得性的具体数据,<sup>②</sup>但译者和老师尝试建构课程大纲却是不争的事实。文化资本一直呈单向流动的趋势。英美强力作品的译介对非英语国家是大有裨益的(也许有人认为其他语言作品的知识有利于霸权的巩固,但就这一点而言,美国文化却固执地选择不接受,就算这意味沙场落败也是如此)。

20世纪60、70年代一度曾出现不同的情况。与苏联关系的缓和、殖民地自治和不结盟的推行、大学生数量空前之多以及出版社开始发行廉价平装本这一系列的事件,在英语文化中孕育了一个国际主义时刻。拉丁美洲、欧洲、亚洲和非洲的文学作品逐渐找到市场,并且在更多的书店网络中

---

① 见法国科幻小说家 Aliette de Bodard 在其博客上发表的“On the Prevalence of US Tropes in Storytelling”一文。

② 参看 Dalkey Archive 出版社发起的全球翻译计划“Research into Barriers to Translation and Best Practices”一文。



销售。这个繁荣延伸到了科幻小说。赫伯特( Herbert) 的《沙丘》( *Dune* , 1965)、海莱因( Heinlein) 的《异乡异客》( *Stranger in a Strange Land* , 1961)、库尔特·冯内古特( Kurt Vonnegut) 的小说以及巴兰坦图书公司出版的《指环王》( *The Lord of the Rings* ) ( 当时已经被视为科幻小说) 平装书的出现, 使得英语科幻小说一跃成为有利可图的市场大产业。商业出版商发行了一些主要非英语寓言家的译著, 如博尔赫斯( Borges)、卡尔维诺( Calvino)、安部公房( Kobo Abe)、莫尼克·维蒂希( Monique Wittig), 还有几部关于国际科幻小说研究的书籍。经典著作新译也得以面世, 包括扎米亚京( Zamyatin) 的《我们》( *We* , 1921)、恰佩克( Čapek) 的《鲛鱼之乱》( *War with the Newts* , 1936)、布尔加科夫( Bulgakov) 的《狗心》( *Heart of a Dog* , 1925)。麦克米伦出版公司“苏联最佳科幻小说”系列包括阿列克谢·托尔斯泰( Alexey Tolstoy) 的《火星王后》( *Aelita* , 1923)、斯特鲁加茨基兄弟( Strugatsky brothers) 的《路边野餐》( *Roadside Picnic* , 1971) 以及其他几十部斯特鲁加茨基兄弟( Strugatskys)、比棱金( Bilenkin)、比利切夫( Bullyachev)、舍夫那( Shefner) 和弗拉基米尔·萨甫琴科( Vladimir Savchenko) 的作品。莱姆( Lem) 被视为出版商眼中的“欧洲博尔赫斯”, 他的作品受到了主流出版社的追捧。<sup>①</sup>

这项大胆的翻译事业在1989年基本停止了。麦克米伦出版公司的苏联系列书籍现在已经全部停售; 一部分经典作品在小众出版社存活下来, 但是苏联新浪潮时期的作品自此再无译本面世。莱姆最后一卷译著《地上的和平》( *Peace On Earth* ) 于1994年面世。市场仿佛在遵从政治指令, 在它眼里苏联解体似乎宣告了它与美国所有的文化竞争的结束。这一点在科幻小说上尤为明显, 科幻小说曾至多被视为瞄向不同政见的地下世界的一扇窗口。这个本质上的禁令也意味着大部分非英语档案在其他语言里也无迹可寻, 因为日益减少的出版社不仅一直将英语文本视为源语言, 它们也认为这是某个文本被认可的佐证。假若它没有出现在霸主的雷达上, 那它就很可能根本不会出现。

科幻小说相关作品目前以涓涓细流之势译成英语。主要作品的译作确实面世了, 如弗拉基米尔·索罗金( Vladimir Sorokin) 的《奥克瑞纳的一天》( *Day of the Oprichnik* , 2006, 2010 英译)、陈冠中的《盛世中国2013》

---

① 电影是另一回事。外国科幻电影原来一直是艺术项目。Tarkovsky 的 *Solaris*、Godard 的 *Alphaville*、Laloux 的 *Fantastic Planet*, 以及 Petri 的 *The 10<sup>th</sup> Victim* 也都是按此标准来构思的。然而东方阵营却因为 Roger Corman 的惨败而被蚕食。在美国几乎没人看过科幻电视剧的外国改编版。日本电视动漫系列, 例如 *Astro Boy*、*Speed Racer* 和 *Star Blazers*, 在进入美国市场之前都经过了很大的改编, 尽管其视觉风格得到了保留, 很多之后的儿童科幻电视片也受到了它们的影响。

(*The Fat Years*, 2009, 2011 英译)、艾哈迈德·卡尔德·陶菲格(Ahmed Khaled Tawfiq)的《乌托邦》(*Utopia*, 2010, 2011 英译)、维克托·佩列温(Victor Pelevin)和谢尔盖·卢基扬年科(Sergei Lukyanenko)的小说,但这些作品通常被视为文学/滑流小说(slipstream fiction)或者黑暗幻想小说,而非科幻小说。美国主要的日本动漫经销商碧日的 Haikasoru imprint 项目对英译作品发行事业做出了重要贡献。然而,其他语言的出版商应该不大会效仿这一做法。它的实施离不开日本动漫在过去 20 年间取得的巨大成功。这一文化现象在一段时间内不大可能被超越。除了宝莱坞,近期还没有类似的文化力量受到认可。

一个活跃的科幻小说译介文化主要取决于网络,取决于可以自由获取的博客和网站,这些网站致力于积累非英语作品的译介与相关信息,比如宝贵的世界科幻小说博客。网络滋养的作家与读者对互联网的众筹经营方式感到满足,我们可能会见证译著资助和发行新模式的诞生。不管从法语还是英语来理解“事业”,人人可为的翻译将变成业余爱好者的事业。为了更快译出文本,他们通常会牺牲作品的艺术品质(这一点与商圈没有太大区别)。鉴于如此众多的母语非英语艺术家在以英语为母语的都市生活和工作,他们有望把翻译那些只能通过翻译才能为人所知的作品作为职业。一些出版社,例如总部设在金奈的布莱福特出版社,致力于将泰米尔语中的不同流派的低俗小说译成英语。这表明全球低俗档案比精英档案获得的关注更多。

伊顿图书馆这类学术文学部门和机构可以改善这个局面。20 世纪 60 年代和 70 年代的翻译热潮恰逢英美两国全国范围内的外语学习热。这在美国属于国家安全事务,国防部直接资助学校教授俄语等其他语言。我的领域是比较文学,这个学科在这个世界性的时刻取得了长足的发展。20 世纪 70 年代中期,它的重心从英译文本的解读转移到了文学理论上,再次强调翻译是一项学术事业或许不是最糟糕的举动,大众流派文本也开始得到翻译。如果非盈利学术组织不积极介入,外语学习率的下降(潜在译者的减少将影响到其他语种的英译),加上学术翻译的停滞,将可能导致被认可的重要奇幻/科幻小说作家和经典文本永远无法抵达受众(除了少数被翻译为第三语言的作品)。

## 五

媒体超新物(Supernovum)。因全球科幻小说而起的网络节点或许会

具化成受到众多粉丝支持的书面科幻小说次文化,如果英语在全球的地位不变,这更可能发生。但目前看来,在视觉科幻小说帝国的巨大光环下,它只能维系其小众体系。潜在读者因为过度疲劳,无暇翻阅复杂文本,加上众多引人入胜的视觉媒体争宠,这一切使得艺术素养的重要性在降低。因此就算在英语地区,我们还是能发现纸质科幻小说在影视、视频和游戏形式的科幻小说光环下黯然失色。至少有一代人自出生起就身处后文字和日益兴盛的后影视互联网时代。现在大部分人对科幻小说的理解首先来自视觉体验,其次才是文学体验。

这在某种意义上是合理的。科幻小说热衷于关注高科技影视的外部动因,例如感觉主义、令人眼花缭乱的科技特效、感伤-怪异的人情故事。我们所处的时代,科幻小说需要读者想象的场景在视觉上可以极易展现出来,甚至达到近似色情片的程度。但当务之急是艺术家要留意那些能传播到世界各个角落的语言和媒体,尤其是当它可以把艺术从语言樊笼解脱出来的时候。

一门真正的全球语言要出现在叙述艺术中只能通过电影/视频这类占支配地位的视觉媒介,墨西哥导演吉尔莫·德尔·托罗(Guillermo del Toro)和亚历桑德罗·冈萨雷斯·伊纳里图(Alejandro Gonzalez Iñárritu)他们所谓的“电影世界语”(Esperanto of film),<sup>①</sup>“影像语言,音乐,人体,人声,当然还有字幕里”[1: 209]这在某种程度上也是现代化和后殖民的经典问题。比如塞内加尔作家兼导演乌斯曼·塞姆班(Ousmane Sembene),就曾弃写法语小说,转而拍本国语电影。这主要是因为塞内加尔的受众大部分不识字,而法语是殖民地精英交流的媒介。<sup>②</sup>(就算靠字幕叙事,它读起来也没阅读复杂的文本费力,无论如何,相比于视觉信息,这些字幕都是彻底简化的话语。)<sup>③</sup>

电影和科幻小说都可以看作本土电影业努力规避的文化霸权产物,本国多方试图抢回媒体工具与本地惯用语结合的话语权。街头本来对自己的事物有一套自己的认识,但一旦涉及到商品生产,街头就成了战场。国

---

① 关于 Del Toro 和 Iñárritu 的电影世界语,参看 Paul Julian Smith, "Pan's Labyrinth." *Film Quarterly*, 60.4 (Summer 2007). Online.

② Sembene 对文学到电影的语言学转向的研究,参看 David Murphy, *Sembene*. Oxford/Trenton: James Curry/Africa World Press, 2000, 第68页。

③ 关于字幕的文化工作,参看 B. Ruby Rich, "To Read or Not to Read: Subtitles, Trailers, and Monolingualism." *Subtitles: On the Foreignness of Film*. Ed. Atom Egoyan and Ian Balfour. Cambridge, MA: MIT, 2004. 153-170; 关于认知工作,参看 Elisa, Fabio del Missier, Marco Porta Perego and Maur Mosconi, "The Cognitive Effectiveness of Subtitle Processing." *Media Psychology*, 13 (2010): 243-272.。

家电影制片厂改编主流英语科幻叙述和影像。这样一来,从正片到音乐录影带,科幻小说看起来都像是英语国家范例的廉价戏仿。通过强调语言和画面的特质,这类电影事实上植入了双重意识。而对于不说这门语言或者不生活在这个文化中的人来说,他们无法体会这种双重意识。<sup>①</sup> 那些努力维护现代世界体系下的国家/地区文化力的各国现代化精英,通常声称他们的社会创造了可供选择的合理性或者科学,支持回应的现代主义(reactionary modernism)<sup>②</sup>的力量,因而在重造科技力的同时,他们可以借此把自己和外国霸权区分开。同样地,为了从国内市场和国际市场这一演化中的全球娱乐矩阵获取最大的利益,通俗国家/地区科幻影视作品正试图将国际大片中万千观众喜爱的元素和本国电影业中的传统元素嫁接在一起。一旦这些本国元素像日本动漫和宝莱坞影片那样流行开,它们就将加入全球美学的词典之中,同时也会成为霸权投资的焦点。

为了在全球范围内拥有观众,近期诸多的电影制作有了不少创新。越来越多的电影选择同时在几个国家上映——《黑客帝国3: 矩阵革命》(*Matrix: Revolutions*, 2003) 一个小时内同时在 60 多个国家上映。<sup>③</sup> 虽然有消息称此举主要是为了避免盗版出现,但这与科幻电影所谓的“国际风格”相关也是不争的事实。这个做法始于罗兰·艾默瑞奇(Roland Emmerich)和保罗·费尔胡芬(Paul Verhoeven)。特效大片中的文化参照严格公式化,以至于他俩不可能失去美国之外的市场。<sup>④</sup> 好莱坞最近为了进入中国市场签下的订单无疑会加速这一进程。<sup>⑤</sup> 国际风格的打造最初是为了让影片更快抵达非美国影院里的大批观众。然而从另一方面看,这事实上帮助了非美国电影公司打入全球市场,比如瑞士电影《太空运输》(*Cargo*,

---

① 关于印度科幻电影中的好莱坞比喻,见 Sami Ahmad Khan, “Bollywood’s Encounters with the Third Kind: *Navrasas*, Materiality and Mythology.” Paper delivered at *Visions of the Future: Global Science Fiction Cinema*, University of Iowa, April 13, 2012。

② Jeffrey Herf 将“回应的现代主义”运用到魏玛和纳粹文化研究中,这个概念适合用来刻画知识分子和专职人员中兴起的新民族主义。但他没有使用这个术语,而对印度“回应的现代主义”演化最细致的研究来自 Gyan Prakash, *Another Reason. Science and the Imagination in Modern India*. Princeton: Princeton UP, 1999; 另可参看 Nanda 对印度回应的后现代主义的研究: Meera Nanda *Prophets Facing Backwards: Postmodern Critiques of Science and Hindu Nationalism in India*. New Brunswick: Rutgers UP, 2003。另可参看 Kanisha Jayasuriya, “Understanding ‘Asian values’ as a form of reactionary modernism.” *Contemporary Politics*, 4.1 (1998): 77–91。

③ 参看“Matrix Global Release Begins”一文。

④ Rosenbaum 对 Verhoeven 拍摄的 *Starship Troopers* 做过著名的批评,参见“Multinational Pest Control [Starship Troopers].” Online。

⑤ 参看 John Scalzi, “China Can Change the Future of Science Fiction Film.” *filmeritic.com*, Feb 22, 2012. Online。

2009) 和西班牙电影《死亡录像》( *Rec* , 2007) 。许多其他的国际成功案例反其道而行之, 小规模地使用原创特效和艺术设计。它们提供给跨国观众看来外显的双重编码文本, 而“国内”观众则可以发现全球观众无法发现的影射。比如在尼尔·布洛姆坎普( Neil Blomkamp) 的《第九区》( *District 9* , 2009) 当中, 除了显而易见的外星避难者主题, 尼尔还影射了当地人熟知的约翰内斯堡事件;<sup>①</sup>押井守( Mamoru Oshii) 的《机动警察 2》( *Patlabor II* , 2000) 提到了当今日本对其军事力量受限的辩论;<sup>②</sup>奉俊昊( Boon Joon Ho) 的《汉江怪物》( *The Host* , 2007) 间接提到了美韩两国的紧张关系。<sup>③</sup>阿伦·高德爾( Aron Gauder) 的《嘻哈街角》( *The District!* , 2009) 科幻小说系列从罗马角度对匈牙利人的民族优越感进行了戏仿。

电影作为视觉科幻小说媒体的领导地位愈发岌岌可危。尽管为了吸引更多人到影院观影, 电影特效变得越来越壮观, 但是观众经常光顾的影院大多没有配备合适的高科技投影设备和回放系统。电影大片中的“大”与不断扩张的视频中的“小”狭路相逢: 例如短片、动画片、适合在电脑屏幕上播放的盗版 DVD。市场上复杂的特效软件、编辑程序以及数码摄像机越来越便宜, 这使得全球独立电影和业余影片不断出现在 YouTube、Vimeo 和其他类似的视频网站上。之后它们会被转载到大大小小的博客上, 并且随时可能火起来。流媒体为绕开发行集团开辟了新的道路。这使得更多的独立电影收获了空前多的观众。过去, 青年电影人一般要先在圣丹斯这类独立电影节上证明自己, 而深受喜爱的科幻短片则可以迅速走红。

日本动漫独立于美国模式在全球取得的成功无疑鼓舞着全世界的艺术家。虽然它出现的先决条件看似难以复制, 但是我们还是可以预判廉价诱人的 CGI 特效的运用一定会助力下一个全球美学突破的发生。眼下非英语国家最震撼人心的科幻短片( 这通常被视为与主要电影公司签约的途径, 一般是美国的电影公司) 都是以 CGI 和动作捕捉程序为主要特

---

① 参看 Hayes 在其博客( Khanya) 上的评论, 他提到外星人在外形上与侵扰约翰内斯堡的大蟋蟀( 绰号帕克镇明虾) 相似。Steve Hayes, “District 9 — Science Fiction as Social Satire.” 8 September 2009. Khanya. Online.

② 参看 Michael Fisch, “Nation, War, and Japan’s Future in the Science Fiction Anime Film *Patlabor II*.” 27.1 ( March 2000): 46–68.

③ 参看 Gord Sellar 在他的博客上发表的关于影片 *The Host* 两段式文章 “Reading *The Host* in Context. Part 1.” August 15, 2008. Gordsellar.com. Online)。Gord Sellar 是一位住在韩国的美国人, 他的文章对韩国电影有深刻的认识。

色<sup>①</sup>——比如南非导演尼尔·布洛姆坎普( Neil Blomkamp) 的《约翰内斯堡的外星人》( *Alive in Joburg* , 2005) 、乌拉圭导演费德·阿尔瓦雷兹( Fede Alvarez) 的《恐慌发作》( *Panic Attack* , 2009) 、西班牙导演赫苏斯·奥雷利亚纳( Jesus Orellana) 的《罗萨》( *Rosa* , 2011) 、肯尼亚导演瓦努·凯祐( Wanuri Kaihu) 的《未来世界生命之种》( *Pumzi* , 2009) 、布里克斯顿导演基布韦·塔瓦雷斯( Kibwe Tavares) 的《布里克斯顿机器人》( *Robots of Brixton* , 2011) 以及波兰导演托梅克·巴金斯基( Tomek Baginski) 的《大教堂》( *The Cathedral* , 2002) 。

我不能证明科幻主题电脑游戏逐步扩大的影响,也不能证明它一般如何向科幻小说艺术提供新的美学框架。马尼拉、布达佩斯、拉各斯网吧里挤满了《光晕》( *Halo* )、《魔兽世界》( *World of Warcraft* ) 的年轻玩家,单就这一点我们不难体会这种媒介在全球的诱惑力。一旦互联网覆盖偏远地区,网游将无疑持续给大部分人提供代入感最强的科幻世界体验。我们可以想象翻译引擎到时可能会为多语种多玩家互动提供服务,而游戏将有可能成为英语统治世界的另一道路,是超越这个世界进入虚拟世界的道路。

## 六

结语: 我们身在何处? 我们对全球化的认识不可避免地受到自身位置的影响。世界性的知识分子和国际货币基金组织官员或许会尝试将世界视为单一实体( 他们或许确实看到了不易理解的统一体) ,但是每个社区都会透过自己特有的眼镜来观察发展。这个世界不乏卓越定义的共识; 然而一些有力观点隐匿无踪,只有局内人才清楚。全球化地图和全球文化地图都是认知-美学艺术品——你可以说这是一幅“认知地图”。这块沃土不断演化,甚至在绘制过程中同时消逝。由于全球化没有传统意义上的时空界限,它需要新的绘图法和地理学。假如它是一个时空体、一个所有时空体中理想化的时空体,那我们也许永远不能确定我们是在局外观察它还是就身处其中。不论是哪种情况,这都是单一性不断重建的过程。有别于脸书的涂鸦墙,它提供的亲密性和沟通渠道看起来足够自给;但是两堵墙上的观点都独立于彼此,它们以各自神秘的组合来运行。

---

① 有报道称 Alvarez、Orellano 和 Kaihu 都各自被主流片商邀请拍摄他们红遍网络的科幻短片的衍生片; Blomkamp 就是在签约后将 *Alive in Joburg* 改编成了 *District 9*。

任何用本地话语展示全球话语的地图,它每一次尝试再现这个“世界”的实践都不可避免地揭示了制图者所在之处。因此要改变一幅地图,不仅要改变我们所观察的对象,还需要改变我们的视角。这不仅是面对世界的陌生之处,它还让我们自身变得陌生起来[2:27]。

启蒙运动试图将这个世界视为一个整体,科幻小说在其中扮演了重要角色。从开普勒(Kepler)的《梦》(*Somnium*, 1620-1630)到伏尔泰(Voltaire)的《微型巨人》(*Micromégas*, 1752),再到《地球停转之日》(*The Day the Earth Stood Still*, 1951)和之后的《黑客帝国》(*The Matrix*, 1999),这个流派把人类描绘成来自外太空的物种。自一开始,不论哪种形式的全球化都是科幻小说的缺省向量。欧洲启蒙思想中的科学唯物理性正受到其他理性和神话的挑战,我们能听到它们的声音是因为它们身后的经济力量。现在人们正把它们译成术语来干扰英美、欧洲主流小说中的帝国话语,这并不意味着科幻小说概念变模糊了,或者说这个流派不再有意义。但我们必须承认这个术语的定义的确处在动荡期。“科幻”现在指的是任何能在国际舞台上用来支持政治力量的智力工具和科技工具。“小说”指的是文化中或者多种文化中可以深深诱导观众去享受科幻力量的小说的叙述文本。散漫的边境战争和毁灭还将继续,文化联盟将以令人惊讶的方式变化,但或许科幻小说在这个更广泛的意义上可以被视为艺术,因为它最关注的正是“世界”建构与解构的科技方法。

#### 参考文献:

- [1] Barnard, Rita. Fictions of the Global[J]. *Novel: A Forum on Fiction*, 2009, 42, (2): 207-215.
- [2] Cooppan, Vilashini. World Literature and Global Theory: Comparative Literature for the New Millennium [J]. *Symploke*, 2001, 9, (1-2): 15-43.