

## 史诗性和马兆： 用卢卡奇理论强解电影《流浪地球2》

王 璞

### 一

虽然电影《流浪地球2》(以下简称“《流2》”)和刘慈欣的小说原著《流浪地球》在具体情节上已经有相当大的距离，以至于刘慈欣总是谦逊地认为这已经完全是在他的科幻设定之上的新创作，但我的解读还是想从刘慈欣说起，从文学说起。

2019年春，我所任教的布兰迪斯大学(Brandeis University)决定授予刘慈欣荣誉博士学位。5月刘慈欣赴美领取这一荣誉并访问鄙校时，小说学者(也是“科幻迷”)约翰·普洛兹(John Plotz)和我对这位科幻大师进行了深入访谈(由于整个访谈要以播客形式在英语世界传播，我在录制现场还承担口译工作；后来完整中文版经过丁雄飞整理发表于澎湃网，并广获转载，更多情况可参见我在中文版上的按语)。令我们都感到兴味浓厚的一点是，刘慈欣刚开始没多久就提到了托尔斯泰：“托尔斯泰对我影响最大的是《战争与和平》。它对历史的全景式描述，那种宏大叙事，让我着迷……其实我后面的一些作品都有《战争与和平》的影子，当然都是很拙劣的模仿。”<sup>①</sup>

普洛兹对这一层关系感到惊喜，他认为刘慈欣对托尔斯泰《战争与和平》的认同是一个重大线索，值得深入研讨。作为中国文学的学者，我当然不会对俄罗斯文学的影响感到意外，但同样明白问题的要害——《战争与和平》是19世纪现实主义经典的史诗代表，那么，当如今世界上最流行的汉语小说家提到自己对它的模仿，当刘慈欣作品基础上的中国影视改编已经成为一道壮阔风景并由此产生新一轮全球话题，我们就必须思考科学幻想和史诗性的关联，以及这种关联在文化生产中的意义。

这也是《流2》作为一个叙事作品的要害：虽然和刘慈欣原作已经相去甚远，但恰恰是这部电影，强力地复归于刘慈欣始终坚持的一种“宏大叙事”和托尔斯泰式“全景”，复归于史诗模式。

### 二

在现代文学理论中，马克思主义思想家、批评家卢卡奇提供了关于史诗性和文学“总体性”的最重要阐释。早在他转向左翼之前，卢卡奇就完成了《小说理论》一书，现已成为叙事文学研究中的必读经典，而该书的副标题正是关于伟大史诗文学形式的历史-哲学论文。卢卡奇把

<sup>①</sup> 丁雄飞：《刘慈欣谈人文传统与科技未来》(2019年10月13日)，澎湃网，[https://www.thepaper.cn/newsDetail\\_forward\\_4626136](https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_4626136)，最后浏览日期：2023年2月20日。

史诗性和“整体文明”在历史哲学的意义上联系在了一起。在首先讨论“与总体文化的统一性或问题性有关的伟大史诗的形式”之后，他从以古希腊为代表的“完整的文化”的想象过渡到现代的布尔乔亚的“文明”，它的整体感由纷杂破碎的现代“社会形式”所组成，它的史诗的可能性只能是小说。早期卢卡奇笔下的托尔斯泰代表了“超越社会形式的”史诗性努力，而到了马克思主义批评时期，卢卡奇视托尔斯泰的史诗小说为现实主义在俄国的现代转型中的必要而伟大的深化。

《战争与和平》同时又是历史小说。在1930年代旅苏期间，卢卡奇发展出了他的“历史文学”系统论述，收录为《历史小说》一书。他特别强调，具有史诗性的历史文学之所以能在西方现代文明中产生，也有其历史条件。这一历史条件不是别的，正是资产阶级的上升期、革命期、进步期，布尔乔亚所带来的现代巨变，产生了对历史总体的新感知。伟大的历史小说由此产生，体现在苏格兰作家司各特对“资产阶级文明”的“前史”的书写之中，而现实主义的史诗也势必是一种历史文学，比如巴尔扎克的《人间喜剧》，按恩格斯的说法，胜过一切纪年编纂。而1848年欧洲大革命失败后，布尔乔亚转向保守、反动，意识形态衰退，现代文明失去了总体感，现实主义的史诗性文学不复可能。托尔斯泰的著作是一个伟大的例外，是由俄罗斯现代革命的迟来和社会蜕变的艰难所决定的例外。近来，又有学者在卢卡奇论述的基础上，提出新论：现代主义小说其实可以被视为一种帝国主义时代的“世界史小说”，其参照系是帝国主义的世界体系，是资本主义列强的全行星争夺。至于科幻文学的兴盛和冷战时期现代文明的形态之间的对应关系，早已为人所知。

“中国古代为什么没有产生西方式的史诗”曾是中国比较文学研究中的一种误导性设问，甚至可能会让我们错失史诗性和现代文明之间的问题关联。真正重要的是，在文明再造的进程中，中国现代文学不断向往着自身的史诗性，中国革命世纪及其思想也渴念着历史的总体性。在社会主义的探索期，中国共产党的文化领导人之一周扬也曾迫切地期许着中国的托尔斯泰和中国的《战争与和平》的出现。而如今，21世纪进入第三个十年，在当代文化生产之中，体现出中国特有而又全球联动的史诗性指向的，却并不是历史小说，并不是文学，甚至也不算传统意义上的电影或大片，而是科幻电影《流2》。

### 三

《流2》的史诗性同样有其鲜明的历史条件，那就是当代中国的充分工业化乃至超工业化，而这一让数代中国人为之奋斗而又付出巨大代价的进程，是在全球资本主义的内部实现的，但同时它的完成又在今天成为了全球资本主义的异质性存在。我们已经不需要再重复关于这部作品在电影工业的世界构建能力上所达到的发达水平，在我们作为观众的震惊体验中，一切已不证自明。而且，这部片子所展现的“工业影像”“饱和式生产的浪漫情怀”“基建美学”，也已经成为知识界的热议话题。所有想象元素都有，工业奇观、技术原型乃至人力资源（“哪怕地球去流浪，还是工人有力量”）。作为视觉和体验的支撑，最核心的科幻落在基建动员和元宇宙的对立之上，这已经展示出崇高美学和史诗野心。

如果说现代性还是中国的“未完成的工程”（借用哈贝马斯的说法），那么当代中国工业化的饱和式发展已经成为自西方资本主义文明形成全球格局以来的一个决定性变量，它内生了一种

新工业文化和“中国-全球”想象，恰恰在卢卡奇的历史哲学视野之下，我们可以说它也必然蕴含着普遍文明的历史叙事的一线新可能。科幻的乌托邦想象是“关于未来的考古”（詹明信的说法），中国新科幻则成了关于未来的“历史文学”。“科幻电影应该是历史片”（刘慈欣语），而《流2》正是一部关于（近）未来的史诗性作品。

#### 四

《流2》作为电影工业生产的里程碑意义，大家谈得最多而且分歧极小，而我以为，这部电影值得讨论的真正价值另有所在。问题的要害还是叙事结构，更准确地说，是工业化前沿的当代中国所赋予它的叙事可能性及模式。刘慈欣说科幻电影应该是历史片，并在宣发过程中强调《流2》比前作更为“成熟”，我想也是因为这部电影恢复了它所代表的科幻文学的史诗倾向，全力追求着历史叙事。史诗意图也在编导的一系列访谈中得到了印证，它是一份自觉的雄心，又来自当代中国的客观势能。这一历史叙事的语法已经在国际预告片中得到了精练概括：2044—2058—2075—2078。这当然不是卢卡奇在布尔乔亚历史小说中发现的波澜壮阔的“资本主义的前史”，而是“近未来”的危机纪年，有意思的是，影片倒的确是第一部“木星引力危机”的“前史”。这样的编年史更接近于小说原作的断代史故事框架，甚至让人想起“三体”三部曲第二部、第三部的叙事模式，而其实“三体”第一部的英译本和中文书的最大差别就是，英译本改掉了倒叙，而从叶文洁的“文革”岁月开始，采取顺时叙事。《流2》的编年史、断代史是全球史，是人类文明的普遍史，是行星史。但其历史时间还不同于“三体”第二部、第三部的星际跨度和宇宙尺度。《流2》集中讲述从2044年到2058年的两次大危机，这仍是可感的人类文明史跨度，前后不到20年，正好和《战争与和平》的历史跨度相类似，但如果再加上《流浪地球》的2075年故事和对2078年的预告，那么这部行星文明编年史已经超出个体生命的代际经验边界。最后，我们发现，这一断代的叙事人，不仅是在传统小说叙事学意义上的“全知叙事人”和“隐蔽的上帝”，而且正是断代的主角，超级计算机MOSS“本机”。一方面，这完全脱离于人类的叙事（“人”设置），体现出整体文明视角的另类可能和间离效果，仿佛有“超越社会形式”（卢卡奇评托尔斯泰）的倾向。但另一方面，叙事者又有介入，它所讲述的编年和断代，也指向电影最重要的隐含情节，一部危机史便是它学习“人性”、人类文明乃至“人的类本质”（species-being，从早年马克思到卢卡奇的一个马克思主义人类学概念）的过程。这部科幻-历史电影却不能读成MOSS的“成长小说”，因为这一主人公并非成长原型中的现代个体，而代表了后人类的一个必要占位。

电影叙事的这种史诗性才是评价分化的关键点。有不少观众会抱怨整部电影信息过载、奇观过量、用力过猛，从片头引子一路到片尾彩蛋。其实新的一代人的神经官能本就是在多媒体信息过载中发育起来的（美国电影《瞬息全宇宙》或许更为“过载”）。也有一些评论者对宏大叙事本就有近乎本能的政治反感，这我们也需要理解。

但要认识这一史诗性宏大叙事的真正问题，我们更需要一种内在批评。在体认到该片的史诗企图心的同时，已经有编剧界人士指出从戏剧发展的角度，人物的塑造还大有提升空间。的确，所谓史诗性绝不应是一个奇观接着一个奇观，宏大历史必须落实为人物，历史叙事的人物形象问题随之显露。又有一位文化研究者在和我的交流中提到，《流2》中的一众主要人物还并

不表现为“危机中的人”，他们在银幕上的活动和行为与一般当代影视悲喜剧中的形象还难有区别，没有历史浮雕的质感。科幻迷或许会解释说，在“大刘”的作品中，所有人物都可以当作“工具人”。但恰在这一点上，我想回到卢卡奇的史诗文学论和现实主义论。在卢卡奇看来，史诗的失败往往由于工具人和扁平人物，而伟大的史诗文学塑造深刻历史变化中的人、社会危机中的人、生产关系转型乃至文明转型中的人。

## 五

卢卡奇认为，史诗叙事需要人物的真实和具体。最伟大的现实主义史诗是要讲述社会构造的变革、从一种生产方式到另一种的过渡、文明形态的危机和转机，而这必然通过具体人物在历史变化中的经历来完成，也必然要求对“那个人”在“那种情境下”采取了“那样的行动”的具体塑造。什么样的具体个人最能表现历史？恰恰不是英雄人物，更不可能是什么王侯将相才子佳人。卢卡奇以为甚至不必然是主要人物或表面上很有代表性的人物。历史叙事反而真正落实在他所谓的“中间人物”(the average man; the middle-way character)，这不是说毫无个性的“普通人”，而是指处在从一种社会形态到另一种社会形态的转型危机中的过渡性人物。

历史中的人，真实的人，对科幻来说简直是“不可能的任务”，因为毕竟它是对未来的想象。但这又是科幻必须内置的维度。我一直认为，中国科幻的真正考验在于是否能够持续提供对新的社会构成方式的想象，是否能成为一种关于未来人类社会的历史想象力；同样，在电影银幕上，如果当代中国的全球工业经验投射为近未来的奇观，却不能对应于人、人性、个体、群体乃至“类本质”的新设想和新理解，那么，我们的文化生产就仍是空疏的。至少，从《流浪地球》到《流2》，郭帆的饱和式救援叙事始终强调主角们的英雄行为也同时发生在世界上的各个地方，并且坚持群像的方法，由此摆脱了英雄救世的俗套，而触及了具体个人和历史全景的关系这一重要的史诗问题。而个别人物对于历史过渡的体验，显然也可以在近未来叙事中产生激动人心的历史感。比如，在《流浪地球》，韩子昂是一个联系着我们的历史和未来危机的90后人物，他的台词“那时人们关心一种叫钱的东西”，终于还是触及了社会构造的可能性问题，而他在《流2》作为数字影像出现，以推倒第四堵墙的效果引发“未来已来”的科幻自我指涉。相类似，初代韩朵朵在《流2》中并不一定是一个很丰满立体的角色，但她在临终前重游上海，回忆上海的寒冷，也足够感人，引出历史的纵深感。

那么，在《流2》中，难道真的没有够得上卢卡奇现实主义标准的“中间人物”吗？我对史诗性的讨论由此转向马兆。这大体上看是一个次要人物，甚至刚开始会让人觉得是一个功能性人物，但到了结尾，这一新增加、新设计的人物就愈发显示出关键意义。电影上映后，已经有很多影迷和网友发觉，马兆耐人琢磨，甚至有人“封”他为“马北海”，其他过度解读和影射脑补就更不用说。大家的感觉是准确的，这是一个可以牵连出所有重大问题的“小人物”或平凡英雄。有人甚至说他代表了“刘电工”的精神，是某种工程师、理工男“完全理性”的投影，但那也只是表层。马兆在劝人时嘴上挂着“现实”二字，我们能否用现实主义的文学原则来分析他一下呢？在我看来，这一人物的价值在于他体现着文明巨变中的过渡状态和中间状态。是他最初对图恒宇的恻隐袒护给了数字生命一个样本实验的机会，而他自己却早已放弃个人数据备份，认同于碳基有机物的个体有限生命。一路走来，我们才发现，他在救援的过程中内置了

一个替代方案，而又绝非数字派的地球背叛。可是这个数字生命的新机还是人类文明吗？后人类文明？

## 六

让我用马兆之死来结束讨论。马兆有三个遗嘱。第一个，是图像遗嘱：一个莫比乌斯环或无限符号，但我更愿意视之为辩证法的征象。反者道之动，人类社会形态的变迁也都是相反相成。生死呢？关键是何种生？何种死？第二个，是数码遗嘱：重启网络的数字密钥，他托付给了图恒宇，但其实等于托付给了数字生命，由初代数字生命来完成经典好莱坞式的“最后一分钟救援”。第三个，是哲学-话语遗嘱：濒死的马兆告诉也将会死去的图恒宇：没有人的文明，毫无意义。我们当然知道这是绝对的点题之笔，这是连接两部电影的主题词，在《流2》由马兆而非其他主角说出。这本身就非比寻常，引人思考。图恒宇也将死去，但他有自己的生命数据备份，恰恰是为了完成马兆的托付和人之为人的责任，他进入了数字生命。这一切是否在马兆的意料之中？至少，没有马兆，通过数字生命来救人类似乎是不可能的。那么，马兆所谓的“人”究竟何指？是否包括数字生命这样的后人类？马兆所谓的“文明”可能有哪种形态？对人的文明，马兆的信念坚定，但“意义”悬而未决。

马兆的死或许才是“意义”。因为，他的死和图恒宇的死虽然都是在危机中成为英雄的壮烈牺牲，但有根本不同，更形成了一个根本性的过渡。马兆的死是在人的生物种属意义上真正的死，也代表了社会存在中死亡的真正意义。在晚期卢卡奇的《社会本体论》中，人无法扬弃个人性，更无法克服个体的死亡，却始终是社会性（“群”）的存在，由此成为人类或“人的类本质”的生命环节，由此有了人的历史。马兆经由他的死不经意间成了社会本体论的“最后之人”：当他把救援的希望托付给数字生命这一替代方案时，他已确立了自己在相反相成、莫比乌斯式的历史辩证运动的一个位置。而这一次的文明变革，超越了原有的人类本质可能性，但他自己选择了一个传统生物学意义上的死，却又以此来开启与生物学死亡相对立的新文明。他最后向图恒宇摆一摆手，标志着两种生命形态之间的历史诀别和过渡，相反又相成。我们常说，人必有一死，翻译成海德格尔的哲学语言就是：每个个体投入到生命的种种可能性之中，有一个可能性，它的发生概率是百分之百，那就是死亡。马兆拥抱了这种百分之百的死亡概率作为个体生命的一部分，而自我牺牲更完成了“人”的意义也即社会存在的意义，但在这之后，死亡尽管在生物学上仍然存在，却不再是个体的界定方式或那个百分之百的概率。新的生命形态、新的意识主体是一条“进化”的路吗？通过马兆，电影设想了我们现有的社会本体论条件的尽头，但那里并不是“人的历史”的终点，也不是“历史之人”（也即作为历史存在的生命）的末路，而是文明变迁的新一轮危机和转机。科幻电影的史诗性，体现为社会转型的具体想象，也意味着在向未来的过渡中，不断追问并重新界定人的存在及文明意义。

作者系布兰迪斯大学德语、俄语和亚洲语言文学系副教授