

再現「不可見」之物： 中國科幻新浪潮的詩學問題

• 宋明煒

摘要：本文探討二十一世紀初期中國科幻小說新浪潮的詩學特徵。新浪潮特指當代中國科幻小說中具有先鋒色彩，並顛覆文本規範的文學實踐。文中主要討論科幻對「不可見」之物的再現，重點分析的作家是韓松與劉慈欣。韓松的小說再現主流文學秩序之外「不可見」的現實，為科幻文類增添了新的政治意涵和隱喻色彩。在劉慈欣的小說中，對於「不可見」之物的再現則有崇高化的轉向，在科幻文學想像力的層面拓展豐富的可能性。

關鍵詞：科幻 詩學 不可見 劉慈欣 韓松

中國科學幻想(以下簡稱科幻)小說的新浪潮遲至2010年才開始吸引文學批評界的注意，當時一位年輕的科幻作家飛氫用「寂寞的伏兵」這個詞語來比喻科幻文類的處境。他在「新世紀十年文學」國際研討會上發言，相信聽眾之中幾乎沒有人了解中國科幻在那時已經進入到一個充滿活力與榮耀的新時代^①。飛氫說：「科幻更像是當代文學的一支寂寞的伏兵，在少有人關心的荒野上默默地埋伏着。也許某一天，在時機到來的時候，會斜刺裏殺出幾員猛將，從此改天換地；但也可能在荒野上自娛自樂自說自話最後自生自滅。」飛氫想像着科幻未來的歷史，如同在講述一個科幻故事：「將來的人會在這裏找到一件未完成的神秘兵器，而鍛造和揮舞過這把兵器的人們則被遺忘。」^②

將科幻比作「寂寞的伏兵」，首先是對這個文類在中國文學中邊緣化地位甚至「不存在」的生動比喻。儘管在晚清最後十年，科幻小說曾有過充滿希望的開始，但在二十世紀接下來的大部分時間裏，它幾乎是一個不可見的文類。在中國大陸接受蘇聯體制之後，流行過兒童科幻(如葉永烈的《小靈通漫

* 本文原用英文寫成，由上海外國語大學路程博士翻譯成中文，特此致謝！

遊未來》(1978))，此外在香港的冷戰時期、台灣的1970到1980年代，以及中國改革開放早期，科幻有過短暫的繁榮期。但直到二十世紀最後幾年，尤其是到了二十一世紀的最初十年間，這個文類才在中國大陸經歷新的復興，對其關注或批評也才剛剛開始，尤其聚焦於三位作家——王晉康、劉慈欣和韓松——中國科幻小說的「三巨頭」(Big Three)；在關於中國科幻小說的英語資訊中，他們也被稱為「三大將軍」(Three Generals)③。時間或許會說明他們究竟是不是能夠「改天換地」的「猛將」，但他們的作品迄今已經為當代中國文學注入了活力，並且使文學景觀變得更加複雜。

另一方面，飛氖的比喻也暗示了科幻的獨特力量，尤其是由於它的反傳統和顛覆性的文類性質而帶來的文本活力。科幻被形容為一支不可見的軍隊，為了伏擊的目的而藏身於荒野之中，這暗示了與「可見的」或主流的秩序之間可能發生的潛在衝突。因此，科幻小說不僅是一個邊緣化的文類，它還有一種對抗「中心」或與「中心」相爭的姿態。筆者將近年來中國科幻小說的一部分稱作「新浪潮」(new wave)，這是從英美科幻小說史中借來的概念，以此指出其先鋒性的文學實驗和顛覆性的文化/政治意義④。中國科幻新浪潮，如同英美科幻小說的發展軌迹一樣，代表了一種新的創作嘗試，這種嘗試要「為科幻小說尋找一種與其技術想像一樣先進新奇的語言和社會視角」⑤。換言之，新一代的中國科幻作家重新發明這個文類，使之帶有新的文學自覺意識和社會意識，以此來再現中國乃至世界變革之中的夢想與現實的複雜性、含混性和不確定性，以他們獨突的方式超越主流的現實主義文學和官方政治話語。

關於文學再現，從飛氖的話中又可以揭示出更為錯綜複雜的隱含意義，它指向了中國科幻新浪潮的詩學特徵。他將科幻小說想像為某種在遙遠的未來如考古文物般被挖掘出來、使後代敬畏的秘密武器，這想像雖然指向未來，卻實際上重新定義了現在。正是在此時此刻，那些武器，連同整支部隊，都在我們視野之外；而只有在未來，或是在科幻小說的未來想像中，它們才能夠重現，並再現(對於未來而言)曾經有過、或(此時此刻)正在發生的「不可見」之事物。飛氖對於這個文類的比喻性說法，引起我們重新思考在當前這個時代的現實中，是否有一個只有在科幻小說中才能得到再現的「不可見」部分。

本文主要討論科幻對「不可見」之物的再現：從歷史回顧來說，科幻小說作為一種「不可見」的文類；新浪潮科幻小說中對於中國現實之「不可見」部分的再現，這尤其體現在韓松的作品中；以及在詩學意義上，韓松和劉慈欣在文學想像上創造的另類視野，包括失去象徵與現實之間連接的文本世界，以及其中那神秘莫測的不可見的身體，以及浩渺的宇宙中不可見的維度。下文通過分析韓松的小說，討論「不可見」的當前現實如何轉化為一種科幻再現，以及這種轉化為中國科幻新浪潮所增添的政治意涵和詩學暗示。在劉慈欣的小說中，對於「不可見」之物的再現則有着一種崇高化的轉向，使科幻打開了一個想像的域界，從中發生無限的可能性和豐富的感知力量，超越了約定俗成的所謂「現實」。本文將結束在對陳楸帆小說《荒潮》的討論，其中塑造了隱身於中國農民工中的不可見的「後人類」(posthuman)形象，從而延展並重新定義了人的存在意涵。

一 《三體》現象與科幻小說的黑暗面

劉慈欣的長篇科幻小說《三體》於2006年開始在《科幻世界》雜誌連載，連同兩部續篇《黑暗森林》、《死神永生》至2010年間在中國完整出版^⑥，構成了中國科幻文學中罕見的多卷本太空史詩——「粉絲」稱之為「《三體》三部曲」，作者的正式命名則是「地球往事三部曲」。《三體》不僅在中國科幻復興中起到了關鍵作用，而且重新定義了中國的科幻美學。《死神永生》出版之後，劉慈欣在許多媒體（包括中央電視台的節目）中出現，幾乎成為家喻戶曉的作家，這在中國形成了「《三體》現象」。

復旦大學的嚴鋒教授多年前就認為劉慈欣「單槍匹馬，把中國科幻提升到了世界級的水平」^⑦。事實證明，這樣形容劉慈欣並不誇張，《三體》被翻譯為英文之後，獲得了世界科幻文壇的最高榮譽「雨果獎」（Hugo Award），這是該獎第一次授予非英文創作的小說。美籍華裔作家劉宇昆的精湛譯本於2014年發行^⑧，這本小說不僅暢銷，而且獲得了美國主要報刊雜誌的諸多好評，引起英文讀者的關注。「磁粉」（劉慈欣的粉絲）更期待《三體》在美國取得和在中國一樣的巨大成功^⑨。可以說，劉慈欣在中國科幻新浪潮興起過程中的地位，幾乎等同於金庸在新派武俠小說中的地位。

但是反過來說，把劉慈欣看作中國科幻唯一的英雄，只關注其史無前例的商業成功，可能會遮蔽這個文類更大的發展前景。作為一個長時間被壓抑和邊緣化的文類，科幻在中國重新崛起，並且由此產生具有先鋒性的新浪潮，其中呈現出更加幽暗和更為複雜精密的詩學特徵。要理解當代中國科幻（包括劉慈欣的小說）的文化活力，有必要從一個更為豐富多樣的歷史和文化語境來看。

科幻小說曾經是現代中國文學中「不可見」的部分，這一真實的歷史處境啟發飛氖將它比喻為「寂寞的伏兵」。中國科幻小說幾乎從來沒有一個連續的、未經打斷的發展歷程。它在二十世紀的幾次短暫繁榮期被長時間的休眠期分割開來，每次這個文類得以復蘇時，新一代的科幻小說家幾乎都遺忘了前輩的創作，不得不重新創造這個文類，這就給中國科幻帶來多元的發源起點，以及碎片化和非連續性的傳統。

早期的中國科幻小說（當時被稱為「科學小說」）在晚清改良派知識份子中流行，他們在其中注入了強烈的烏托邦思想，將新中國的未來作為主要情節^⑩。但在五四運動之後，當現代中國文學主流為現實主義模式主導時，科幻小說幾乎完全消失了。在民國時期的文學中，科幻小說作為一種「被壓抑的現代性」，沒有在現代中國文學的範式轉換中得以倖存^⑪。從晚清到1950年代只有少數科幻作品誕生，其中最著名的是老舍的寓言性「惡托邦」（dystopian）小說《貓城記》（1932）。

在社會主義文學體制下，科幻小說被界定為兒童文學的一個次生文類，並且被委以傳播科學知識和正統意識形態的任務^⑫。意識形態目的論和歷史決定論沒有為超越已知和熟悉事物留下多少想像的空間，這嚴重制約了該文類的活力。在1970至1980年代，台灣作家通過書寫反烏托邦想像，以此進行

社會批判，重新激活這個文類的想像力^⑬，差不多同時期，在文革結束後復出的大陸作家（如鄭文光、童恩正）也開始探索科幻的豐富想像，以此進行政治反思，但很快就遭到「清除精神污染運動」的嚴厲壓制^⑭。整整一代中國科幻作家被政治批判和體制懲罰禁聲，除了在成都出版的《科學文藝》（1991年更名為《科幻世界》）之外，所有改革開放初期興辦的科幻雜誌都在1983年前後被關閉，此後十多年間，《科學文藝》成了這個文類唯一的根據地。

1990年代後期，科幻出現了新的復興趨勢。這很大程度上是由於互聯網為文學創作提供了新的平台。至二十一世紀初期，科幻開始獲得主流媒體的認同，並形成了「科幻熱」，這個浪潮尤其在《三體》獲得成功之後達到頂峰。我們很難把這個文類最近的發展與此前曾經出現的短暫繁榮期，或西方語境中的美國科幻黃金時代、英國新浪潮做簡單的類比。當代中國科幻是一個龐雜的存在，其中聚集並重新發明了一系列的文類傳統、文化要素和政治想像：從太空歌劇（space opera）到賽博朋克（cyberpunk）^⑮，從烏托邦到後人類，從梁啟超《新中國未來記》的戲仿想像到解構國家發展的神話，各式各樣的文本要素都匯集其中。可以說，在過去十年中，中國科幻以一種獨特的方式既進入了它的黃金時代，同時也發生了針對自身文類特徵的「新浪潮」式的顛覆革命。正如《三體》三部曲那樣，它展示光年尺度上的最為輝煌壯麗的宇宙景觀，重新激活了太空歌劇的敘事傳統，但同時也揭示了以人類為中心的道德悖論所具有的複雜性與問題，由此導致對後人類狀態的思考。其光榮與夢想，與陰影同在。

儘管中國科幻過去有過幾次短暫的繁榮期，但今日的新浪潮所具有的藝術複雜性和豐富想像力是這個文類迄今所取得的空前成就。新浪潮的第一部作品當屬劉慈欣的政治賽博朋克小說《中國2185》，描述毛澤東的復活和隨之而發生的一場網絡暴動。這部小說在1989年春天寫成，迄今並未正式發表。有關1989年，劉慈欣也曾撰文追憶他是怎樣構思後來公開發表的第一部科幻小說《超新星紀元》：1989年6月3日晚上，當他一個人駐留在北京的一個旅館時，他在陰森恐怖的噩夢中看到荒涼的雪原、行進的孩子、刺刀的寒光、正在死去的太陽、即將爆炸的超新星^⑯。《超新星紀元》描繪末世想像中失控的未來，兒童在進行一場戰爭遊戲。

如果有人要寫一部「秘密」的中國科幻史，這兩部小說或許標誌着新浪潮「不可見」的源頭。「不可見」的原因是，這兩部小說幾乎從來沒有在1989年的歷史語境中被思考^⑰。《中國2185》後來在互聯網上流傳^⑱，《超新星紀元》經過作者的多次修改之後於2003年正式出版^⑲，當時中國科幻已經從1980至1990年代的低谷中走出來了。中國科幻新浪潮誕生於1989年之後的政治文化情景，它不僅復蘇了這個文類，還顛覆了它自身的傳統——即曾經幾乎持續了整個世紀，直到1989年後瓦解的政治烏托邦。

直到二十一世紀新一波的中國科幻小說流行起來的時候，中國政府開始倡導「中國夢」，但科幻新浪潮已經使夢魘一般的潛意識浮現出來。新浪潮的黑暗面和顛覆性在於，它要麼表達出現實中「不可見」的方面，要麼表達出再現某種「現實」的不可能性——這種「現實」被國家的「夢」的話語所支配着。

表達不可能與不確定的世界，在科學和政治層面想像未來的歷史，超越已知的、可見的空間，這些特徵已經使得科幻小說成為一種獨特的文學類型，它犀利地切入那些（即使是微弱地）意識到有別種可能性的大眾想像與知識思考。在最激進的層面上，中國科幻新浪潮是先鋒文化精神孕育出來的結果，它鼓勵人們用超越傳統的方法去思考何為現實，挑戰那些在社會中習以為常的觀念，而正是這些觀念被有關自我、社會和體制的技術所構築，並由此建立個人的存在感和自我認同。

劉慈欣和韓松或許是當代中國最重要的兩位科幻小說家，他們的作品很大程度上塑造了新浪潮。這兩位作家風格迥異，分別被稱為「硬科幻」和「軟科幻」作家^②：劉慈欣對物理規律在邏輯上的合理變化提出清晰的思考，以此作為他壯麗的科幻想像核心；韓松的小說更富寓意，充滿了黑暗、怪異，甚至無可索解的意象迷宮，但以此投亮於看似熟悉的「現實」中那些「不可見」的方面。兩位作家都通過他們自己再現「不可見」之物的獨特方法，豐富了科幻新浪潮的藝術風格。

二 夢的技術

韓松自1980年代初就開始寫作科幻小說，他是新浪潮的先鋒人物，並推動了科幻這個文類的復興。韓松是新華社高級記者，在業餘時間撰寫科幻小說。他的風格被稱為「卡夫卡 (Franz Kafka) 式」的，作品中充滿了怪誕、夢魘場景的寓言性描寫^③。他的科幻想像是對當代中國日常生活現實表象下的大膽窺視。他所揭示的「真實」，或現實的深度真實，放在傳統現實主義文學中或許顯得「不可思議」，但在科幻的語境中這種「真實」可以獲得「技術性」的解釋。在這裏，「技術」既具有一種政治含義，又被當作一種文本策略來使用。在韓松的很多長短篇小說中，不可見的技術操控着人們的思想、支配着人們的夢境，但同時正是因為如夢似幻、超現實的科幻想像中的技術，使故意被隱匿的現實得以再現。

在韓松2002年發表於《科幻世界》的短篇小說《看的恐懼》中^④，描述了一個嬰兒出生時前額有十隻眼睛。父母非常恐慌焦慮，但同時也很好奇嬰兒到底看到些甚麼，他怎樣看世界、會做甚麼樣的夢。一位科學家前來幫助，將嬰兒的大腦連接到可以投射視覺的屏幕上。父母在屏幕上看到的並不像他們期待的那樣，是嬰兒所在臥室的熟悉場景，而是一些「灰色的、連續的大霧似的東西。這霧時濃時淡，覆蓋了整個屏幕。等了半天，霧也不散去」^⑤。經過長時間的研究，科學家得出了一個令人驚恐的結論：這個具有特殊視覺的嬰兒，實際上看到了世界的「真相」，它確實就像一場大霧，沒有形狀，是虛幻的、混混沌沌的。父母開始感到疑惑：我們看見的都是世界的虛假影像，難道這才是「現實」嗎？那新買的公寓和家具、工作和生活——它們都是幻覺嗎？那麼是誰製造了我們信以為是現實的「日常景象」呢？這個故事同樣暴露了科幻想像所具有的令人不安的「現實主義」：我們是不是都需要額頭上有

十隻眼睛才能看到現實中「不可見」的真相？這個文本本身，正如它承載的科幻故事，建立在將「科幻小說」設定為「發現真理」之儀器的假想之上。

就在《看的恐懼》發表於《科幻世界》的同一年，韓松寫了另一個迄今未發表過的小說《我的祖國不做夢》^④。小說展示了中國經濟蓬勃發展的噩夢般的另外一面：所有中國人一到了晚上都在夢遊，無意識地參與創造國家的經濟奇迹，幫助實現國家的富強之夢。韓松使用「夢遊」這個詞語，側重點在「夢」的意義上。在他的描寫中，參與創造中國巨大經濟成就的每個公民，在早晨夢遊醒來之後都不記得曾經做過任何夢：他們從未「看到」自己真實的夜間生活，所有夢遊的國民都盲目地生活着。

但是，夜間活動使每個人都十分疲憊，以至於他們必須吃一家以前生產坦克大炮的國有軍工廠生產的「去困靈」藥片，才能在白天保持清醒。年輕的記者小紀對這種普遍的白日疲憊症狀感到十分困惑，在一位美國情報人員（後來被當局以「間諜罪」抓捕）幫助下，他發現了北京全城人民夢遊的秘密。到了夜晚，他目睹自己的妻子、鄰居和社區中每個居民像僵屍一樣朝街上走去，坐上將他們運到工廠、公司、軍工廠、研究實驗室和購物中心的大巴，他們在夢遊中瘋狂地工作、做研究和購物。有夢遊的老師給夢遊的學生上課，也有夢遊的城管監督夢遊的政治異見者。

小紀還發現他的妻子（一位美麗的女演員）每天晚上都被運到一間賓館房間給一個老年男人提供特殊服務，但這個老男人並沒有夢遊。小紀當面質問他，並認出這個老人就是在電視上經常看到的一位國家領導，是一個要人。這個要人給小紀好好上了一課，揭示了關於夢遊的國家政策。原來中國政府已經發明了一種神奇的技術，即通過新聞聯播節目給居民暗中發送「社區微波」，從而操控人們的睡眠和夢遊。夢遊被證實是一種維持中國經濟高速增長的有效方式——它使睡夢中的市民可以更好地組織起來工作、消費，更和諧地進行社交，創造了由遵守紀律、有奉獻精神的公民組成的全新的國家。

這個要人驕傲地對小紀說：「夢遊，使十三億中國人覺醒了。」這話似乎是對魯迅曾經在一個世紀前的吶喊所做的嘲諷般的學舌。魯迅那一代啟蒙知識份子試圖去喚醒中國沉睡着的人們，而如今整個中國的國民又回去睡覺了——甚至更糟糕：夢遊；他們沒有停歇、沒有知覺、沒有夢想地夢遊，被剝奪了看見現實甚至做自己的夢的權利，更不要說做別樣的夢。這個小說的寫作時間，是在中國政府開始宣傳全民集體實現一個夢想——「中國夢」——十年之前。在韓松的小說中，夢遊者將「中國夢」不可思議的潛意識上演出來，而這場大夢正是由所謂的「黑暗委員會」中少數幾位無眠的國家領導人來操控的。夢遊的國民將「中國夢」變成他們自己看不見的現實，生活在不屬於他們的夢境中。

通過再現「不可見」的事物，韓松為科幻詩學打開了一個嶄新的空間。正如上文所舉的兩篇小說表現的那樣，科幻獨特的文學再現形式，將日常生活重新編碼，通過創造某種陌生化的效果，闡明了現實中「不可見」的方面。《看的恐懼》和《我的祖國不做夢》都可以被解讀為展示新浪潮風格的文類超文本（generic mega-texts，即以單個或少量文本可以代表一種文類基本特徵的作

品)。一方面，它們明確地指向了權力的技術機制，這種機制管理和控制中國人的日常生活和他們對現實的感知，這使得科幻小說成為一種寓言，照亮了中國現實中更深層的「真實」。小說中看到世界真相的恐懼，以及「夢遊」或「做夢」的秘密技術，都可以參照中國目前的政治文化解讀為現實的隱喻。另一方面，作為如夢的幻想或是對現實故意扭曲的再現，這種敘事本身包含了一種自我反思的策略——這一策略展示出它自身的造夢術 (technologies of dreaming)。由此，夢的技術既可以指向控制着人們思想的陰謀，也可以指向一種解釋手段，這種手段使得陰謀在科幻小說文本中得到解說並被揭穿。通過這種方式，韓松在科幻小說的敘事中，將其文本技術與文本有關社會現實的隱含信息有意識地聯繫起來。

就韓松的科幻風格而言，筆者同意美籍韓裔科幻理論家朱瑞瑛 (Seo-Young Chu) 對著名科幻學者蘇恩文 (Darko Suvin) 被廣為接受的「科幻小說」定義的修改，後者將科幻視為一種再現「認知陌生化」(cognitive estrangement) 的文學文類²⁵。雖然大多數學者相信科幻小說通過「一個想像性框架」(an imaginative framework) 造就了認知陌生化的效果，但朱瑞瑛提出了如下的修正觀點：「科幻小說作為一種摹仿性話語 (mimetic discourse)，它再現的對象是非想像性的，儘管它在認知上也是陌生化的。」²⁶ 她的觀點與通常將科幻小說作為現實主義對立面的觀念正相反，認為科幻小說的語言系統，是以一種高密度的摹仿 (high-intensity mimesis) 進行運作的現實再現，它將所有隱喻、象徵、詩性的事物都當作「真實」的事物來處理，從而進入到更有深度的寫實層面中。

韓松常說：「中國的現實比科幻還要科幻。」²⁷ 這樣說的時候，韓松也可能是指出科幻只不過是再現中國的「現實」。這表明他所寫的並不是隱喻、象徵或詩性的事物；相反，其作品清晰揭露出冷酷的現實。反過來說，也只有科幻小說才能再現現實的真相。通過韓松的寫作，科幻文本和中國現實之間不僅建立了隱喻性的關係，而且也有着轉喻性的關聯，對中國現實的描寫被編織為承載科學奇想的文本，後者替代了在寫實層面「不可見」的現實。在這種情況下，科幻小說描寫的現實比任何現實主義方法所容許的寫作更具有真實感。由於在主流現實主義中缺失的有關現實的真相，只有在科幻話語中才能得到再現，這決定了科幻成為一種顛覆性的文類，它抗拒「看的恐懼」。

韓松曾預測國家與科幻作品之間命運的交集：「2011年，中國成為了世界第二大經濟體，這很大程度上是靠廉價勞動力換來的。我們沒有霍金，也沒有喬布斯。這些，是否與科幻有一些關係？」²⁸ 他實際上是在嘆息大眾讀者對科幻缺乏興趣，指出中國人缺乏想像力。他在科幻中看到一種魔力，就像梁啟超在一百多年前看到的那樣，它可以開啟國民的想像力：「科幻讓人無從預測，它們在文學上的新穎性特別值得珍惜。科幻是一個做夢的文學，是一種烏托邦。它不是亂想，而是基於一定現實的想像力。……能夠在這麼一個特別的時代邂逅科幻，是一種幸運，因為我能夢到更多的世界。」²⁹

換言之，科幻小說代表了一種超越現實提供的可能性邊界的想像。在韓松的科幻作品中，想像和夢想逾越了被設定了特定夢想的時代中大眾想像和理性思考的邊界。《我的祖國不做夢》或許最明顯地表達了科幻與整個時代的

「夢」或「非夢」(un-dream)之間的聯繫，它本身對於「中國夢」的官方話語(甚至在這個概念產生之前)既是提前召喚又是自省的顛覆。在韓松的其他作品尤其是長篇小說中，再現現實的文本本身經常會蛻變為一個謎。謎面上有着多層次的寓言和象徵，將對現實的「認知陌生化」轉變成對另類想像的晦澀難懂的暗示，這種想像神秘莫測、不可企及，如同超驗一般虛無飄渺，這正如他2011年出版的著名小說《地鐵》所體現出的那樣。

在《地鐵》中，敘事從普通日常生活的一個超現實時刻開始。第一篇小說《末班》寫一個普通的公務員老王，在完成一天的工作後，去搭乘末班地鐵回家。但在這一個夜晚，地鐵變成幽冥一般的所在，不僅在淵黑無際的地下一直不停地行駛下去，不再有站台出現，而且車廂裏的乘客都如陷入昏睡或死去了一般，看上去「狴犴樣面目猙獰」。老王試圖喚醒對面的乘客，「但對方好像根本不打算醒來。他稍作遲疑，便去撥弄他。手碰到那乘客的身體時，像通過空氣一樣，毫無阻力地穿插過去。他探入的是虛無一物的領域。他活了大半輩子，對此毫無思想準備」^⑩。

韓松關於地鐵的詭異故事，便這樣進入了異世界的奇境之中，而這個異世界，卻是從現實中國的生活世界生長出來的妖異花朵。它發生在北京地鐵這一地下空間，而這個地鐵系統從文化大革命的時候開始建設，一開始是用於首都防禦核戰爭的軍事掩體。改革開放後，地鐵及各種鐵路運輸，包括高鐵和磁懸浮列車，成為中國高速發展的象徵。韓松在小說的序言中，描繪「中國人的地鐵狂歡」，將地鐵(以及鐵路)看作中國現代化的有形表徵之一：「這個修建了萬里長城的民族，已然修建出了超過萬里的鐵路網，無論從速度、長度，還是從密度、高度，在世界上都名居前列」，「地鐵已稱為了凝聚當代中國人情感、欲望、價值、命運的一個焦點。它也被當做了都市文明的一個專屬符號」^⑪。

地鐵行駛在城市下面不可見的世界裏，隱秘地改變了時空結構和人們的日常經驗。北京修造的第一條地鐵線是條環線，這條線上的地鐵在理論上可以無限地行駛下去。老王此時坐在無限行駛的地鐵中，他的經驗已變成一個噩夢。作為整個車廂裏唯一的清醒者，他目睹神秘的矮人搬運工將熟睡的乘客裝入玻璃瓶，運往隧道深處。他重返地上之後，驚悸之餘，試圖警告其他人，但這番經歷卻是不可言說、無人相信，而且是完全非理性的。韓松撲朔迷離的敘述，一直沒有明確地解開這個謎團背後的真相，但小說的震撼力，正在於這個秘密「不可見」地隱藏在日常世界的肌理之中，伴隨着每一天的生活，一切看上去都照舊如常，但你無法破解這個「現實」之謎，而且它在那裏，最終會找到你——直到有一天老王也被裝進玻璃瓶子。詭異的超現實情景越出現實的邊界，侵入「真實」，造成不可理喻的景象。

《地鐵》由五個部分組成，或者說是由以地鐵為共同主題的五個中篇組成的：《末班》寫公務員老王窺見到地鐵裏的詭異情形；《驚變》裏另一輛地鐵進入永無盡頭的運行隧道，擁擠在車廂裏的乘客從人變為非人，「進化」或「蛻變」為新的物種，他們最後到達了一個幾光年遠的月台，然而這是一個「不可言狀的大腦」構造出的幻覺^⑫；《符號》描繪看似不久的未來，一群人為了探究

地鐵之謎，進入廢墟般的地鐵隧道，在一番驚悚的經歷和思辨之後，大概了解到地鐵事故實為「宇宙化」歷程（顯然比全球化更加來勢洶洶）中的一次災變，這個項目由政府——實際上是一家跨國、跨星球公司——在進行實驗；《天堂》寫末世般的未來，地鐵裏倖存的後人類物種試圖重返地上天堂，但經過進化的鼠類已經捷足先登，佔據了人類的廢墟；《廢墟》寫小行星上的人類後裔，派遣一對少男少女重返地球，想要破解人類文明滅亡之謎，但與其說他們最終了解真相，不如說陷入更深廣的幻象之中，少男露水在小說最後一刻，終於「發現甚麼也不存在」^③。

《地鐵》的寫作風格帶有含混和多義象徵的特點，這使得讀者甚至難以破解基本的故事情節。地鐵系統中到底發生了甚麼，對小說中所有人物來說，始終都是一個謎。真相難以把握，或許永遠得不到解釋，這使現實看上去就如同超現實一般。然而，就如這五個中篇小說逐漸揭示出的那樣，生活在一個不可解釋的、噩夢般經歷中的感覺，恰好驗證了韓松將中國現實比作科幻小說的說法。科幻文本將有關甚麼是「現實」——或甚麼不是「現實」——的寓言性闡釋當成現實本身那樣去活生生地描寫。《符號》的開頭寫道^④：

小武在大街上拼命走着。有許多東西，朝他迎面撲來。

有些像蜜蜂一樣的，是飛行的微成像監視器，上面有納米雷達，與市場數據調查公司的超級計算機相連。

電磁波也金槍魚一樣撲過來。可見光是黑色的，是城市的基本色調。大白天一如黑夜。城市裏所有的光，都是人造的生物光，包括看不見的合成光——紫紅外線，阿伽射線——醫保企業買下了它們的頻率，用於治療居民們的性無能。

暗紅的雨絲也撲了下來，是摻了工業色素的酸雨，沒日沒夜地下，是城市中最潮的主流藝術。在腐敗的雨露的澆灌下，在布滿痰迹、廢紙、精液的街頭，生機勃勃地長出了奇花異草，是經過基因重組的熱帶植物。

小汽車稀稀拉拉，小鬼一般排隊慢慢行走，由於石油短缺，而乙醇汽車、電動汽車和生物能汽車又很不經濟，車後座上就置放着一個差轉蜂窩煤爐，長年不滅，用作動力，並兼照明。煤爐嘖嘖地釋放出二氧化硫，再轉化為黑沉沉的生物光。

人類像生活在大海底部一樣。有錢人往臉頰上植入了麻疹一樣的假腮，以過濾污濁有毒的空氣。

城市叫做S市。一場實驗正在城市中進行。

小武不知道自己出生在哪裏，不清楚為甚麼。小武以前的記憶統統沒有了。

小武是一個局外人，就像賈樟柯電影《小武》（1998）中的同名主人公，迷失在自己的家鄉。S市指的是上海，韓松在那裏工作過多年。小說中解釋說，S是由這個城市的格言而得名：「順從、承受、倖存、屈服（submit, sustain, survive, succumb）」^⑤。它也可能是從魯迅的S城借用而來，在魯迅的文學世

界中，S城也代表了整個中國。各種無以名狀的新奇技術、虛擬的科幻景觀，既指向技術的進步，但也具象地表達出倫理的焦慮。小武的失憶或許茫茫然無所指，但切骨地表達出1990年代以來的文化遺忘。

《地鐵》的力量在於迷宮般的敘事和充滿隱喻的語言，在《地鐵》最後三個部分，韓松有時完全拋棄了敘事的連貫性，而突出一陣陣的感官體驗——或許對應了一系列來自生活於中國社會中的怪誕和荒謬的體驗。文本的方向迷失或許比一切都具有顛覆性，而各種黑色幽默和歇斯底里的誇張，比寫實的方式更加顯現出世界的荒誕。文本讀起來像一個由虛構新聞報導組成的文學戲仿，這種誇張所達到的程度，使之自為目的，不再局限於展示現實熟悉之物的荒誕性。

如果我們將《地鐵》看作一個為其文本性說話，既不是為表達現實，更不是印證敘述成規的小說，那麼我們或許可以意識到在詭奇的想像之下，在超現實的細節之中，韓松揭示了永恆的虛空、無法解釋的意義的缺失，或絕對的虛無，一種彌漫的疲憊，它超越時空，超越了「中國夢」，甚至吞噬了宏大的「宇宙化」計劃。所有表面的繁榮都有着廢墟般的陰影，文明的興衰，跨越時空的對「真相」的徒勞探索，以及各種精雕細刻卻沒有所指的象徵和符號，都在一個自我包含、自我指涉的文本空間中，以一種虛無的方式呈現出來。作為一個科幻文本，《地鐵》或許最終顛覆了它本來要把握現實的目的，或者說，在它的文本呈現中，現實本身就是超現實的、無從認知的。文本呈現出如地獄般的現實世界的底片，透露無所不在卻又「不可見」的虛無感。韓松在科幻小說中所做的，正如魯迅所說：「於天上看見深淵。於一切眼中看見無所有。」³⁶

三 看不見的身體和隱秘的維度

劉慈欣對「不可見」之物的表現，是從科幻想像的另一個不同維度展開的。與韓松投向「不可見」的現實深層，甚或現實背後的虛無淵黑、如夢魘般的凝視相比，劉慈欣的想像更為崇高，作品中充滿了令人眩暈的細節和對於具象世界體系的合理思考，他創造世界並惟妙惟肖地加以描寫。如果韓松主要集中在對社會現實和權力技術的反思上，那麼劉慈欣則更關注技術本身。劉慈欣是一個計算機科學家，他承認自己是技術主義者，並效忠於科學主義³⁷。但他也將科幻寫作比喻成一種創造過程，科幻「像上帝一樣創造世界再描寫它」³⁸。他的科幻小說大多建構出超越人們熟悉的現實層面的世界體系，但這些世界體系的基礎仍然是對物理規律在科學上的合理改變。

對劉慈欣來說，科幻小說創作首先就像進行科學實驗一樣，物理規律的改變驅動情節發展，而他的任務就是將這些改變具象化。例如在2006年的中篇小說《山》中，他想像一個存在於岩石行星中心的泡世界，有些金屬的智慧生物在那個被堅硬岩石包圍的空間中進化出文明。它們的天空是堅硬的岩石，它們的宇宙是一個封閉的空間。劉慈欣假設，如果它們中間有一個哥白尼，敢大膽地設想這個泡世界不是宇宙中心會發生甚麼？如果它們中間有一

個哥倫布，敢於「航行」到堅硬「天空」的另一端又會怎麼樣？劉慈欣描寫了這個外星文明克服萬難認知世界的史詩故事，它們最終來到星球表面，看到布滿星星的浩瀚宇宙^⑳。

《山》是個很好的例子，它展示了劉慈欣怎樣將不可見的世界表現出來，即便這個世界將自身封閉在星球不可見的內核中。他的想像使「不可見」之物浮現到可見現實的表層上來，也就是將想像的可能性轉化為科學上合符現實的過程。對劉慈欣來說，講述這樣一個故事，不是為了做出有關國家的寓言，甚至可以說，在他絕大多數的科幻小說中，都有一絲對政治的冷漠，它們與韓松的作品不同，顯示出超越中國當代政治現實的傾向，比我們這個時代看得更遠，尋求一種未來人類（或是後人類）的技術烏托邦。儘管《中國2185》充滿了政治指涉，他還是在敘事中賦予一種強烈的科學主義，對政府管理進行賽博（cyber）實驗，也指向了由技術進步決定的後人類未來。

世界體系的創造可以同樣發生在宏觀和微觀層面。劉慈欣在1999年寫作的短篇小說《鄉村教師》中，將中國貧困地區幾個學生的命運聯繫到發生於銀河系中心的星際大戰^㉑。在同年創作的短篇小說《微紀元》中，人類未來的後代變成像微生物一樣的微人類，以適應因太陽閃爍而急劇惡化的地球環境^㉒。這兩個世界的共同特徵——雖然一個極大，而另一個不可思議地小——都是「不可見」。參與星際大戰的高等智慧生物，在小說中並沒有給出形象上的描述，而微人類的世界只能通過特殊的觀測儀器才能看到。

在劉慈欣的《三體》三部曲中同樣能發現「可見性」的缺席。這個以「體」為題的宇宙史詩，往往有意缺失關於「身體」的描述。比如第三卷《死神永生》的核心人物之一雲天明是「沒有身體的」，只有他的大腦被發送到太空深處^㉓。至於捕捉住他大腦的外星人是否能複製他的身體，這在敘述中是個謎團。即便最後他重新出場了，而另一個核心人物——他的愛人程心卻因為一個意外事故，再也沒有看見他。

「三體問題」是一個真正的數學問題，受到三體問題啟發，劉慈欣設想出「三體世界」，但這個三體世界的「體」也是看不見的。他假想有一個恆星系統，其中有一顆孤立的行星環繞三顆恆星。由於三顆恆星相互間的重力吸引，行星軌道不可預測，是完全混亂的。那個星球上發展出的文明與人類文明完全不同，三體世界與人類文明的碰撞，構成了三部曲的主要情節。但是對所謂的「三體人」，在整個三部曲中都沒有任何生物形象的描述^㉔。不可見的身體，在一個叫做「三體」的虛擬現實遊戲中，被人類的自我形象代替了，玩這個遊戲的人，通過化身為現實中的歷史人物，如周文王、墨子、秦始皇、哥白尼、牛頓、馮·諾伊曼（John von Neumann）、愛因斯坦等，逐漸了解三體人所面對的現實，他們所處世界的無規律、無形式、無常態。在小說第一部的最後，兩個智子被三體人送到地球上來偵查人類文明。智子對人類來說是不可見的，它們從如同巨鏡一般映射整個星球的二維展開，收縮到完全不可見的十一維^㉕。

通過與外星物種聯繫，以及人類在星系間的流散，小說中有些人物逐漸了解到宇宙的「真相」，即它擁有超越人類感官能力的多重隱匿的維度。在《死神

永生》中，當第一艘人類星艦飛出太陽系時，遭遇到一個神秘的四維碎塊。劉慈欣花費數頁筆墨，詳細描寫人物進入四維空間的暈眩一般的體驗。儘管用了「無限細節」這樣的詞語來形容，小說還是慨嘆四維感覺的不可描述。在遭遇到四維碎塊之後，小說人物處在一個無限延伸、無法度量的空間^{④6}：

這種縱深不能用距離來描述，它包含在空間的每一個點中。關一帆後來的一句話成為經典：

「方寸之間，深不見底啊。」

感受高維空間感是一場靈魂的洗禮，在那一刻，像自由、開放、深遠、無限這類概念突然都有了全新的含義。

在劉慈欣的科幻想像中，人類與不可見的、未知的、巨大不可測量的、無限的事物相遇，是一種崇高的體驗。他描述了自己在閱讀克拉克 (Arthur C. Clarke) 的《2001：太空漫遊》(2001: A Space Odyssey) 後的相似感受：「我讀完那本書後出門仰望夜空，突然感覺周圍的一切都消失了，腳下的大地變成了無限伸延的雪白光滑的純幾何平面，在這無限廣闊的二維平面上，在壯麗的星空下，就站着我一個人，孤獨地面對着這人類頭腦無法把握的巨大的神秘……從此以後，星空在我的眼中是另外一個樣子了，那感覺像是離開了池塘看到了大海。」^{④7}對劉慈欣來說，科幻小說的終極理想就體現在描繪崇高的體驗中。這種崇高的體驗是康德 (Immanuel Kant) 式的：無限、沒有形式、沒有邊界、無法承受、有着超越人類把握能力的廣大。在《死神永生》的最後，人類文明的倖存者開始認知宇宙本來天堂般的景象，十維的宇宙田園，沒有時間，沒有邊界。但它並不是真實的天堂，因為它同樣孕育了智慧。十維宇宙只存在了短暫片刻，那個宇宙中誕生的最高智慧體迅速發明最為致命的武器，以降低宇宙維度來打擊其他高維物種。人們所知道的三維宇宙，是古老的宇宙戰爭的廢墟。

在天文尺度上，宇宙不可思議的廣大超越了善惡。在《三體》三部曲中，至少還有一個核心問題是康德式的，即道德的普遍性問題。但劉慈欣對這個問題的回答，與康德的先驗論正相反。劉慈欣追問的是，擁有道德自覺意識的人類，是否能夠在一個充滿敵意的不道德的宇宙中生存。他的答案即便模稜兩可，卻仍然是以否定為主要可能的。小說情節的高潮是太陽系的終結，一個神秘的高等智慧體在宇宙間巡航——它的「身體」也是不可見的，在經過太陽系和鄰近的三體世界時，偶然發現在銀河系邊緣的這兩個文明。它向太陽系扔出一張薄得近乎看不見的、如紙片樣的東西，但這張「紙」正是不可戰勝的大殺器，高等智慧體用它來摧毀每一個有可能成為對手的智慧物種。這個叫做「二向箔」的紙片，改變了時空結構，讓三維的太陽系墜入二維的平面之中。整個太陽系開始二維化，每一個事物都進入畫面：「這張圖紙的精確度是原子級別的，原三維世界中的每一個原子，都以鐵的規則投射到二維空間平面上相應的位置。繪製這張圖紙的一個基本原則是沒有重疊，沒有任何被遮擋的部分，所有細節都在平面上排列開來，顯露無遺。」^{④7}

此時，倖存的人類開始了流亡的命運，他們終於看到兇險的現實，棲居宇宙的智慧生物彼此之間殊死搏鬥。宇宙中沒有道德，有道德意識的人類注定在宇宙中隕滅。宇宙本身是崇高的，令人畏懼、冰冷陌生。人類試圖在一場他們沒有機會打贏的戰爭中尋求生存，盡力維持人性。

這一刻同樣揭示了劉慈欣使崇高的事物變得「可見」的詩學努力。太陽系的二維化過程以令人目眩、無限豐富的具體細節展示出來。一滴水被放進巨大扁平的圖畫中，變得像海洋一樣廣大和複雜。劉慈欣以正面、鉅細靡遺、精準而細膩的方式來描繪這場想像中的末日，在這一刻，他「像上帝一樣創造世界再描寫它」。冥王星上的三個人類倖存者目睹這個「世界」無限細節的展開，他們被二維水分子構成的如月球一般大小的雪花震驚。太陽系的二維景象是驚心動魄的一刻，它使崇高變得可見，而且可以描寫。

太陽系二維化過程可謂體現了劉慈欣藝術手段的縮影：在複雜、具體和精確的細節之上，創造瑰麗、崇高、奇妙的世界圖景。他的科幻想像直接訴諸宇宙的無限，但他同樣試圖將不可見和無限之物，轉化為合理的物理現實和可以行諸文字的細節。在三部曲結束的部分，他以一種奇迹般的感受、令人敬畏的形象，將科幻小說從決定論或民族寓言（或任何根植於確定性的敘述）中提升，開啟了超越已知「現實」的想像和感知的空間。

四 尾聲：新千年的後人類啟示

中國科幻在劉慈欣的崇高想像和韓松的噩夢寓言之間有一個中間地帶，像陳楸帆這樣的年輕作家正在探索這個地帶。他於2013年問世的第一部長篇小說《荒潮》結合了現實主義和寓言書寫^④，塑造了以賽博格（cyborg，即生化人）後人類形象出現的人機複合體，默默無聞「不可見」地生活在社會最底層，但對於自我身份和階級意識發生新的覺悟。

劉慈欣和韓松在他們的小說中都創造過後人類形象。在劉慈欣的《微紀元》中，微人類沒有悲哀或記憶，所以再也不能繼承「我們」（滅絕了的人類）的遺產。在韓松《地鐵》第三部分《符號》中，小武用他生命的最後一息呼喊：「孩子們，救救我吧！」^⑤——這裏顛倒了魯迅《狂人日記》的最後一句話：「救救孩子！」^⑥但未來的後人類「孩子」不會救他；相反，「虛空中爆發出嬰兒的一片恥笑，撞在看不見的岸上，激起淫猥的回聲」^⑦。這個後人類「孩子」的邪惡形象，表現了本文未及討論的中國科幻新浪潮的另一個重要方面，即它將後人類形象標誌為一個不可見、難以察覺的「差異點」（point of difference）。

在關於怪獸、異形、「異托邦」（heterotopia）、跨性別/跨物種和互聯賽博意識的科幻想像中，「差異點」被高度強調。在有着技術、生態和政治各種新的可能性的新紀元裏，「差異點」對「甚麼是人類」或「甚麼是後人類」提出了質詢^⑧。關於後人類的想像，首先在於挑戰身份、種族、性別、階層和其他各種對於自我建構的規範。正如電影《銀翼殺手》（*Blade Runner*, 1982）中的仿生人那樣，後人類往往是表面上看不出有甚麼不同，但是實際上與「我們」有所

不同，而這個「我們」正是按照正常的標準被社會規範建構起來的。後人類形象讓人意識到規範背後隱含的威脅，以及規範本身令人恐懼的方面。後人類還可以在中國追求富強的語境中加以闡釋，代表了人民處境的反轉，也正是「中國夢」的畸變。

陳楸帆的《荒潮》文本中含有自覺地創造新的後人類主體的努力，這個主體產生於對中國未來的思考。《荒潮》表現中國「不可見」的農民工群體的怪誕形象，以及他們之中「不可見」的後人類變體。小說描寫在中國不久的將來，一個靠回收電子垃圾（包括含有人工智能的損毀硬件）而繁榮起來的南方城市。這個虛構的未來世界實際上是以陳楸帆的家鄉廣東汕頭為原型的。汕頭在改革開放時期經歷了經濟上的迅速崛起，而汕頭人口最密集的區域之一貴嶼，正是世界上最大的電子垃圾場。這些電子廢棄物被幾乎沒有防護措施的農民工加工，引起了極大的環境和健康問題。「貴嶼」在英語中有個別名，即「電子墳場」(Electronic Graveyard) ⑤。

在《荒潮》中，貴嶼被重新命名為「硅嶼」，而因其非人的境況隱含了另外一個諧音上的意思：「鬼域」。腐敗的地方政府與跨國資本聯手，製造了一幅中國近未來的黑暗圖景。幾百萬沉默的農民工在致命的電子污染中生活，他們變成「垃圾人類」，就像他們加工的「垃圾產品」一樣。小說從對農民工日常生活的逼真現實主義描寫開始，這些人被蔑稱作「垃圾人」，遭到當地人的歧視。「垃圾人」過着悲慘的生活，他們沒有基本的公民權利，沒有名字，沒有身份。

《荒潮》寫一個少女小米，默默無聞地像鬼魂一樣生活在令人絕望的最底層。她意外地受到一種尚在實驗中的人工智能的感染，從最卑微的底層站起來，變成了擁有強大力量的賽博格。在硅嶼，「自然」不再能與賽博格後人類相區分。「垃圾」女孩小米生活在從最先進的製造人工智能的西方實驗室傾倒的危險電子垃圾中，她被當地人欺負和騷擾，在被流氓強姦後，進化成獲得全新自我意識的新物種的第一個成員 ⑥。

小說最驚心動魄的情節，集中在小米內心激烈的鬥爭中。這個鬥爭發生在她的人類意識和相對應的後人類賽博格特性之間。她的分裂人格分別叫做「小米0」和「小米1」，指向複雜的全球政治經濟變化所引發的後人類狀況的精神分裂性質。她迅速發展出超人力量，並渴望對人類復仇，這暗示了人們對技術重要性的信仰與對技術的深刻質疑之間的弔詭結合。小米深陷於這個發生在自我深處的鬥爭中，導致自我毀滅。

在文學上，《荒潮》的主要成就在於，它為中國科幻新浪潮開啟了通向內心複雜世界的旅程。與韓松揭示的「不可見」的社會現實，或是劉慈欣展示的看不見的高維宇宙不同，陳楸帆的小說更執著於探尋自我內部發生的「不可見」的事件，如小米與後人類自我的妥協、衝突和掙扎——最「不可見」的，也是最令人不安的威脅來自內部。陳楸帆的小說為中國科幻指出新的方向。如果《荒潮》有一個後人類的啟示，它或許預示着新千年裏人民內心發生的變化，一種新的自我意識的萌動，一種不憚於吸收技術以建構自我的新技術，以及一種對於後人類身份的自覺認同。

正是由於以上的特徵，中國科幻新浪潮創造了新的詩學與政治的可能。再現「不可見」之物，從不可言說的現實，到世界的隱藏維度，到後人類內心的幽暗意識。再現這些「不可見」之物的新浪潮，如同荒潮一般，湧入科幻所照亮的「不可見」的國度。

路程 譯

註釋

① 2010年6月，兩位科幻作家韓松與飛氖受邀參加在上海舉行的「新世紀十年文學」國際研討會，在這次大會上，當代中國科幻小說第一次得到文學研究者和批評家的關注。韓松記錄了他參加這次會議的經歷，在科幻迷的網絡社區中廣泛流傳。參見韓松：〈為科幻而活着——參加「新世紀十年文學」國際研討會〉，載吳岩主編：《2010年度中國最佳科幻小說集》（成都：四川人民出版社，2011），頁306-12。會後，數種中文文學雜誌和學刊，如《上海文學》、《南方文壇》、《上海文化》、《讀書》和《當代作家評論》都在2010至2011年間，發表了關於中國科幻小說的評論文章甚至專輯討論。

② 飛氖：〈寂寞的伏兵：新世紀科幻小說中的中國形象〉，載《2010年度中國最佳科幻小說集》，頁317。

③ 「三巨頭」(Big Three)的說法，參見Mingwei Song, "Variations on Utopia in Contemporary Chinese Science Fiction", *Science Fiction Studies* 40, no. 1 (2013): 87。「三大將軍」(Three Generals)的說法，參見在線科幻小說百科全書 (Encyclopedia of Science Fiction) 中關於中國的詞條，www.sf-encyclopedia.com/entry/China。

④ 宋明煒：〈彈星者與面壁者：劉慈欣的科幻世界〉，《上海文化》，2011年第3期，頁17-30；〈中國科幻的新浪潮〉，載陳思和、王德威主編：《文學·2013春夏卷》（上海：上海文藝出版社，2013），頁3-16。

⑤ Robert Scholes and Eric S. Rabkin, *Science Fiction: History, Science, Vision* (Oxford: Oxford University Press, 1977), 88.

⑥ 參見劉慈欣：《三體》、《黑暗森林》、《死神永生》（重慶：重慶出版社，2008-2010）。

⑦ 嚴鋒：〈光榮與夢想〉，載劉慈欣：《流浪地球：劉慈欣獲獎作品》（武漢：長江文藝出版社，2008），頁3。

⑧ Cixin Liu, *The Three-body Problem*, trans. Ken Liu (New York: Tor Books, 2014).

⑨ 關於《三體》的新聞報導和書評出現在《紐約時報》(*The New York Times*)、《華爾街日報》(*The Wall Street Journal*)、《紐約客》(*The New Yorker*)以及其他美國報刊雜誌上。絕大多數評論者對於劉慈欣的小說都大加肯定。

⑩ 對於晚清科幻小說的研究，參見David Der-wei Wang, *Fin-de-siècle Splendor: Repressed Modernities of Late Qing Fiction, 1849-1911* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1997), 253-312; Nathaniel Isaacson, "Chinese Science Fiction and Colonial Modernities" (Ph.D. diss., UCLA, 2011)。

⑪ 「被壓抑的現代性」這一觀點出自David Der-wei Wang, *Fin-de-siècle Splendor*。

⑫ Rudolf Wagner, "Lobby Literature: The Archaeology and Present Functions of Science Fiction in the People's Republic of China", in *After Mao: Chinese Literature and Society, 1978-1981*, ed. Jeffrey C. Kinkley (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985), 17-62.

⑬ 參見林建光：〈政治、反政治、後現代——論80年代台灣科幻小說〉，載林健群主編：《在「經典」與「人類」的旁邊——台灣科幻論文精選》（福州：福建少年兒童出版社，2006），頁130-53。

⑭ 對於改革開放早期中國科幻小說的研究，參見Rudolf Wagner, "Lobby Literature", 17-62。這一代作家（如鄭文光、童恩正、葉永烈）的若干代表作品被翻譯成英文，

收入 Dingbo Wu and Patrick D. Murphy, eds., *Science Fiction from China* (New York: Praeger, 1989)。

⑮ 「太空歌劇」是英美科幻的一種流行敘事類型，描寫宇宙中人類或外星生命的長時段歷史；「賽博朋克」則是描寫數字化網絡空間的科幻文類。

⑯ 劉慈欣：〈第一代科幻迷的回憶〉，載《劉慈欣談科幻》（武漢：湖北科學技術出版社，2014），頁134-35。

⑰ 有關討論，參見 Mingwei Song, "After 1989: The New Wave of Chinese Science Fiction", *China Perspectives*, no. 1 (January 2015): 7-13。

⑱ 這個文本在科幻小說網 (<http://kehuan.net.cn>) 上可以讀到。

⑲ 劉慈欣：《超新星紀元》（北京：作家出版社，2003）。

⑳ 困困：〈仍有人仰望星空〉，載吳岩主編：《2011年度中國最佳科幻小說集》（成都：四川人民出版社，2012），頁403。

㉑ 韓松的小說《地鐵》（上海：上海人民出版社，2011）的封面簡介上寫着：「電子囚籠中的卡夫卡。」

㉒ 這個短篇首先發表於《科幻世界》，2002年第7期，頁2-8，後收入世界華人科幻協會組編：《韓松卷：看的恐懼》（北京：人民郵電出版社，2012），頁67-86。

㉓ 《韓松卷：看的恐懼》，頁77。

㉔ 韓松的《我的祖國不做夢》未正式發表，本文參考作者提供的電子稿。

㉕ 蘇恩文對「科幻小說」的定義，參見 Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre* (New Haven, CT: Yale University Press, 1979), 3-15；朱瑞瑛提出的爭論，參見 Seo-Young Chu, *Do Metaphors Dream of Literal Sleep?: A Science-Fictional Theory of Representation* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2010), 1-10。

㉖ Seo-Young Chu, *Do Metaphors Dream of Literal Sleep?*, 3.

㉗ 韓松：〈當下中國科幻的現實焦慮〉，《南方文壇》，2010年第6期，頁30。

㉘ 韓松：〈後記：新的開始〉，載《韓松卷：看的恐懼》，頁388。

㉙ 韓松：《宇宙墓碑》（上海：上海人民出版社，2014），頁378。

㉚①②③④⑤⑥⑦ 韓松：《地鐵》，頁17；9、11；90；293；93-94；94；199；199。

㉛ 魯迅：〈墓碣文〉，載《魯迅全集》，第二卷（北京：人民文學出版社，2005），頁207。

㉜ 劉慈欣：〈為甚麼人類還值得拯救〉，載《劉慈欣談科幻》，頁34-42。

㉝ 劉慈欣：〈從大海見一滴水〉，載《劉慈欣談科幻》，頁46。

㉞ 劉慈欣：〈山〉，載《微紀元》（瀋陽：瀋陽出版社，2010），頁225-58。

㉟ 劉慈欣：〈鄉村教師〉，載《流浪地球》，頁35-66。

㊱ 劉慈欣：〈微紀元〉，載《微紀元》，頁85-108。

㊲④⑦ 劉慈欣：《死神永生》，頁58；195；434。

㊳ 「三體信息中沒有包含對三體人生物形態的任何描述。」參見劉慈欣：《三體》，頁262。

㊴ 劉慈欣：《三體》，頁271-92。

㊵ 劉慈欣：〈SF教——論科幻小說對宇宙的描寫〉，載《劉慈欣談科幻》，頁88。

㊶ 陳楸帆：《荒潮》（武漢：長江文藝出版社，2013）。

㊷ 魯迅：〈狂人日記〉，載《魯迅全集》，第一卷（北京：人民文學出版社，1982），頁432。

㊸ 關於後人類的哲學、政治和文化意義，參見 N. Katherine Hayles, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1999); Rosi Braidotti, *The Posthuman* (Cambridge: Polity Press, 2013)。

㊹ 更多關於貴嶼電子污染的信息，參見 "Exporting Harm: High Tech Trashing of Asia", <http://archive.ban.org/films/ExportingHarm.html>。

㊺ 陳楸帆：《荒潮》，頁103-109。