

叙事，数据库，世界末日：怎样阅读科幻绘画

布莱恩·麦克黑尔

（俄亥俄州立大学叙事研究所）

今天，我想让大家（以及我本人）来关注一件当代视觉艺术作品：美国画家埃里克塞斯·洛克曼（Alexis Rockman）的一幅油画，画名是《显见的命运》（*Manifest Destiny*）。这幅画受布鲁克林博物馆资助，2004年在该馆首次展出，现在是华盛顿史密森协会美国艺术收藏品之一。从各方面看，《显见的命运》都非同寻常，包括其面积：它宽2.44米，高7.3米（8x24英尺）。我们很容易就能看出这幅画的类型——它是风景画——但它所表现的地方已经变形，几难辨认：它表现的是纽约布鲁克林，却是被弄得很奇怪、被陌生化了的布鲁克林。然而与此同时，它的视觉信息又十分丰富，简直就是一幅科学插图（这可算是它所属的另一个绘画类别）。它既面目奇怪，又可作为知识的可靠来源；我们也许可以说，它在认知上是奇怪的，或者说认知上是疏离的。这种提法可能会让在座的某些人想起达科·苏文

（Darko Suvin）对科幻所做的经典定义（1979），即，科幻是一种产生认知疏离感的文类。

那么，这是一幅科幻绘画吗？“科幻绘画”这一说法听上去有些自相矛盾：科幻暗示着未来——通过假象和推断——，但是还有什么比风景类绘画更保守，更回退，更向后看的呢？这幅画的绘画策略似乎是将其媒介的古老性和其内容的未来性对立统一了起来。

我想探讨与这幅画相关的两个问题。第一个问题是我刚刚说过的：这幅画是科幻画吗？在何种意义上我们可以说《显见的命运》这类图画属于“科幻画”这一类别？第二个问题更为明显，是视觉叙事理论中的一个经典问题：这幅画是叙事画吗？图画以何种方式、在何种程度上可以表现其叙事性？这样，第一个问题是关于文类的，第二个问题是关于叙事性的。我不敢保证对这两个问题给出满意的答案，只能抛砖引玉，以期引起大家的思考。

1. 隐喻会梦见真睡吗？

大家也许会认为，若对第一个关于科幻的问题给出肯定答案，那就意味着自动回答了第二个问题：如果《显见的命运》是科幻画，那就必然意味着它是叙事画，因为科幻是一种叙事文类。然而，科幻与叙事文类之间的必然联系近来已受到挑战，我们不妨先看看这种挑战。

在过去约40年间，科幻在全球通俗文化中可谓无处不在，到今天似乎已经成为电影、电视连续剧和电脑游戏的当然文类。除了电脑游戏（其叙事性是一个有待商榷的问题），所有这些通俗形式都依赖叙事来组织。然而，虽然当代最引人注目的科幻都是叙事，但这并不意味着科幻这一文类本身在本质上是叙事性的。

在座有些人可能已经注意到，我在讲座这一部分使用的小标题巧妙地改换了一本知名科幻小说的标题，即菲利普·迪克（Philip K. Dick）的《仿生羊会梦见电子羊吗？》（*Do Androids Dream of Electric Sheep*, 1968），这部小说后来被改编成了一部影响巨大的电影，即雷德利·斯科特的《银翼杀手》（*Blade Runner*, 1982）。我很希望自己是这个标题改换的原创者，但是这个转换其实是来自于近年（2011）一本关于科幻理论的专著，其作者是韩裔美国学者宋仰楚（音译）。他一改前人观点，提出科幻与抒情的关联比与叙事更紧密。楚写道：

科幻与抒情诗歌联系众多，两者不可分离。让一部科幻作品成为“科幻”的那些特性（无论是单一特性还是组合）正好对应于让一首抒情诗歌成为“抒情”的那些特性……抒情诗歌往往类似独白，抒情的声音跨越普通时代，抒情诗歌中的场景超越一般时间性，抒情描写充满着描绘的强度，抒情诗歌具有音乐般的表现力，抒情诗歌召唤高强度而奇异的意识状态。这些说法……也适用于科幻。（Chu,2011,13-14）

我想特别提醒大家注意楚的观点，即科幻和抒情诗歌一样，“充满着描绘的强度”，我认为她的意思是科幻展示出强烈的视觉性——那种有利于在图画中再现的视觉性。

关于科幻和抒情诗歌之间的关联，楚还有很多没有提到，尤其是体现抒情诗歌特征的隐喻修辞在科幻世界中往往按字面意义变成了本体事实。但现在我只想说，楚关于科幻与抒情诗歌之间关联的洞见，得到了“科幻诗歌”这一小众却很令人瞩目的亚文类的印证。这一亚文类最杰出的实践者是苏格兰已故诗人埃德温·摩根(Edwin Morgan)。正如我们期待的那样，很多科幻诗歌（包括摩根的一些诗歌）是叙事诗歌，但并非所有都是叙事的；有些是抒情诗歌，召唤出一个科幻式的现实。我们很难想象出一个类似的亚文类（如侦探诗歌或惊悚诗歌），也很难想象其他任何通俗文类的诗歌（这当然不包括罗曼司，因为它本身就是根植于抒情传统的）。

我已经提及的所有通俗文类——侦探、惊悚、罗曼司——多少都是按照其代表性的情节类型来定义的：侦探故事是在认识上追寻一个被掩盖的关键信息（“谁干的”）；罗曼司的各种变体都基于一个模式“女孩遇到男孩，女孩失去男孩，女孩重新赢得男孩”；等等。科幻却不是这样，它不是按照其任何代表性情节类型来定义的，而是按照其代表性的故事世界类型（或者说，世界建构类型）来定义的。科幻自由地从其他文类借鉴情节类型；从叙事的角度看，它是寄生在其他文类的。因此，即使我们不像宋仰楚那样走极端，认为科幻本质上是抒情的，我们也会得出一个不那么极端的结论，即科幻在本质上不是叙事的，而是本体的，由其世界而非其情节来定义。这样，我们就有可能在各类非叙事（或弱叙事）的文类和媒介中找到科幻的影子，这其中也许就包括绘画。

在剩下的约 20 分钟内，我想简单对埃里克塞斯·洛克曼的这幅油画做三个分析（而不是一个），前两个分析强调的至少是其非叙事的特征（如果不完全是抒情的特征），而第三个分析则针对其潜在的叙事性问题。首先我想将《显见的命运》看作物种的绘画式清单，或数据库；其次，我将其看作循环使用的意象的虚拟博物馆，一种记忆宫殿；最后，我将其看作科幻叙事（并对此提出置疑）。

2. 数据库美学

我们首先观察一下《显见的命运》：该画上面 2/3 的面积挤满了各种动植物标本，包括海洋动物、鸟类、甚至微生物，所有这些都以通俗科幻插图的方式给予近距离观察，并做现实主义式再现，共 40 余种。如果画中的地方就像我提到的那样是纽约布鲁克林附近的水域，那么这里再现出来的物种要么远离了它们的正常生活范围（比如翻车鱼和蓑鲉）；要么就是从灭绝边缘回来了（比如粉红琵鹭）；或者纯粹就是扩散性的（如黑鱼，或者布鲁克林大桥桥墩上的葛麻）。它们大小各异，有两侧布满 SARS 病毒的七鳃鳗，也有导致疯牛病的普利昂蛋白粒子。此外，它们似乎没有任何互动，每个物种好像各居其所，相互隔绝。总之，这

主办：中国中外文艺理论学会叙事学分会 承办：南方医科大学外国语学院

些物种既不属于此处，也不适合共处。它们没有在一个“情境”或“场景”和谐共存，而是构成了一个异质杂乱的集合。

如果我们尝试将画中的物种进行分类（正如我刚才开始做的那样），我们的分类单读起来将是一个杂乱无章得令人无法想象的体系，博尔赫斯曾经将这种分类体系归因为一本古老的“中国百科全书”（很明显，这本百科全书是博尔赫斯自己发明的）。福柯受博尔赫斯的启发，生造了一个新词“异托邦”（heterotopia）来指称这种异质类别相遇时引起的空间杂乱。

《显见的命运》再现出来的地方正是这样一个异托邦。

换一种说法，我们可将这幅画称为“数据库”，一个混置物种和扩张性物种的视觉数据库。生态批评家厄苏拉·海斯（Ursula Heise）近年一直在讨论建立科学数据库，用来盘存目前大规模灭绝过程中的那些已经灭绝或者濒临灭绝的物种。对视觉艺术家而言，这样的数据库已经成为他们的资源和灵感，使他们得以用非叙事的方式来反映地球当前的危机。海斯将这种数据库称作数据库想象或数据库美学，其范例包括：伊莎贝拉·克尔克兰德（Isabella Kirkland）的绘画，乔尔·萨托尔（Joel Sartore）的摄影，以及玛雅·林（Maya Lin）的网站“什么正在消失？”（玛雅·林因为设计华盛顿D.C的越战纪念馆而闻名，当然，这个纪念馆本身就是一个数据库，只不过里面的数据是阵亡的士兵，而不是濒临灭绝的物种。）

《显见的命运》盘列了扩张性的物种，不是濒临灭绝或已经灭绝的物种；在这儿，唯一处于灭绝边缘的物种正是绘画中明显看不见的物种。然而，毫无疑问，在《显见的命运》多年之前，洛克曼就一直在实践数据库美学。早在1992年，他就展览了一幅早期的数据库绘画，画名为《进化》，面积与《显见的命运》相当。在为包括《进化》的画展而写的目录文章中，持进化论的生物学家史蒂芬·杰伊·古德（Stephen Jay Gould）认为，洛克曼的绘画有意违背了进化生物学中视觉再现的叙事规约。按照这些规约，像《进化》这样的窄长幅面的绘画，更原始的生命形式应该出现在左边，现代的生命形式在右边，整个进化叙事应该从左至右展开。但洛克曼无视这些规约，将原始和现代，乃至想象的生命形式混杂在画面各处。比如，在《进化》的中上部，一只现代的驯化野鸭在左边，一条白垩纪的翼龙在右边，从进化论的角度，两者飞行的方向都是错误的，而出现在它们中间的，是来自1981年奇幻电影《屠龙英雄》的一条龙。换句话说，《进化》这类绘画与《显见的命运》一样，数据库的异托邦式混杂完全颠覆了规约性叙事秩序。

古德的评论特别有意思，因为关于数据库与叙事之间的关系，目前还存在尚未解决的争论。比如，数字媒体理论家列夫·曼罗维奇（Lev Manovich）提出，数据库和叙事是两种互不相容的再现形式，甚至是互相敌对的。凯瑟琳·海勒斯（Katherine Hayles）则认为，叙事和数据库不仅是兼容的，而且是互补的，它们更像共生生物，而非天敌。在海勒斯看来，数据库必须依赖叙事化才能获得意义。然而，洛克曼的《显见的命运》和《进化》这样的绘画说明，海勒斯可能太极端了。这些绘画作为数据库想象的典型表达方式，表明数据库和叙事之间至少存在某种紧张关系，同时，不是每幅画或者每本画集都一定要讲述某个故事。

换个方式说：诸如《显见的命运》这样的数据库艺术作品与抒情诗的关联甚于与叙事的关联。把讲究实证的科学和信息技术与诗歌联系起来好像是反直觉的，但两者之间的共同点要比我们开始看到的更多。与抒情诗一样，数据库致力于模拟一种复杂的状态，而不是像叙事那样模拟在时间中展开的一个事件序列；与抒情诗一样，数据库是意合结构，而不是如叙

事那样的形合结构。数据库接近分类目录，一旦分类目录在叙事文本中出现（比如在《伊利亚特》中那个著名的希腊船只分类目录），叙事就搁浅了，而抒情的意合形式接管：数据库淹没了叙事。

在史蒂芬·杰伊·古德文章所在的同一本画展分类目录中，我们还发现了另一篇文章与它形成了有趣的印证。道格拉斯·布劳（Douglas Blau）关于洛克曼绘画的文章名为《索引》，文章仿拟索引的形式，假扮为整个分类目录的索引。它的许多条目都是生命有机体名字，这些有机体也许在洛克曼的绘画中出现，也许在关于他绘画的文章中提及过：土豚、臭椿皮、信天翁、南美洲水蟒、羚袋鼠、蚂蚁、狢狢、蝶螈、指狐猴——这些还只是以字母“A”开头的条目！然而，这不是一个真实的索引：它是假的，或者说是虚构的。其一，洛克曼画展分类目录不足100页，但布劳的有些条目却让我们去参阅500、600和700多页；其次，布劳在索引中提到的某些物种并未出现在他提及的页码中（即使这些页码的确存在）。虽然布劳的仿拟索引是虚构的，但它道出了洛克曼绘画的一个深刻内涵：与其说洛克曼的绘画是关于物种的叙事，还不如是关于物种的索引。布劳索引的密度和异质性刚好对应了洛克曼的绘画：布劳索引是一个文字异托邦，映照的是洛克曼绘画的视觉异托邦。

当然，即使索引也可以被叙事化。比如，英国科幻作家J.G. 巴拉德（Ballard）写过一篇名为《索引》的故事（1990），故事虚构了一本佚书，但该书的索引却存留了下来，读者可以根据这个索引推断出佚书的叙事。毫无疑问，这些索引叙事的最早范本是佛拉迪米尔·纳博科夫的《微暗的火》，这本书中，叙事被装扮成为“导言、注解和索引”的学术架构。然而，道格拉斯·布劳的《索引》与纳博科夫和巴拉德不同，它不是一个叙事的索引，而是一个抒情的索引。

3. 虚拟博物馆

刚才我浏览道格拉斯·布劳《索引》的前几页时，大家也许已经注意到，它真正提及物种的条目相对较少，大多数条目涉及的是视觉艺术家或艺术品：比如画家阿尔玛·塔德玛（Alma-Tadema）、阿西姆波多（Arcimboldo）、奥杜邦（Audubon），漫画家查尔斯·阿达姆斯（Charles Addams）和特克斯·艾维瑞（Tex Avery），还有雷德利·斯科特（Ridley Scott）、肯·鲁塞尔（Ken Russell）、约翰·兰德斯（John Landis）和罗杰·科尔曼（Roger Corman）等执导的电影。换句话说，布劳的仿拟《索引》所索引的是洛克曼意象的视觉来源，丝毫不亚于（甚至多于）其物种集合。从这个角度（其他角度也一样），布劳的虚构索引将我们指向洛克曼绘画的一个深刻事实：他的绘画是由其他绘画组成的——有些是我们曾见过的具体绘画，有些是某种类型的绘画。这是我们为什么对《显见的命运》感到奇异的同时，又对其感到熟悉的缘由。凝视《显见的命运》的经历是一种实实在在的“似曾相识”，一种再-认知。

如果在座有研究艺术史的，你或许已经意识到，我本人并未受过艺术史的训练。然而，哪怕是门外汉也能辨认出《显见的命运》所召唤出来的各种绘画，因为它们多数都来自通俗视觉文化领域。首先我们可以看到，它与透视图和壁画有家族相似性（透视图和壁画曾经是自然历史博物馆的标准特征，就像查尔斯·R·奈特[1874-1953]在美国的创作），以及它与诸如《国家地理》杂志中插图风格的相似性。同样容易看到的是它具有全景历史绘画风格，比如19世纪末的壁画或“圆形幻画”（它过去曾在葛底斯堡战场附近的环形建筑中展出，葛底

斯堡是美国内战关键战役之地，是一个旅游胜地，对它进行 360 度全方位展示的这幅画最近又重新展出了）。洛克曼的视觉互文中还有规约性的科幻插图，人们常在杂志、封面和电影海报中看到的那种。即使我们对其背景一无所知，也毫不了解作画的人——这里是名叫切斯利·布尼斯特尔（Chesley Bonestell, 1888-1986）的杰出插图作者——我们也能很快辨认出这类图像，因为它在通俗文化中无处不在。

布尼斯特尔与《显见的命运》尤其相关。1950 年和 1951 年冷战高峰期间，他为发行量很大的 *Collier's* 杂志中关于原子战争后果的文章做了很多插图。曼哈顿遭受攻击，狼烟四起，废墟一片，那些俯瞰的画面不仅预见了《显见的命运》中的废墟意象，也神奇地提前 50 年预见到了 2001 年 9/11 的意象。而我想指出的是，《显见的命运》本身虽然直到 2004 年才展出，但在 7 年前（即 1997 年）就已获得资助，2001 年 9/11 时创作工作早已开始，因此这幅画既是对 9/11 意象做出的反应，同样也是对其做出的预见。

除了这些通俗文化的来源外，《显见的命运》还与美国 19 世纪高雅风景画传统不无关联。这些大型的帆布油画被称为“大绘画”（Great Pictures），把美国西部胜景介绍给东海岸和欧洲观众，作这些油画的人——包括阿尔伯特·比尔斯塔特（Albert Bierstadt, 1830-1902）、托马斯·莫伦（Thomas Moran, 1837-1926），尤其是弗雷德里克·埃德温·齐尔契（Frederick Edwin Church, 1826-1900）——都是企业家和娱乐经理人，他们用剧场的手法向付费的观众展示这些绘画，以突显其雄伟的风格。洛克曼熟悉齐尔契的“大绘画”，这很容易得到证明：事实上，他将齐尔契的“大绘画”《科托帕克西》（*Cotopaxi*, 1862）作为其《进化》的背景。至于《显见的命运》本身，一个明显的来源是齐尔契的前辈、哈德逊河绘画学派创始人托马斯·科尔（Thomas Cole, 1801-1848）。科尔的 5 幅系列绘画《帝国之路》（*The Course of Empire*）创作于 1834 年到 1836 年之间，追溯了一个庞大的、虚构的帝国从《原始状态》发展到《田园状态》或《牧歌状态》，到《顶峰》和《毁灭》的整个兴衰循环。这个系列的最后一幅画《毁灭》毫无疑问是《显见的命运》的摹本。

摄影材料也是洛克曼视觉互文的来源。其中之一是罗伯特·史密森（Robert Smithson）在其观念艺术项目《新泽西帕塞伊克纪念碑一览》（1967）中用来反映现代工业废墟的冷面照片。另外一个来源近几十年大量的摄影，记录了北美“铁锈地带”（译者注：即美国北部工业区）去工业化之后城市的没落和废墟。这个类型摄影的典型代表是智利裔摄影师卡米洛·乔斯·韦加拉（Camilo Jose Vergara），尤其是他的伤感摄影集《美国废墟》（1999）。在这本摄影集中，他捕获了众多影像：北费城的杰克·弗罗斯特糖果加工厂，底特律的仓库，印第安那州加里的联合车站，芝加哥附近的普尔曼·帕里斯汽车制造厂，新泽西卡姆敦的公共图书馆，以及其他很多废弃的地方。按照我的理解，在当代中国摄影中，也有类似的亚文类，记录的是毛泽东时代的工业废墟（陈加刚 等）。

大家或许已经注意到，道格拉斯·布劳的《索引》提到了洛克曼意象中有大量的电影来源，主要是科幻和恐怖类型，我们很容易就能识别出电影，尤其是科幻电影为《显见的命运》的视觉互文所做的贡献，比如《在沙滩上》（1959）、《逃离纽约》（1979）以及《猿人星球》（1968）的最后一幕。然而，在这里我不想列举洛克曼的电影来源，而是想请大家注意《显见的命运》的意象与后现代建筑的一个倾向性特征之间的融通，即后现代建筑反讽式复兴了 18 世纪对废墟的偏好。18 世纪欧洲人喜欢废墟，因为废墟提供了一个伤感缅怀的机

会，他们非常喜欢废墟，有时候甚至会制造假废墟。后现代建筑师们模仿 18 世纪的“废墟情怀”，但不同的是，他们是为了反讽。假废墟的后现代杰作是查尔斯·摩尔(Charles Moore)在新奥尔良设计的意大利广场(1976-79)，在霓虹灯的照亮下，该广场模仿的是一个废弃的罗马集会广场，设计这个广场的目的是将它作为一个意大利移民区的城市复兴项目的标志。意大利广场本来就意在反讽，修建它似乎招来了更多的反讽。疏于管理，广场不断破败，假废墟变成了真废墟，新千年经过重修后，又恰逢 2005 年 8 月卡特里娜飓风将新奥尔良整个城市都变成了废墟。最近的消息是，意大利广场再一次重修了——这真是一个修了又废、废了又修的废墟！

透视画和壁画、历史画和风景画、科幻电影和插图意象、拍摄的和建造的废墟：这些都是《显见的命运》所召唤出来的一些意象类型，使它有点像一个反复使用视觉材料的虚拟博物馆。换一个词，我们可以称之为一种记忆宫殿，促使我们想起并再认知以前在其他地方见过的意象。在洛克曼的虚拟博物馆中展示出的一些视觉材料来自于叙事，比如科幻电影，或科尔的《帝国之路》系列。但是，这并不自动让《显见的命运》本身成为一幅叙事画。相反，品尝这些视觉规约和风格，将它们去语境化并另行使用，这种做法产生的效果如果不是完全消弭，至少也暗化或者弱化了它们的叙事性。洛克曼画中的这些（隐形）图画现在共存于绘画的异托邦空间；它们不再属于原有的叙事语境。它们无力讲述故事，最多只能召唤故事。

4. 再论图像叙事性

到目前为止，我一直在强调《显见的命运》为什么不是叙事画，我将它看成一个物种的视觉数据库和意象的虚拟博物馆。但是，还应该回答的是《显见的命运》的叙事性问题。

为了回答这个问题，我们首先得回答一个更宽泛的问题：一幅绘画能否成为叙事？在何种方式或何种程度上绘画可以成为叙事？关于这个问题，最好的办法是再看看维纳·沃尔夫(Werner Wolf) 2003 年的一篇文章，在这篇文章中，他阐明了相关理论问题。以下我引用沃尔夫的原话：

静态的绘画……在处理变化并赋予其意义时，天然地不能做到精确。它们能做的是提及某个故事，或者展示某个瞬间，观众需要去将它们叙事化。因此，相比于文字或电影叙事，绘画的接受者就更需要去推论，去完成叙事化过程。……虽然有一些内在的……手段来暗示时间性，因果关系等等，比如动态的姿势或行动，甚至最强烈叙事的故事高潮部分，但是绘画发生在画布之外。这个“之外”或许是一个间接指代物，通常是言语指代物，或者是时间的过去和/或未来，这是绘画无法捕获的，观众必须去想象，去建构。（沃尔夫，2003，191）

我想特别强调沃尔夫的这一观点，即绘画依赖于画布“之外”的故事。对于“非常需要观众叙事化能力的”弱叙事绘画而言，尤其如此。正如他在几页后写道的那样，这样的叙事可能“召唤出一个故事来……通过画外间接提及某个文化脚本……或者提及某个文字叙事（比如，在神话绘画中）”（193）。

这些洞见似乎非常切合《显见的命运》的实际情况。洛克曼的这幅绘画依赖一个特定的“外部”文字叙事，它总是与绘画同时出现，要么在如影随形的画展目录中，要么在画馆的墙上文字说明中，或者两者均在。那个补充性的叙事和以下这个文本总是大体差不多，它出现

在2011年9月至2012年2月俄亥俄哥伦布市维克斯纳艺术中心洛克曼画展目录中, 引录如下:

此画描写数百年后的布鲁克林滨海边, 彼时全球变暖, 环境已被摧毁淹没……右边远端立着的是标志性的布鲁克林大桥, 在气候变化和年老失修中变得破败不堪。然而, 在这一后天启 (postapocalyptic) 场景中, 画面到处充溢着生物的生长气息……暗示了大自然的适应力, 预示着即使人类消亡, 生命也不会停息。

这篇补充性的文本, 还有其他类似的文本, 引导读者对绘画进行叙事化, 它不仅能勾勒出导致画面事态的那些叙事序列, 甚至能投射画面之外的未来行动序列。在这个补充性文本的引导下 (这个文本通常是馆员或目录作家所作, 但也许得到过洛克曼本人的认可), 我们很容易填补《显见的命运》叙事序列中早先的片段, 也就是导致画面最终场景的一系列“静态场面” (stills), 就像托马斯·科尔系列画的最后一幅《毁灭》那样: 首先是气候变化来临前的心满意足; 接着出现灾难的最初迹象——风暴袭来, 地铁不时被淹没; 接下来是疏导洪水的壮举 (绘画中有断掉的海堤, 可看出这些壮举的蛛丝马迹); 再接下来就是人们不断向高地撤退, 最后是放弃城市, 城市蜕变成废墟。我们可以建构这个故事, 但为了建构这个故事, 我们必须接受其他地方的某个文本的引导——这个文本实实在在是存在于绘画之外——这一事实表明, 绘画本身并不具备完整、稳定的叙事性。

除了依赖具体的目录文本或墙壁说明文字之外, 《显见的命运》还依赖于沃尔夫所谓的“文化脚本”, 即一个更泛的叙事, 一个广为人知、广为扩散的叙事, 而不是局限在某个特定的文本。在这里, 相关的文化脚本是可以被称为“后天启”的脚本 (这个词在我刚才引用的目录文本中出现过)。这个脚本在我们时代的通俗文化中屡见不鲜, 作为《显见的命运》来源的许多科幻电影中都有这个脚本。虽然当代“后天启”脚本的起源并非单一, 但这个脚本的许多母题均来自于 H.G. 威尔斯 (H.G. Wells) 影响深远的科幻小说《时间机器》(1895), 但不是来自那个我们熟悉的场景 (时间旅行人与一个未来人类相遇, 这个未来人被分为两个亚物种, 即埃洛伊和墨洛克斯, 分别象征上层阶级和无产阶级), 而是来自小说的最后那个场景: 时间旅行人逃离墨洛克斯后, 到达没有人类的遥远未来, 站在行将死去的太阳底下:

天空不再是蓝色的, 东北方向墨黑一片, 苍白的星星在黑暗中不停地闪耀。头顶上是一片深印度红, 没有星星。东南方向渐渐发亮, 地平线上成了一片鲜艳夺目的猩红色, 太阳巨大的躯体躺在那里, 红彤彤的, 一动不动。我周围的岩石都呈刺眼的红色, 我最初能够看到的全部生命迹象是翠绿的植物, 它们覆盖了东南面的每一个凸现的地方。

……

……看到不远处我原以为是一块红岩石的东西正在向我缓缓靠过来。这时我看清这东西其实是一只巨蟹一样的怪兽。你们能想象出和那边桌子一样大的巨蟹吗? 它的许多腿缓慢又不稳地爬动着, 大螯摇摇晃晃, 长长的触须像赶车人的鞭子晃悠着在探路, 凸出的双眼在金属似的面孔两侧向你闪烁。它的背上皱纹条条, 上面长着难看的节疤, 布满了硬壳。我可以看到它爬行时, 结构复杂的嘴里伸出许多触须在摇曳探索。

主办: 中国中外文艺理论学会叙事学分会 承办: 南方医科大学外国语学院

我认为，与这个强烈的视角描写相同的画面在《显见的命运》中很容易找到。但是请注意这个差异：《时间机器》中的这个场景不是简单的叙事，而是双重叙事。它既讲述时间旅行人的经历，又讲述了我们这个星球的自然史，它在走向灭亡过程中的退化或堕落。在《显见的命运》中，这样的叙事并未实际存在，它的叙事依赖于《时间机器》所属的外部文化脚本。

“真正的问题，”维纳·沃尔夫写道：“不是视觉艺术能否叙事，而是它在何种程度上可以叙事。总体看，我们可以说，视觉艺术原则上可以讲述任何级差的叙事，从‘强’叙事性的叙事到零叙事性的叙事”（192）。在这个级差上，《显见的命运》位置在哪里？它如此强烈地依赖外部文化脚本和补充性的外在叙事，这在某种意义上证明了这幅绘画具有内在叙事性（如果它不是证明了相反）。而且，如果我们考虑到这幅画的非-叙事，甚至反-叙事的层面——它的数据库美学，它的视觉互文性，它的异托邦空间——也就是拒绝叙事化的层面，那么我们完全可以置疑这幅画到底有多少叙事。

《显见的命运》是科幻绘画吗？无论如何，它无疑实现了科幻希望实现的效果：它让我们的世界经历了认知异化。它制造了一个彻底异化了的布鲁克林意象，布鲁克林遭受异化变形，使我们能够从可能被淹没的布鲁克林这个视角，来重新审视它今天的现实并重新看待它。问题是，为了以这种方式重新看待它——为了让认知异化产生效果——我们需要将这幅画叙事化吗？我们需要为它提供前因后果吗？换句话说，我们需要自己来填补那个中间空缺的叙事吗（那不断上涨的洪水，那失败的壮举，如此等等）？如果这是科幻绘画，那么它一定就是叙事绘画吗？还有，正如宋仰楚提出的，它可能是抒情绘画，那么它还是科幻的吗？

稍微换个方式来问这个问题：这是一幅弱叙事性的绘画，其反叙事的倾向极大地抵消了它的叙事性吗？或者它是在讲述一个关于气候变化和众所周知的世界末日故事，来强力邀请或引发我们对其进行叙事化？我把这些问题留给各位。记住，我一开始就提醒过大家，不要期待从我这里得到满意的答案。

（南方医科大学外国语学院 唐伟胜 译）