

「這是明日」：科幻作為方法

• 龍星如

一 從「這是明日」到「後人類」

1956年，英國倫敦的白教堂畫廊 (Whitechapel Gallery) 曾舉辦一個名為「這是明日」(This is Tomorrow) 的展覽，建築師、藝評家克羅斯比 (Theo Crosby) 邀請了三十八位建築師、畫家、雕塑家和理論研究者，以合作共創的方式參加這個展覽。在當時百廢待興的戰後語境中，參與其中的藝術家開始共同討論一種去精英化的藝術形態，並希望藝術可以成為日常生活中的基礎元素：時尚雜誌、科幻小說和漫畫，都成為他們重要的靈感來源。展覽在嘗試一種高度跨學科的工作方法的同時，也受到包括麥克盧漢 (Marshall McLuhan) 在內的傳播學理論家的影響。拼貼藝術家漢密爾頓 (Richard Hamilton) 於1990年回顧當時他的參展作品《是甚麼使今天的家庭變得如此不同，如此迷人？》(Just What Is It That Makes Today's Home So Different, So Appealing, 1956) 時曾說：「這件拼貼畫在『這就是明天』〔「這是明日」〕這樣一個試圖囊括正在塑造着戰後英國走向的各種影響

的說教式的展覽中也扮演着一個說教的角色。我們似乎正在走向光明的未來，我們以星空般的信心擁抱變化萬千的高科技世界。樂觀主義的巨浪將我們帶入了二十世紀六十年代。」^①

這個展覽的歷史特殊性不僅僅在於從藝術史的角度讓英國的波普藝術 (pop art) 登上世界舞台，也提出了一種跟技術樂觀主義緊密相連的、通過「思辨式合作」(speculative collaboration) 來推演「近未來」(near future) 的科幻式的創作方法。這條藝術史之外的關於科幻與藝術的隱藏線索，也在後來的歷史中有所迴響。在展覽期間，當時年僅二十六歲的新浪潮科幻小說作家巴拉德 (J. G. Ballard) 來到白教堂畫廊參觀，四個月後，他的兩部科幻故事首度發表在《新世界》(New Worlds) 和《科學想像》(Science Fantasy) 雜誌上。在2008年出版的《生活奇迹：從上海到謝勃頓，一部自傳》(Miracles of Life: Shanghai to Shepperton, An Autobiography) 中，巴拉德回顧了「這是明日」對他的影響：「這個展覽對我來說是一個啟示，實際上也是對我選擇走上科幻小說這條路投下了信任票。」^②在巴拉德眼裏，這

個展覽提供了一種視角：關於我們如何以新的方式感受世界，並想像「或然」(alternative)的種種世界建構。巴拉德的創作也影響了包括史密森(Robert Smithson)在內的許多藝術家，他們在創作中融入了科幻元素。

在收入「白教堂畫廊當代藝術選集系列」(Whitechapel: Documents of Contemporary Art Series)的文選《科幻》(Science Fiction)中，編者拜勒—史密斯(Dan Byrne-Smith)試圖從認知疏離(estrangement)、未來(futures)、後人類主義(posthumanism)和生態(ecologies)四個編撰視角，解讀為何科幻愈發成為藝術家感興趣的話題領域。「為甚麼科幻對今天的藝術家來說如此有吸引力？」他在全書的開篇如此提問。他亦提及1992至1993年在歐洲各國巡迴展出的名為「後人類」(Post Human)的展覽，如何將科幻建立成一種與藝術家息息相關的文化資產；這個展覽本身可以說是一種帶有科幻立場的創作，它探索了互聯網、人工智能及整形手術將對「人」的定義帶來甚麼改變^③。策展人迪奇(Jeffrey Deitch)在多年後回憶時，發現這個在90年代初期舉辦的展覽中，藝術家已經開始在思考諸如生物工程、尖端技術中的身體改造、整形手術和人工智能是否會帶來下一場革命，從而使我們成為「最後的一代人」(the last generation of real humans)。在他看來，藝術家有一種「詭異的能力，去預測社會的種種走向」^④。

從「這是明日」到「後人類」展覽所跨越的歷史時期，恰恰也是包括計算機在內的多種新興技術進入文化及大眾生活語境，並漾起種種漣漪的時期。隨着技術與社會生活更深刻地相

互鑲嵌、更錯綜複雜地彼此交織、更廣泛地散布，帶來更多的期待、恐懼或懷疑，素來以對技術的思辨、推演及想像作為內核的科幻創作，亦被轉化成為一種回應當代科技狀況的工作方法。用拜勒—史密斯的話來概括，科幻與其說是一種文學體裁，不如說是「一個領域，一個充滿了隱喻的空間抑或一種方法論。它呼應着對於變革和不確定性的種種觀念，同時也回應着科技對生活似乎無孔不入的滲透」^⑤。尤其是當科幻開始成為一種能夠直面政治、經濟、社會組織、主體性和氣候變化的形式時，它愈發超出了文學體裁的範疇。本文試就「科幻作為方法」，追蹤與科幻設定相關的藝術創作，並探究它們所提出的關於人與非人、技術與生態的思考，以及對過去和未來的重新想像。

二 從「賽博格」到「不止人類」

「賽博格(cyborg)是一種控制論的(cybernetic)有機體，是機器和有機體的混合體，是社會現實的創造物(creature)，也是虛構的創造物」。美國哲學家哈拉維(Donna Haraway)發表於1985年的〈賽博格宣言〉(“A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s”)在科幻小說和新媒體藝術的領域內已經成為被反覆引用的圭臬式文本^⑥。這和新媒體藝術在過去數十年來大量使用通訊技術、數據採集和機械裝置，並將其與人類的身體感受和經驗融合的傾向性也不無關聯。「賽博格」敘事通常被放置在諸

多後人類想像的版圖中——儘管「後人類」一詞本身在戰後的後現代主義文學研究便已經存在^⑦，其作為一種哲學概念，是在海耶斯(N. Katherine Hayles)、布萊多蒂(Rosi Braidotti)等人的研究中才得到更為充分的討論^⑧。而賽博格也素來作為後人類的視覺中介及觀念載體，以及一種極為重要的科技政治及性別隱喻，流動在這些研究者的視野裏。海耶斯在1995年曾寫道：「站在人類與後人類的水嶺上，賽博格既看向過去，也看向未來。」^⑨

在筆者與美國堪薩斯大學哲學系教授賽蒙斯(John Symons)的訪談中，賽蒙斯也提到，「英美語境下的『後人類』與科技發展的聯繫更為緊密，尤其是科技輔助人類身體演化的可能性及計算機讓人類成為非具身化存在、從有限的生命長度中解脫出來等潛能上」。在賽蒙斯看來，「賽博格」概念既蘊含政治色彩，也包含了自我創生和自體解放的意義；在賽博格狀態下，人們可自肉身存在昇華至一種新的生命狀態。以哈拉維為代表的學者認為，後人類的核心就是賽博格帶來的自我創造與解放^⑩。

這片交織着關於後人類或「不止人類」(more than human)之種種想像的理論地帶，也聚集了大量科幻作家和藝術家，從許多角度觀看和探測「人類之後」的世界，並從他們自身的立場將賽博格帶到當下。藝術家麥克雷(Lucy McRae)在洛杉磯領導着一個多學科的研究工作室，共同調研未來技術對人類演化的影響，他們為未來技術如何從根本上改變人類的親密關係、生殖、精神、生物和健康文化開拓新的故事，尤其是重新思考基

因工程的倫理意義。在麥克雷本人看來，她是一個純粹的「科幻藝術家」(sci fi artist)^⑪。在其執導的短片《未來親緣》(*Futurekin*, 2022)中，一座非常超現實的圓盤狀混凝土建築裏，一些時代特徵不辨的故事正在發生，這個建築裏所有成員都是不同年齡層的女性，她們面無表情地在「廚房」工作，用鵝黃色的肥皂擦拭自己的身體，又看似在嚴謹地記錄數據。藝術家沿襲了哈拉維在〈賽博格宣言〉中關於女性需從孕育(mothering)中解脫出來的描述^⑫，想像了在一個CRISPR基因編輯技術盛行的時代，女性開始在實驗室裏培育出複雜的、有感知能力的子宮，並藉此反思科技進步的趨勢對於人類作為一個物種本身將帶來的影響。在這個故事裏，代孕者並不是一個具體的人，抑或一個人造子宮，而是生物技術本身。

在麥克雷的影片作品中，通常遍布着看起來介於人與非人之間的角色，比如《精緻的心靈咒語》(*Delicate Spells of Mind*, 2022)中通過科技零件和控制器來計算「最佳結果」、以避免感到傷痛的遊戲玩家，抑或《隔離研究所》(*Institute of Isolation*, 2017)中像籠中倉鼠一樣在一個微重力訓練器上進行西西弗斯式行走的人類——作品虛構了一個研究和訓練場所，將它設置在一個不遠的現實中，提供替代性方法來調節人類的生理條件，使人的身軀可以適應深空旅行，又提到了基因工程、太空旅行，以及感覺剝奪和身體與技術之間正在不斷演變的關係。

另一位洛杉磯藝術家麥卡錫(Lauren Lee McCarthy)則通過現場表演的方式，將這種人與機器之間潛在

的賽博格式的混同關係推演到另一種極端。在麥卡錫身上，科技系統和社交系統往往以一種帶着輕微鋸齒感的粗糙方式共存。如果說麥克雷所傳遞的時空感必然不在當下，那麼麥卡錫所選擇的視角則像是從絕對的當下裏提示一種科幻式的潛能，正如吉布森（William Gibson）那句有名的論述：「未來已經到來——只是尚未平均分布。」^③相比完全架空的技术圖景，麥卡錫更感興趣於從已經存在的技術中展開推演。她曾嘗試在亞馬遜（Amazon）運營的「土耳其機器人」（Mechanical Turk）服務平台上付費讓「數字工人」（digital workers）觀看她的約會現場，並讓他們遠程引導她接下來的行為或對話（《社交土耳其人》[*Social Turkers*], 2013）；抑或通過一場由真人提供的線下「追隨」服務，關注線上「購買粉絲」服務背後存在的有關注意力與監控的悖論：「你或許願意用10美元購買一個粉絲，但你願意付出10美元讓一個不在你視線範圍內的真人尾隨你一天嗎？」^④（《追隨者》[*Follower*], 2016-2020）

在紐約生活期間，麥卡錫嘗試把自己變成一個類似亞馬遜智能助理 Alexa 的角色，以此來理解人類和這些帶有監控性質的家居人工智能系統之間的關係。麥卡錫向一些人發出邀請，若他們願意接受勞倫（LAUREN）這個「人類智能」進駐他們的私宅，可以在名為「獲得勞倫」的網站上註冊。接下來，他們會收到一系列定制智能家居設備（包括攝像頭、麥克風、開關、門鎖等）。在長達一周的在線表演裏，藝術家會遠程觀察這些人，控制他們家裏的電子設備，並以人類之身理解他們，預測他們的需

求——這個作品不斷發展，直到參與者看到勞倫被要求照料一位八旬高齡的老人，人們突然意識到：自己老了以後，或許照顧自己的就是這樣一台「扮演家人、朋友和醫療服務者的」實用主義設備；生命將盡之時，我們和人工智能將是何種關係（《勞倫》[*LAUREN*], 2017）？麥卡錫通過對許多現行技術的推演，用表演性行動介入科技對現實的規訓，幽默且犀利地戳穿那層科技覆膜上尚未縫合完好的漏洞：她關注科技「擬人」的部分，也在一系列作品中把人放置在「科技」的角色裏——在她的作品中，我們不斷成為「非人」。賽博格未必在遙遠的未來，它可能零散地存在並分布於當下。

無獨有偶，中國旅美藝術家曲曉宇的參與式作品《共生人工智能：通過集體敘事來模擬人工智能纏繞》（*Symbiotic AI: Simulating AI Entanglement through Collective Storytelling*, 2022）中也強調了類似的非人類中心的敘事方法。作品描述了一種用作天氣預報的人工智能試圖通過與當地的物種交換知識來破譯其數據中心混亂的周邊系統。隨着模擬的進行，人工智能解開了以人類為中心的行星數據集，並從橡樹、乳草、刺蝟、蝴蝶、地衣和菌根真菌那裏獲得了動態的、具適應性的和超出本地的洞察力——藝術家通過一種集體科幻創作的方式，讓這些多重敘事得以在作品中發展。她通過一系列的工作坊，邀請不同的參與者成為生態系統中不同角色的代理人（例如扮演橡樹、蝴蝶和上述其他物種），並以各自的立場和視角來和作品中的人工智能進行談判。透過集體講故事，藝術家邀請參與者共同探索計算人類和被人類與

人工智能兩者危及的生態系統之間的聯繫。在曲曉宇的世界裏，「人」和「非人」（包括其他物種與人工智能）都成為了行星的共同治理者，而這個星球的未來則需要依靠人與非人之間長期的協商與合作而存在——或許賽博格在此處已經更像是一個隱喻，理解賽博格並非僅僅意味着想像諸種人機混同的未來形態，也意味着如何去真正理解一個「不止人類」的世界。

三 從「平行未來」到「平行過去」

科幻的一種常見迷思是關於它的未來敘事，正如大量的科技公司在宣傳的話術中總是濃墨重彩地描述未來一般。與其說科幻通常帶着某種基於未來的猜測視角，不如說它同時在創造無數平行的未來和平行的過去——一種超脫線性時間的敘事空間，正如法國社會學家鮑德里亞（Jean Baudrillard）所言：「在這個控制論和超真實的時代裏，科幻有可能『人工』地召回那些『歷史』世界……小說不再是一面照亮未來的鏡子，而是過去幻影的重新到來。」^⑥換言之，科幻通過對或然性的無盡展開，某種意義上使得我們從單一的歷史觀中解放出來，在這個意義上，未來和過去的或然性可以被放在同樣的層面討論，這一點也在許多藝術家的工作中可以管窺。

德國藝術家梅耶－布蘭迪斯（Agnes Meyer-Brandis）受到英國主教戈得溫（Francis Godwin）在1638年創作的小說《月中人》（*The Man in the Moone*）的啟發（該書也被認為是世界

上第一部科幻小說^⑦，描述了一名男子乘着一群鵝飛往月球的故事），在意大利波羅那利亞（Pollinaria）農場模擬了一個「月球環境」，並創作了名為《月鵝領地》（*The Moon Goose Colony*，2011年至今）的影片——她假設鵝將會是佔領月球的物種，並在這個基地親自孵化並養育了十一隻鵝，給牠們起了歷史上著名宇航員的名字（如尤里 [Juri]、巴茲 [Buzz] 和瓦蓮京娜 [Valentina]），訓練牠們「遠征」；在這項計劃中，現實與想像、故事與神話、過去與未來似乎進入一種重疊和交織的狀態。這種過去與未來的模糊不辨往往也伴隨着地點性的似是而非——正如意大利的鄉野在「月鵝領地」中成為了月球。這一點在藝術家武子揚、拉莫斯（Mark Ramos）的實時虛擬作品《未來_預報》（2021-2022）和陸明龍的「中華未來主義」系列（Sinofuturism，2016年至今）作品中也可見一斑。

在《未來_預報》中，菲律賓被想像成一個「超級堆棧」^⑧平台，作品通過一家虛構的未來互聯網服務供應商（ISP）和區塊鏈公司的視角，以及其對所在的網絡生態、地緣政治和社會文化的影響，去呈現和預測發展中國家的雲網絡社會的演變。菲律賓成為這個故事的選址有其客觀原因，諸如高居世界第一的人均每日使用互聯網時間（約10小時2分鐘）、社交網絡時長（約4小時5分鐘）和全球第二慢的網速，以及方興未艾的網絡基礎設施建設布局。作品裏的角色有難民、孤兒、水域治理專家、國際網絡警察，甚至還有一隻擔當接線員的「烏賊」（擬物化的互聯網管理者），他們活躍在一個名為「菲律賓」的或然

領土上，在地質層、雲層、城市層、地址層、用戶層和界面層之間穿梭游弋¹⁸。但如果我們把鏡頭拉遠，便會意識到《未來_預報》所指向的，可能是任何一個東南亞國家所面臨的技術治理與環境問題相互糾纏、外部力量與本土症狀之間不斷協商的局面。

類似地，陸明龍的「中華未來主義」系列雖然看似關於人工智能和自動化技術遍布全國的當代中國及其刻板印象，但其實也關聯到全球技術社會的某些共享症候。它有時也會和非洲未來主義 (Afro-futurism) 或海灣未來主義 (gulf-futurism) 等以異質文化為基點的「未來主義」論說被放在一起討論¹⁹。「中華未來主義」在科幻及文學研究中已經被梳理出相對清晰的脈絡²⁰，而陸明龍的創作中，其真正指向的並非只是影片《中華未來主義 (公元 1839-2046)》(Sinofuturism [1839-2046 AD], 2016) 裏的中國抑或視頻動畫《風水師》(Geomancer, 2017) 裏的新加坡，而是——用藝術家自己的話來說，「不僅僅是探討中國，甚至也不僅是關於東亞的——它的主旨是將全球科技工業綜合體視作一種後人類智慧，而這種智慧的中心目標便是生存」²¹。這種帶有「全球南方」(global south) 色彩的「未來主義」一方面怪誕地將古老世界與現代化的衝突擺放至矚目位置，另一方面也邀請觀眾審視：其並非僅僅提出「另一種未來」，更重要的是，這些「未來」恰恰埋藏於技術與社會的發展不均所導致的時間本身的異步感。對「未來主義」的描繪實際上是對技術史觀提出深刻的詰問。

中國藝術家石青則將其自身的創作直接描述為「歷史科幻」，相較於

「平行未來」，他似乎更感興趣於創造「平行過去」。在影片《錢學森與長江計算機》(2021) 中，他拼貼了大量的歷史素材，講述系統科學家錢學森自美國回國後參與中國計算機事業的「另類歷史」——影片的開頭幾乎完全按照歷史事實的序列進行相對中性的描述和講解，直到「長江計算機」這個新中國史上並不存在的超級計算機工程悄然揉入影片的敘述中。在這個藝術家構想中的工程裏，人的組織性成為了調度算力的秘密武器，最終實現群眾意義上的「計算機和人的耦合」(「人民賽博格」)。伴隨着歷史圖像素材的無縫剪輯和始終中性、理性的敘述口吻，以及上世紀 80 年代常見的報告文學文本的形式，這個關於「超級計算機」的科幻故事以令人驚異的可信度，糾纏着歷史中真實存在的十二年科學技術遠景規劃 (1956-1967)；電子群眾運動、鋼鐵工業發展、三線建設、智利的控制論實驗、全國科學大會和特異功能研究，在影片中緩緩展開。

四 小結

正如我們深知「中華未來主義」(和其他的「未來主義」) 並不真正指涉那個尚未到達的未來，「歷史科幻」所蘊藉的也絕非那個(或那些)已經坍塌為真實的歷史。「過去」和「未來」在這些討論的向度(藝術家以科幻式的工作方法所開啟的「過去」和「未來」) 上並無分別，它們共同暗喻着一種多中心的、非線性的、彼此矛盾的、不均匀分布的技術時間。正如拜勒-史密斯的總結：並非所有的科幻小說都是由

「未來」的概念定義的，反而是對「尚未發生」和「可能存在」的關注塑造了科幻小說的歷史^②。這個「尚未發生」與「可能存在」，也恰恰是在「科幻作為方法」的創作者這裏，「過去」和「未來」共享一套敘事空間的重要緣由。

註釋

① 韓濤：〈激進技術與1968的周期(下)〉(2020年10月15日)，單向空間網，<http://static.owspace.com/wap/297239.html>。

② J. G. Ballard, *Miracles of Life: Shanghai to Shepperton, An Autobiography* (London: Fourth Estate, 2008), 188.

③⑤② Dan Byrne-Smith, introduction to *Science Fiction*, ed. Dan Byrne-Smith (London: Whitechapel Gallery, 2020), 12, 16-17; 12; 17-18.

④ “Jeffrey Deitch on ‘Post Human’ in 1992/93”, *Spike Art Quarterly*, no. 47 (April 2016), www.spikeartmagazine.com/?q=articles/exhibition-histories-0.

⑥⑩ Donna Haraway, “A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s”, in *The Haraway Reader* (New York: Routledge, 2003), 7; 38.

⑦ 例如Ihab Hassan, “Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture?”, *The Georgia Review* 31, no. 4 (1977): 830-50。

⑧ 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).

⑨ N. Katherine Hayles, “The Life Cycle of Cyborgs: Writing the Posthuman”, in *The Cyborg Handbook*, ed. Chris H. Gray with the assistance of Heidi J. Figueroa-Sarriera and Steven Mentor (New York: Routledge, 1995), 322.

⑩ 龍星如：〈專訪約翰·塞蒙斯：「後人類」是一種哲學寓言〉(2020年6月5日)，澎湃新聞網，www.thepaper.cn/newsDetail_forward_7666665。

⑪ 參見 www.lucymcrae.net。

⑬ “Broadband Blues”, *The Economist*, 23 June 2001, 62.

⑭ 參見 www.lauren-mccarthy.com。

⑮ Jean Baudrillard, “Simulacra and Science Fiction”, trans. Arthur B. Evans, *Science Fiction Studies* 18, no. 3 (1991): 310.

⑯ William Poole, “Kepler’s *Somnium* and Francis Godwin’s *The Man in the Moone*: Births of Science-Fiction 1593-1638”, in *New Worlds Reflected: Travel and Utopia in the Early Modern Period*, ed. Chloë Houston (Farnham, England: Ashgate, 2010), 57.

⑰ 「堆棧」(Stack)概念引自 Benjamin H. Bratton, *The Stack: On Software and Sovereignty* (Cambridge, MA: MIT Press, 2015)。作者認為，在元宇宙上可構建一個六層的「堆棧」結構(地球、雲、城市、地址、界面、用戶)。

⑱ 武子揚、拉莫斯(Mark Ramos)：《未來_預報》，https://medialab.timesmuseum.org/media/pages/publications/ziyang-wu-future-forecast-publication/9f50c844c9-1663740040/future_forecast-small.pdf，頁4-17、20、44、81。

⑲⑳ 麗娃(Caterina Riva)採訪，鍾山雨譯：〈陸明龍：東方主義是西方主義的影子〉(2017年12月27日)，www.art-ba-ba.com/main/main.art?threadId=188024&forumId=8。

㉑ 在2000年代初，一群活躍在哲學和推想小說(speculative fiction)研究的邊緣學者用一個晦澀的術語概括出來：「中華未來主義」。參見〈甚麼是中華未來主義？新的未來假想，還是逆向的東方主義？〉(2021年11月16日)，<https://freewechat.com/a/MzA4ODYyMDIwNQ==/2650621067>。

龍星如 策展人，寫作者，中央美術學院科技藝術方向研究員。