

“科外幻”与电影本体论的实验式构想

马笑寒

【内容摘要】 梅亚苏的“科外幻”设想在两个方面受到质疑：一是难以找到纯粹的“科外幻”叙事；二是难以为“科外幻”提供统一的意义解读框架。在“科外幻”的世界里，虽然运行着相互感知的逻辑，但缺乏将表象联结起来的法则。“科外幻”这一概念强调虚构在本体论层面的可能性，而电影作为一种实验性装置，恰好能容纳这种范式。在后人类视域下，电影不仅能探索现实，更是一种考察超越人类当前经验和身份的媒介。影像的双重偶然机制——成像过程中的“任意瞬间”不可测定性和蒙太奇对影像时空的交互变换——体现了非线性和非人类中心的世界观。电影的“科外幻”特性允许影像相互映射为可能的形式，打破了传统的叙事和时间感知界限，同时也促使观众以多重视域和逻辑去理解电影，探索后人类时代可能出现的多元现实。

【关键词】 电影本体论 科外幻 偶然性机制 气态感知 后人类视域

【作者】 马笑寒，中国社会科学院大学哲学院博士研究生。（北京 102440）

“科外幻”：虚构的可能性

我们把“科幻”定义为一种超越现实的想象，同时这些想象又需要现实的整体性为其保证虚构之合理性的空间。1926年，雨果·根斯巴克（Hugo Gernsback）首次在公开出版物中使用了科幻（scientifiction）一词，^①意指由科学事实和思辨性质的想象构成的虚构作品。但在年代上定义科幻类型的起源是一个复杂的问题。自称亚述人的琉善（Lucian of Samosata，约公元120年—180年）所创作的《信史》（*Alethe Diegemata*）就已经描绘了神奇的月上游记，其中不仅展现各种地外生物，同时也将地球叙事的视野铺垫到了天空之上。^②这些奇思妙想已然符合“科幻”概念的两极：一是超出现实；二是由现实的内部元素重构一种现实的整体。这一定义下的“科幻”或许已经触碰到了哲学思辨的起点，就像当下学界倾向于将“科幻”表述为“推想式虚构”（speculative





fiction) 一样。作为一种后人类主义的叙事, 科幻以科学知识为前提, 将一些现实的元素植入想象的空间, 每一种现实的变量都能够产生出新型的世界结构。它允许创作者从不同角度探索可能的社会、技术和文化演变, 因而能够在思想层面探索人类进步的各种可能路径。可以说, 科幻是一种映照当下的可能世界模型, 其目的是形成一种实验性的叙事。

如果说, 科幻本身是一种超出现实的想象, 那么赋予虚构以合理性的方式为何依旧需要现实的内部元素呢? 显然, 这相关于对“现实”概念的理解。在《形而上学与科学外世界的虚构》一书中, 为了区别于一般的科幻概念, 梅亚苏提出了“科外幻/科学外虚构”(fiction hors science) 的概念。在科幻世界中, 虚构能够制造极度的变异, 但永远都是在可构想的现实范畴内, 即便其形式难以辨别。比如, 当下大多数科幻作品对于外星人的描画, 依旧是以人类或动物形象为摹本, 只不过在各个身体部位进行不同夸张程度的调整。尽管是立足科学知识的虚构, 但科幻依旧保持着科学的两重认知前提, 即统一的宇宙图景以及为杂多现象赋予统一性的表象秩序。这便涉及“science fiction”内部结构中“科学”与“虚构”的悖谬之处: 如果超现实的虚构需要以认知之可能性的科学现实为基础, 那么这种虚构的意义何在?

于是, 梅亚苏在“科学”与“虚构”之间制造了更为明显的断裂, 这也是“科外幻”概念的来源。“科外幻”是一种允许一切虚构得以可能的本体论设想, 这一设想不允许科学理论的建构, 甚至会取消科学对于科幻的内在要求。这似乎是一个本体论装置, 在这个装置内, 仅有对于事物的偶然知识, 并且无法将之回溯为任何一种知识范式。因此, “科外幻”无法被理解为任何一种叙事类型。所有的叙事都需要保证内在一致的话语逻辑, “科外幻”在质疑知识的统一性基础时, 便已经抛弃了这一追求。在梅亚苏的“科外幻”设想内, 只能形成可能性的叙述, 这类叙述会被未来的偶然因素相继打断, 因而知识的生产是无止境的延宕。相反, 科外幻是让一切元叙事得以可能的的基础, 它让叙事或隐或显地存在于人类的感知之内, 但是无法形成任何一种统一性的理解。

我们并不知道“科外幻”的设定原则是否符合现实本身的演变模式, 但它确实为艺术类虚构提供了一个实验范式, 电影就是其中之一。如果说, 梅亚苏提出的“科外幻”概念表明了虚构得以产生的可能性基础, 那么, 电影从影像的产生起始就需要借助偶然性的力量, 并且这种力量持续存在, 甚至在观众解读出一种意义之后仍然荡漾在某种不确定性中。在“科外幻”的范式下思考电影本体, 即是在影像的基础上重建后人类的“真实”。电影的摄制构造出一组“意象”的集合, 影像之间非线性的意指模式为电影本身敞开了无限的可解读空间。虽然影像的排列方式依照着时间进程, 由此才有了故事与情节, 但是这种排列本身充满了任意性和非对称性, 以至于观众总是可以用不同的逻辑来梳理画面之间的排列组合。我将这种机制称之为电影的“科外幻”特性, 当然在二者之间建立链接充满了实验性质。为了说明“科外幻”概念对于构建电影本体的理论意义, 我们可以先尝试还原这一概念内具的哲学内涵。

休谟问题及两种解决方案

在《人性论》中, 休谟以连续发问的形式对因果关系进行了质疑: “首先, 我们有何理由宣称, 每一个存在着开端的事物都必然蕴含着其原因? 其次, 为何我们能够断言, 一些特定的原因能够生成一些特定的结果? 我们从一个得出另一个的那种推理本性如何, 我们对那种推理所

具备的信念之本性又是如何？”^③这里让休谟产生怀疑的推理便是归纳法，而他对之进行反思的却是在形而上学上难以维持的因果关系。现在如果观察到事件 A 出现在事件 B 之前，并且类似的相关现象在经验上持续存在，那么根据归纳原理，我们便会假设事件 A 导致了事件 B 的发生。也就是说，我们基于过去的经验而非内在的必然关系将事件在时空中的因果联系起来。对于休谟问题的解答，关乎的是对于物理法则的稳定性与因果关系的必然性论证。物理法则源自我们在当下及过去的经验，只能以或然的方式指向未来的事情，而普遍必然性的论域却存在于先验的形而上学空间。

从经验有效性无法推出形而上学上的必然性，这正是梅亚苏考察休谟问题的视角。^④一旦引入必然性，那么在经验之间的关联中就会被刻入一系列无法抹除的偶然性维度。这种思辨性质的推断引向了科幻理论的核心问题：如何在科学与虚构之间建立合理性的桥梁。在哲学的认识论中，这一问题指向的是认知法则的确定性，波普尔与康德就此进行了不同的解答。波普尔将休谟问题视为一个逻辑上的可能性问题：“无法通过观察或实验来证明一个法则的成立，因为它超越了经验”。^⑤因此他放弃了法则的普遍性和必然性，将之转换为科学范式内的可证伪性。所有的法则都来自猜想或暂时性的假设，而非经验证据的归纳推理。^⑥我们无法从当前的情况预见某个法则的一致性，因为经验情境的变更或科学的进步可能随时证伪该法则。当可证伪性成为一切法则的核心要素，那么休谟从形而上学上质疑的普遍规律就被波普尔置换到了科学认知的限度内。只有通过后者的测验，前者才能够被称为有效的科学话语，与此同时，任何超出预期的事件也应与科学范式保持一致。

这一方案在梅亚苏看来并不成功。首先，波普尔并没有认识到休谟问题指出的其实是因果在本体论层面的不确定性。人类无法通过有限的经验搭建出具有普遍必然性的规律。其次，所有理论内在规定的“可证伪性”原则能够允许新型经验的发生，但波普尔并未质疑这一原则的基础，没有考虑到在完全不同情境下可能出现的全新经验及其对科学话语构建的影响。^⑦事实上，这也是科幻作品生产的逻辑，无论地球之外的世界如何光怪陆离，总有一套解释让这些异象得以在理性的空间内闭合。梅亚苏则关注这种科学解释本身得以生产的预设，也就是所有成功实验都需预设的可复现性（reproductibilité）。^⑧问题是，一种从未出现的经验（我们称之为“科幻”）并不内在要求另外一种与之匹配的可复现情境，甚至可以说，它之所以是科幻的离奇事件，恰恰就在于其不可复现。因此，梅亚苏对于休谟问题的解释聚焦这样一点：自然与规律是一种互构进程，这种进程的基础来自有限经验对于稳定性及普遍性的信念。而如果继续追问这一信念背后的世界，那么至少存在着一个逻辑上的选项，即“自然”也许只是现象的偶然性集合——这也是“科外幻”世界的起点。

康德认识到了怀疑论对于世界之统一性的可能危机，所以从人类知性秩序的内在要求出发，并以反证的方式封闭了现象偶然性的路径。康德认为，休谟“错误地由规则在确定经验中的非必然性推断到规则本身的非必然性”，^⑨这就意味着在因果性的获取机制（因果关系）与因果性自身的论证机制之间存在着一种区分。在此，因果性概念并非直接显现于人类对于每一种因果关系的归纳，而是属于“同类原因必有同类结果”的先验范畴。作为 12 个知性范畴之一，因果性范畴伴随着人类的先天直观形式（时空），使得在时间中显现的事物被构造为具备同一性的对象。直观中的杂多“只有经由范畴才能够被思维”。^⑩因此，康德通过一种反证法论证了经验中因果关系的必然性：如果因果法则是偶然的，那么知性秩序就会崩塌，人类也就无法感受到任何连续和同一



的事物。在知性秩序之外，科外幻的“世界”不再是一个由表象秩序赋予实在性的恒常领域，而是充斥着混沌与偶然的现象集合。

但是，正如赵汀阳从逻辑可能性上所质疑的那样，康德所设想的知识先验条件只是关于知识先验条件的一个可能方案，而没有充分理由能够证明它就是唯一方案。^⑩梅亚苏以同等的思考力对先验逻辑进行了反思。在康德的证法中，法则的必然性奠基于知性秩序的稳定性的。所以我们能确信存在着某种法则，就在于知性始终为直观赋予统一性表象，而这种连续表象的原始证据实则来自其自身的稳定性。梅亚苏将这种先验逻辑隐藏的前提追溯为“或然原则”(loi probabiliste)。^⑪康德的推理可以被还原为概率论，只有在各种情况的整体是可以被构想的条件下，我们才能够确定“经验稳定的情况”与“偶然情况”之间的比例。而如果作为所有情况的整体并不存在，那么这种以经验稳定性奠基知性秩序之必然的反证思路就会陷入空无。梅亚苏在此引入康托定理来论证“整体”概念在数学上的不可能性：一个集合中的“元素的数量”永远小于这些“元素分组的数量”，即便集合的元素是无穷大，也是如此。^⑫现在我们假设有限经验的稳定性有利于构思全部经验的稳定性，因此等同于知性秩序之必然性，但是这种可被构想的整体经验是作为最终的全体集合而存在，而这一集合并不能包含其幂集的元素数量，也就是说，这个所谓的全体依旧会被超越，全体总是会无限递归到另一全体之中。当梅亚苏将康德的证法回溯到经验在概率上的稳定性，进而证明作为概率事件的分母也即“可被思考的经验全体”并不存在时，由稳定性推导出必然性的思路就被阻断了。

对于康德而言，一个没有知性范畴来保证的感性世界只是现象的偶然集合，所以等同于无事无物发生；对于梅亚苏而言，或许我们已然身处没有必然性范畴支配的世界中，只不过充满偶然的混沌并没有直接显现于我们面前。这种无需任何科学范式来保证虚构之合理性的空间，实际就是梅亚苏想象的“科外幻”世界。之所以说，休谟从现实中打开了面向科幻的可能性，就在于他是以未来时来讨论各种事实命题。于是，那些以经验为基础的规律（比如因果关系），就需要被置入“未来-可能性”的坐标轴中。“科外幻”所描绘的场景严格对应着休谟问题的双重着陆点，或者说，它就是对于休谟问题的可能性描述：一方面，“科外幻”并没有废除经验的有效性，我们依旧可以知觉到事物的事实性存在；另一方面，这种对于事物的经验并没有赋予未来知识以科学的基础，因为世界的形而上学图景被梅亚苏置换为偶然事件的绝对发生。本文的目的并非描述实在世界的可能模型，因此在下文中会忽略梅亚苏对于休谟问题的衍生解读，将电影本身而非“实在”(reality) 缩约为一种“虚构”的集合，并且在构造关于电影本体的范式时，进一步思考超越虚构的、后人类时代的意义模式。

“科外幻”并非独立的叙事类型

从休谟问题的本体论解释出发，梅亚苏构想了三种类型的科幻世界。^⑬类型一的世界允许因果规律的适度违背，尽管存在一些不可通过实验进行复现的荒诞现象，但并不影响大多数科学理论在经验上的适用。类型二的世界出现了更多偶然且真实的事件，以至于这些事件影响到了科学进行可复现的实验，定理很难从复杂的现象中推导，但这里的偶然性还不足以消除知觉的世界。这类世界是真正的科学外的世界。我们仅可掌握事物的时间顺序，而科学理论或许就被简化为历史学，只是用于记录自然中光怪陆离的变化。类型三的世界是一片充满偶然性的世界，类似于盘

古开天辟地之前的混沌，世界和表象都陷入了崩塌，科学和知觉的条件都不再存在。

我们可以看到，类型一的设定依然是科学共同体之中的世界。在这个世界里，科学致力于解释经验范围内有效的事物，以此形成的规律指导未来的生活。对于那些偶然且无法归类的情况，科学采取“存而不论”的态度，于是人类对于终极定理的追求必然会导致幻灭。如果有人继续追问为什么会出现那些不可消除的偶然性情况，那么就会轻易地滑到类型二和类型三的世界。在类型三的世界，偶发事件的占比大幅提升，以至于知觉不可能生成任何一种稳定的经验，因此，在此空间内也难以架构任何叙事。按照梅亚苏的观点，只有类型二的世界才符合“科外幻”的设定。他为“科外幻”的叙事赋予了两条基本原则：一是事件不能被任何真实的逻辑所解释，事物总是偶然地出现，并且以多元的方式被理解；二是科学以一种否定性的方式存在，一个定理会突然失效，在当下被感知为同类的事物可能会立即转变到另一分类中。^⑤由此可以得出，“科外幻”允许叙事的发生，但是叙事并无逻辑，而仅仅是以一种偶然事件的集合呈现。

在此，笔者将对梅亚苏的“科外幻”构想提出第一个异议。“科外幻”并非某个独立的叙事类型，我们几乎无法从各类科幻题材中找到一种符合预期的完美作品，而这恰恰也是梅亚苏在《形而上学与科学外世界的虚构》一书中所面临的困境。究其原因，就在于梅亚苏错误地将“科外幻”与科幻并置在一起，似乎二者之间存在着鲜明的对比关系。科幻虽然超出了现实的地基，但它具备特定的叙事类型，其意义内在于给定的、想象世界的内部一致性。科幻与一般叙事之间仅有一种形式上的区别：如果说一般叙事作品和读者之间共享的现实是由类比关系所构建，那么科幻则是以假言命题中的思想实验构建了这种共享的现实；二者在事件的因果关系与时间序列上具有相同的预设。但是，梅亚苏的“科外幻”设想质疑了因果关系在经验中的稳定性，也就由此击碎了叙事的核心要素。“科外幻”并不能安置在叙事逻辑中，毋宁说，这种设想本质上是某种元叙事（meta-narrative）的生成而提供的本体论空间。能够匹配“科外幻”范式的不是某一类叙事，而是一种给予事件发生之可能的世界模型。所以，若要建立与“科外幻”概念的链接，那么这一领域就需要一种能够定义“真实世界”的范畴，同时，这个世界的形而上学原则就是偶然的必然性。

电影的元叙事空间给观众呈现出真实且完善的世界，这个世界基于感性的影像运动，却毫无逻辑。按照梅亚苏的怀疑论设想，似乎我们所处的现实仅仅是实在向着可能性运动的一种特定模式，那么电影所生产的影像就可以作为一种可能事件的集合。摄影机在进行拍摄时，可以记录下事物独立于意识的可能形式；蒙太奇将独立的影像现实有序地连接起来，成为一系列创造意义的视觉段落，使得影片是胶片上的事实的“乘积”，而非“总和”。^⑥通过获得一种影像层面上的真实，电影不但可以将自身拓展为允许各类虚构得以发生的另一重实在空间，也依据影像自身的生成机制印证了“科外幻”对于偶然性的追求。也许这类思考挑战了传统的意义体系，但也提供了一种在后人类视域中重新思考世界和存在的方式，因为意义不再是单一或确定的序列，而是一个开放的、不断发展的“星丛”。

影像的真实：巴赞的电影本体论及疑难

为了说明电影艺术具备“科外幻”的实验性质，有必要将电影生产的时空作为一个本体论装置。区别于一般叙事艺术，电影能产生时间性的图像，并且赋予图像一种自主运动（auto-mouvement），



从而持续地接连着 (trace) 表象秩序的各个回路。正如巴赞的电影本体论所关注的那样, 电影构造了不同于实在世界的另一种真实。也就是说, 电影再造了现实世界, 而“科外幻”所需要的正是一个“世界”范畴, 这也是其区别于任何叙事类型的深层原因。但是, 电影的世界并不像巴赞式的电影本体论那样, 完全基于现实因素从而完成对于现实的模仿。电影自身便是一个生态系统, 并且图像之间的生产关系严格对应着“科外幻”之于偶然性的表现要求。

传统的电影本体论讲究的是电影之于现实的模仿, 巴赞的理论就是其中的典型代表。根据摄影的复制逻辑, 巴赞建立了电影与“客观世界-摄影对象”之间的现实主义对应关系。在电影的生成机制中, 摄影术通过机械复制客观世界, 获得以假乱真的幻象, 从而把持续变化的客观实在保存下来, 满足了人性中的“木乃伊情结”(mummy complex), 即以物质抵抗时间流逝的心理需求。^⑦于是, 合为一体的照片与记忆图像将机械复制与主体意志这两种电影生成的必要逻辑统一在一起, 排除人力的机械复制过程保证了电影实在的客体本性, 而触发机械复制的主体意志则蕴含了电影实在的主体要素, 以记忆图像的方式使电影具有了把过去客体保存至当下的“木乃伊化”效果。巴赞为电影本身创造了本体论空间, 在这空间内可以“再现一个声音、色彩、立体感等一应俱全的外在世界”。^⑧他对于景深镜头的推崇正是基于电影与现实的再现关系。景深镜头最大限度地呈现出物理空间的构造。空间性的呈现构建了电影的叙事关系, 保证了电影本体的完整性, 从而使观众认知到电影中的因果逻辑和叙事章法, 所以, 景深镜头在形而上学层面上保证了电影作为自然客体的存在

虽然巴赞为电影赢得了一个小世界, 但是将电影视为现实逻辑的复制品, 会牺牲其自我阐释的可能性。对于电影本体问题, 罗兰·巴特给出了一个简洁的评注: “摄影的真谛很简单, 很平常, 没有什么深奥的东西: 这个东西存在过。”^⑨电影并不是现实存在的摹本, 因为影像本身就代表着一种缺席——“本真”的实在已然逝去, 无法再现, 仅就“存在过”而已。从这一角度来说, 影像的本体既不是客观存在的物质实体, 也不是内在于心灵的精神实体或心理实体, 而是介于主观与客观、物质与精神之间的第三种存在物, 是一种不同于实在对象的意向对象。因此, 我们对于电影的感知并没有严格意义上的对等物, 影像一旦进入观众的视域内, 就是对当下世界本身在此的完全呈现。

在巴赞的电影本体论中, 电影是一门创造影像的艺术, 这种创造活动需要依据更为本真的现实。只有将电影从现实的复制逻辑中解放出来, 我们才可以将其视为一种真实的影像, 因为正是影像的纯粹表象构成了电影的本质和力量。电影的力量在于“把显现作为表象来思考”, 把表象看成它显现的初始状态。^⑩作为显现事物的集合, 影像超越了有机体和无机体的界限, 反映了后人类视域中主体的多元性, 即身体与信息、真实与虚拟之间的不断重构和重塑。当观众走进影院, 他们不再只是被动接收影像, 而是与影像互动, 共同构建新的认知空间。电影变成了观众的心灵延伸, 呈现为一种融合了人类与后人类特征的装置。

“气态感知”与蒙太奇：影像生成机制中的偶然性

巴赞的电影本体论告诉我们, 电影本身就是影像集合的多维世界。但随着基于机械复制的传统理解遇到艺术可能性上的难题, 人们对于电影本体的解读开始转至影像本身的生成逻辑中, 电影成为自我赋值的“真实”世界。无论是从影像的呈现机制还是从影像之间偶然的意指关系来看,

电影空间都将偶然性作为一个构成性原则。正是在影像的内部与外部存在着两个无法抹除的偶然性维度，电影本体才与“科外幻”确立起本质联结。

偶然性内刻于影像的呈现机制中。在摄影机的连续曝光过程中，胶片以每秒 24 格的固定速度被曝光，每两格影像之间的时间间隔都是固定的 1/24 秒。在摄影师开始拍摄之后，摄影机对于影像的捕捉就在一定程度上离开了摄影师的主观操控，影像完全成为摄影机自动化拍摄的结果，因此定格在胶片上的其实是一幅幅偶然的画面。这种偶然性机制就是罗兰·巴特所说的“刺点”（punctum）。不同于展现电影制作者主观拍摄意图的“知面”（studium）——它在电影中常常呈现为剧本的诸要素，“刺点”指向了摄影中那些突然的、未预料到的元素，例如偶然的构图组合、人物的偶然姿态等，它击中我们的情感，吸引我们的注意，却很难用语言来描述。“刺点”并非创作者的主动构建，而是任何摄影活动中不可还原的偶然性，这种偶然性产生于拍摄瞬间的动作、光线、阴影或无法预见的因素。根据摄影机的运作原理，影像可能包含摄影师未预期的刺点，构成了电影生成中的偶然性。

在影像的成形过程中，多重的偶然性运动无处不在，它们以一种“气态感知”（gaseous perception）的方式彼此相连。运动中的影像意义不是由图像构建起来的语义群，也并非观众通过判断而产生的推理结果，而是在纯粹感性中的即时联结。这种感知体验首先是“无中心的”，现实于此“没有特定的视角，没有特权的视角，因此从不同的视角都可理解”。^②其次，它表现为一种空间和时间上的“移动性”，能够将不同时期和地点拍摄的镜头组合在一起，从而在空间和时间上瞬间穿越很远的距离。^③最后，这种“无中心”的视角内在地定义了蒙太奇手法的可能性。蒙太奇并非创作者外在介入的动力因素，相反，影像呈现机制的偶然性因素使得蒙太奇的切换成为可能。这一可能性并非仅停留于形式上，也包括了影像的质料层面。影像的内部空间被想象为相互异质的气态组织，在摄影机定格的那一瞬间，这些在偶然性中迟疑不定的混沌物便成为迈向其形式的可能对象。这种运行于影像内部的“气态感知”模式，是蒙太奇实现普遍性变换和全体性交互的微观决定者。最后成形的影像是将独立的微小事实有序地连接起来，成为一个有意义的视觉段落。从影像的呈现机制中，观众的感性官能与一种带有普遍特征的偶然机制联结在一起，这使得电影组成了一份“科外幻”的文本。在这个以电影为本体的文本里，图像（真实）的生成是偶然的，观众在图像之间生成的感性联结也充满了偶然性，但是并不妨碍电影本身形成一组稳定可靠的叙事。

电影内部只处理影像自身的意义，容纳影像的“真理”装置并非外部真实的空间，而是影像与影像之间偶然的意指关系，这些关系构成了电影本身。如果仅仅停留在巴赞的传统本体论层次，那么电影只能是一些物质性符号的堆叠，这些符号指向外在的现实世界。我们可以通过摄像机创造一棵树的影像，在电影中，这棵树本身并不存在，树的影像意义只存在于与其他影像的差异关系中。如果我们转向影像与影像相互建构的外部空间，那么隐藏于电影内部的意指性功能就会显现出来。正如索绪尔在语言学中所看到的那样，在单个系统内，意义只有在能指与其他能指之间的差异性关系中才能够确定。^④麦茨将索绪尔的结构主义理论运用于电影本体研究。^⑤电影是一个兼具“能指”与“所指”的功能系统，其意义生成于差异性之中。影像作为能指，其中出现的“那棵树”并非告诉观众在某个现实坐标中存在着一棵一模一样的树，而是要让树成为隐喻，从而在与其他影像的关系中表达意义。

不同于照相，电影由蒙太奇手法拼接而成，因此必须考虑影像之间的意指作用。并且，影像

意义无法固定，尽管我们可以从其他影像的关系中定义特定影像的意义，但这依然是一种可能的理解。例如，在徐冰的《蜻蜓之眼》(2019)中，影像全部来自公共渠道的监控视频，在经过影像的筛选和剪辑之后，这些视频的片段构成了一部完整的讲述青年爱情故事的叙事电影。这些碎片式的影像片段本身没有直接的联系，并且最终呈现的电影与影像原本表达的实情也往往并不一致。由此，蒙太奇手法使得影像之间的连接变得更加流动和多维，打破了线性叙事的束缚，也反映出后人类视域中对时间和空间的非线性理解。电影中的意义场呈现出一种有组织的混沌，即后人类视域下复杂信息交互并且涌现意义的表征。在“科外幻”空间中，叙事仍然存在，但不再是为了维持系统的内在一致性，而是为了探索多重真理和逻辑的可能性。这种逻辑的多样性和复杂性是后人类时代信息与技术融合的直接结果，而电影作为特定的意象群，在观众的感性和知性秩序中呈现出多样的意义解读。在后人类主体的视域下，电影不仅仅是一个简单的意义场，而是一种信息交互的感知空间。

现在，我们可以发现，为何只需将电影的本体论空间铺开，那么影像的世界就属于“科外幻”类型，这是由于影像的“气态感知”内在地具备着双重偶然机制。一方面，在成像过程中，事物（被拍摄者）以不确定的波段形式而存在，由于任意瞬间的不可测定，影像总是以一种偶然的可能对对象而呈现。另一方面，成形的影像是物质性的微粒，蒙太奇手法就是在这些微粒所拓展的空间中进行交互变换，从而将感知导入影像的内部。蒙太奇之所以能够在任意两个节点间建立联结，实际植根于影像之间偶然的相互作用力。影像以一种偶然性方式出现，并且在影像系统的意指关系内，我们也无法将这种偶然性具体实现为普遍的组织逻辑，相反，影像系统是多重，并且由影像的“气态感知”所决定。影像与影像之间映射为彼此的可能形式，因此，观众能够以多重视域、多重逻辑来提取这一意象群的意义。

跨越“科外幻”：电影本体论的三元组

在梅亚苏的“科外幻”理论下，电影世界的偶然性和无序性挑战了传统的人类中心主义，促使我们去思考位于人类感知之外的存在方式。然而，一个梅亚苏主义者可能会认为，“科外幻”的世界由于其本质的偶然性和无法形成表象秩序的特点，使得我们在思想实验中构建的任何世界都难以抵达确切的意义。这引发了一个问题：在虚构之内思考“意义”是否真的无解？

为回应这一挑战，首先需要从一个更广泛的后人类视域思考“科外幻”。在“科外幻”的框架内，电影不仅是影像的集合，更是信息和物质交织的结果，它超越了传统的人类中心的叙事和解释模式。其次，通过“创造者视域”这一概念，我们可以构建一种允许多元认知的本体论原则。在这个框架下，电影意义的生成不再局限于人类的感知和经验，还包括了可能的非人类或后人类的解读方式。最后，在这份实验文本中，笔者会设想电影本体的三元组结构——蒙太奇、意象群和创造者，这严格对应着“科外幻”范式，并融入了后人类主体的思考。在这个结构中，电影不仅仅是被动地反映现实，而且能动地创造可能的世界和意义。

（一）无法退解的相关主义

相关主义（correlationism）是梅亚苏用来批判后康德哲学的用词。在《有限性之后》一书中，梅亚苏将“相关性”理解为这样一种观念，即我们能够进入的仅仅是思维与存在之间的关系，而无法独立考量其中任何一方。^⑥相关主义者强调，凡是可以被认识的存在者，都不可能独立于思

维与它的关联而存在。如果在思维内部设定这一原初关联，也就没有事物显示的先验条件，因此我们就不能对事物形成任何知识。基于此，梅亚苏区分了两种相关主义版本，一种是强相关主义，一种是弱相关主义。前者认为物自体是不可知的，并且也不可思维，比如维特根斯坦；后者认为物自体虽然不可知，但是可以被思维，康德就是代表。

与相关主义者相对，梅亚苏选择了将“实际性”绝对化。“实际性”一词用以表示此在的存在特征。^⑥此在并非从某个更基础的命题推导而来，而是必须接受的实际情境，这也是“存在=存在”这一等式所暗示的重言命题。如果将实际性绝对化，那么就意味着“我们必须理解缺乏理由是而且只能是存在者的终极属性，不能将任何事物都缺乏理由解释为思维在寻找终极理由过程中遭遇的界限概念”。^⑦如果世界能够被获知的仅仅是绝对的实际性，那么世界就毫无理由，更无定律，因为这些都是人类知性秩序内的产物——这也是“科外幻”概念在哲学上的预演。任何事物的存在及消失都是偶然的，仅仅留有“存在过”这一实际性的事实而已。假设这一本体论构想是正确的，那么如何解释对于我们经验而言趋于稳定的表象呢？梅亚苏在此增设了一个实体，即“超混沌”(hyper-Chaos)。^⑧如果说事物的发生都是偶然的，那么“超混沌”就意味着从无序至有序、从有序至无序都没有根据且必然发生。这一实体的深层内涵并不在于一切都是混沌且无秩序，而是一种绝对化的偶然性，甚至表现着一切可能秩序——我们的经验世界也许仅是其中一种。

对于梅亚苏的偶然性哲学，笔者在此提出两点质疑。第一，显而易见的是，“超混沌”是附增实体，似乎没有太多证据能够证明这就是对于前先祖实在的唯一解释。在此问题上，梅亚苏只是以一种预设的形而上学范畴来解释那些无法符合偶然性原则的现象。第二，更为重要的是，在梅亚苏将前先祖的时间隔离于先验对象时，依旧保留了人类学时间的存在地位，也就是说，那个指定着原化石之实际性存在的时间先于（并且生成了）作为先验形式的时间。那么，在这个论证步骤里，这一前先祖的时间（这是该论证的必要前提）如何能够完全独立于人类学时间？在面对着原化石的时候，如果不把它看成是几万年前的产物，我们该如何言说它？按照梅亚苏的结论，似乎只能将之把握为一片无时空形式的混沌，而如果这样做，那么整个论证框架就会坍塌。事实上，只要原化石的自在本质构建于前先祖时间和人类学时间的差异中，那么相关主义者就总可以将原化石所指示的前思维存在改造为“为我”而非实际的先在性。^⑨

（二）影像—意义：“创造者视域”下的可能对象

前文从三个方面依次论述“科外幻”可以作为电影本体的范式：电影是一个本体论空间，影像即真实；影像的呈现是偶然的产物，超出创作者的预期；影像具备“气态感知”，因此蒙太奇手法内在于这个“意象群”，并且可以创造任意的逻辑和联结。现在，在回答“电影的意义形成”问题之前，必须区分本体论上的可能性以及认识论上的可行性(feasibility)。我们之所以对“科外幻”是否可以形成一种独立类型的叙事产生怀疑，就在于梅亚苏错误地将一种本体论层面的推想(由休谟问题而来)放置在了一种必须借助认识论原则来组织的叙事框架内。于是，我们在本体论上处理作为“意象群”的电影，并且将“科外幻”这一范式也移至本体论的空间内。但是在追问电影之意义的时候，我们面向的不是电影本体的问题，而是一种认识论问题。电影虽然在本体上是“科外幻”空间，但是踏足这一空间并对其进行认知是可能的。在此，我们需要建构一种允许多元认知的本体论，从而理解以“科外幻”为范式的电影世界。

电影的意义在于观众一端，其本身并不需要意义，因为那是一个“科外幻”的本体论空间。



赵汀阳在《一个或所有问题》中提出了“创造者视域”这个概念，正是为了消解认识论中设定的本体论残余。这一残余被赵汀阳命名为“存在论隔阂”：似乎在我们能够认知的事物背后存在着永远不可知的真相，即定义了一个事物是其所是的本质。^⑩在本体论与认识论之间寻找到一个融贯的视点是困难的，要么在现代物理学的基础上寻找到第一本原（持续证伪中），要么在认识论的基础上寻找到认知的基础范畴（康德的批判性工作）。“创造者视域”则是另辟蹊径，以创造与本质之间的交互关系重新定义了事物是其所是的本质。由于创造者与被创造者是相互生成的一体，因此“存在的意义在于创制，使存在成为存在，而创制的意义在于为存在建立秩序，使存在得以存在”，^⑪也就是说，创造活动本身定义了被创造者之所是。

我们可以将“创造者视域”理论代入电影与观众的关系中。如果创造始终是之于事物意义的创造，那么观众就是创造者，并且创造了影像链接的意义。作为“科外幻”的电影本体始终是一种可能对象，在观众面对一幅幅连续或不连续的影像时，其实是在这些片段中让意义的空间得以生成。^⑫人的创造过程是意义生成的序列，意义的时间性加于电影的空间性，使无意义的符号的空间具有了时间性，这是“科外幻”从空间到时间的转换方式。电影作为相同的能指符号，可以指向无穷多的所指，每个人都有自己的语法，由此每一个观众都可以来建立自己的电影结构。电影并不是一个固定不变的形式系统，而是一个持续构建和解构自身的动态集合。这正是电影的“科外幻”本质所在。与梅亚苏从强相关主义视角构建实在论的思路不同，我们完全可以从弱相关主义视角构建一种能够保证存在者在本体论上的实际性，同时也可以保留主体对于存在者之表象的可能性。这一构建的核心就在于保持一种本体论与认识论的区分：设定电影本体，同时也允许观众与电影相关，并从中读解意义。电影的“科外幻”空间内在地要求着多元的“创造者视域”，在这些视域中制造多元意义。之所以这一思路没有滑向二元论，就在于“创造者视域”并非认识论视角，也非一种本体论设定，毋宁说是一种本源活动，在这种活动中，被创造的存在（esse）及其本质共属同一进程。在此，“影像-意义”的集合体而非任何质料性的图像，才是观众进行创造的可能对象。

在后人类的视域下，观众不再是被动的接受者，而是意义的主动创造者。人类观众在观看电影时不仅仅是在解读影像，而是在与电影这一技术媒介互动，从而共同创造意义。在此之中，人类与非人类、自然与技术的界限变得模糊，观众的体验和感知被扩展到了后人类的领域。因此，“影像-意义”集合体不仅仅是由物质性的图像构成，更是观众与电影之间相互作用的产物。这使得电影成为居于虚构之中重建意义逻辑的范例，并且展现出人类与技术的混合本质。

（三）蒙太奇-意象群-创造者

观众为影像创造了一种意义链接，电影本体因而具备一种新的面向。但这仍然是建立在电影本体可被认识的基础上，当然也是从弱相关主义出发的前提。不同于梅亚苏，我们并不打算将电影本体的“科外幻”特性绝对化，因为这会导致电影的意义难题。如果在确立“科外幻”范式的同时，能够保证观众对于影像的多元理解，那么电影不但内具“科外幻”范式的可能性，也可以将观众的交互关系纳入自身的本体论建构中。这一进路使得电影本体成为一种包含着“蒙太奇-意象群-创造者”的三元组：蒙太奇内在于影像生成机制中的偶然性，这使得影像将自身呈现为一种无限迭代的本体论空间；由这种内在的偶然性使得电影（作为影像集合）构成意象群，这是电影意义构造的本源，允许被解读为任何一种可能的对象形式；“意象”始终是针对创造者而言有意义的感性质料，通过与意象群的交互，创造者成为电影意义的端点。在此，电影本体依旧没

有偏离“科外幻”范式，毕竟在这个空间，仅存有相互感知的意象构建，而不存在统一的全局逻辑。观众会默许电影本体的存在，因为所有的意义序列都读解于这一可能的对象集合；电影本体也会预设自身的对象化，这种可能性内在于“气态感知”的逻辑。在“蒙太奇-意象群-创造者”的三元组中，所有的感知、所有的叙事都来源于电影附属的“科外幻”本性。

贝克特的《电影》(1965)描绘了两个角色，一个是摄像机注视的对象“O”(代表“客体”)，另一个是摄像机的注视工具“E”(代表“眼睛”)。O在电影的整个过程中试图逃避所有的感知，不仅是E，还有它周围的各种知觉质料，人、动物、图像等。在影片的结尾，O与E形成了一个数学等式，O感知E，E感知O，O=E。作为一部表现电影本体论特征的影片，E代表着电影本体的“气态感知”，在它以蒙太奇不断切换的视域里，不断地观察、感知着一切，因此形成一种具备“科外幻”特征的意象群。直到最后在O的注视下，多元、偶然甚至歧义的意象群被一个等式构建为特定的、被对象化的可能形式。O=E是电影之眼感知到了自身无处不在的偶然性存在。电影只是影像在其呈现机制中的偶然运动，只进行某种多维记录的历史书写，此外别无其他法则。电影遇见自身，是本体三元组必然发生的等式效应，因此这种自我感知也呈现为纯粹影像事实的内在感知。电影之眼始终是被动的、接受性的，它可以与既有对象直接发生关系，可以不经概念和推理直接把握事物，却没有自发性地生产对象的能力。正是由于这种纯粹的被动性，电影本体中包含了一切可被对象化的质料。当我们将电影本体视为某种超越主体视域的实在时，或许才可以理解电影意义的来源。

重建后人类视域中的影像“意义”

若在“科外幻”这一范式中理解电影本体，那么叙事及其意义就不再遵循传统的线性进展，而是可能呈现为碎片化、重叠或并行发展的方式。在这种非线性叙事中，偶然的意象链接并不简单地是随机事件的生发，而是后人类视域下解锁新意义的关键。意义不再是由某个单一逻辑推导出来的赋值，而是一种动态和多元的构建过程，涌现于影像与多元主体之间的互动，观众、创造者以及作品本身都是其中的参与者。

电影本体中的偶然性机制对应着当代技术世界中的复杂性，它显示出现实不仅仅由简单直接的因果关系构成，而是包含了许多不可预测和难以解释的元素。在后人类视域下，这种机制重新定义着现实与虚构的边界，并且建构了一种超越现实和虚构界限的思考方式。正如凯瑟琳·海勒(Katherine Hayles)所述：“后人类的主体是一种混合物，一种各种异质、异源成分的集合，一个物质-信息的独立实体，持续不断地建构并且重建自己的边界。”^⑧这种跨界的存在形式挑战了我们对于人类、身体和意识的传统理解。将其与“科外幻”中的非线性和偶然性结合在一起，便呈现出认知识论和存在论的整体转变，其中人类与技术相互依存、相互渗透，影像与意义、虚构与真实也变得难以区分。

当我们不得不面对人类和技术之间的同化趋向，那么就需要一种在虚构之内超越虚构、直抵真实的影像本体论，这也是本文尝试在“科外幻”的语境下思考意义问题的初衷。“科外幻”为电影本体论中提供了一种新的理解电影意义的方式，即通过偶然性、非线性结构和观众的主动参与，电影成为一种开放的、动态的意义生成空间。在此，电影超越了传统的叙事和因果逻辑，成为重新获取人类存在意义的范例。

注释：

① Gary Westfahl, Richard Dale Mullen, "An Exchange: Hugo Gernsback and His Impact on Modern Science Fiction," *Science Fiction Studies*, 1994, pp.273 - 283.

② Adam Roberts, *The History of Science Fiction*, London: Palgrave Mac Millan, 2005, pp.25-29.

③ David Hume, *A Treatise of Human Nature*, Oxford: Clarendon Press, 1964, p.78.

④ 梅亚苏对于休谟问题的解读始终关注经验的时间维度,即“经验”一词仅仅适用于过去和当下,对于未来的情况,经验一无所知,因为必然性不是通过经验的偶然联结来保证的。参见甘丹·梅亚苏:《形而上学与科学外世界的虚构》,马莎译,郑州:河南大学出版社,2017年,第11—12页。

⑤ Karl Popper, *Popper Selections*, David Miller ed., Princeton: Princeton University Press, 1985, p.102.

⑥ Karl Popper, *Realism and the Aim of Science*, Washington: Rowman and Littlefield, 1983, p.31.

⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮ 参见甘丹·梅亚苏:《形而上学与科学外世界的虚构》,第17页,第18页,第37页,第39—46页,第50—51页。

⑩ Immanuel Kant, *Critique of Pure Reason*, Paul Guyer, Allen W. Wood trans., Cambridge: Cambridge University Press, 1997, A764/B792, A211/B256.

⑪ 参见赵汀阳:《第一哲学的支点》,北京:生活·读书·新知三联书店,2013年,第29页。

⑬ 康托定理描述了对于任何集合,它的幂集(即该集合所有子集的集合)总是有比原集合更大的基数。换句话说,没有办法找到一个一对一的对应关系(双射)在任何集合和它的幂集之间。梅亚苏对于康托定理的理解,参见:Quentin Meillassoux, *Après la Finitude: Essai sur la Nécessité de la Contingence*, Paris: Éditions du Seuil, 2006, pp. 142-144.

⑯ 维尔托夫:《电影眼睛人:一场革命》,载李恒基、杨远婴主编:《外国电影理论文选》(上册),北京:生活·读书·新知三联书店,2006年,第224页。

⑰⑱ André Bazin, *What Is Cinema? Vol. 1*, Hugh Gray trans., Berkeley: University of California Press, 1967, p.48, p.20.

⑲ 罗兰·巴特:《明室:摄影札记》,赵克非译,北京:中国人民大学出版社,2011年,第53页。

⑳ Alain Badiou, *Cinema*, Antoine de Baecque ed., Susan Spitzer trans., Cambridge: Polity Press, 2013, p.201.

㉑ Thomas Nagel, *The View from Nowhere*, Oxford: Oxford University Press, 1986, p.56.

㉒ 维尔托夫认为,这种流动性允许无限制、无距离地看东西的可能性。Malcolm Turvey, "Vertov, the View from Nowhere, and the Expanding Circle," *October*, no.148, 2014, p.85.

㉓ 费尔迪南·德·索绪尔:《普通语言学教程》,高名凯译,北京:商务印书馆,2004年,第164页。

㉔ 在麦茨看来,电影是一个符号学意义上的指示系统:“在电影中,一整套指示意义的符号学始终存在,因为电影乃由许多照片组合而成(蒙太奇概念、镜头的组合)——照片充其量只能提供给我们事物的部分景观而已,在电影中,一栋‘屋子’可以呈现楼梯、外面的墙壁、窗的特写镜头、整栋屋子的全景等,由此,电影片号的分节应运而生,而这正是照片无法与之类比之处:电影的指示意义由此构建起来,而且某种程度上产生了符码。”Christian Metz, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, Oxford: Oxford University Press, 1974, pp.98 - 99.

㉕㉖㉗㉘ Quentin Meillassoux, *Après la Finitude: Essai sur la Nécessité de la Contingence*, p. 18, pp. 72-73, p.87.

㉙ 海德格尔:《存在论:实际性的解释学》,何卫平译,北京:人民出版社,2009年,第7页。

㉚ Ray Brassier, *Nihil Unbound*, Houndsmills: Palgrave Macmillan, 2007, pp.58-60.

㉛㉜ 赵汀阳:《一个或所有问题》(修订本),北京:生活·读书·新知三联书店,2023年,第66页,第63页。

㉝ 赵汀阳也认为创造的对象是可能性,在理论上是可能世界的无穷集合。参见赵汀阳:《一个或所有问题》(修订本),第58页。

㉞ N. Katherine Hayles, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, Chicago: The University of Chicago Press, 1999, p.3.

编辑 张蕾