

圆桌对话

# 怎样定义科幻作品的文学性

从20世纪80年代初期科幻文学在中国逐渐成为一个独立于类型开始,关于科幻是否具备或者是否需要具备文学性的讨论就从未停止。一些著名科幻作家的作品也引发了缺少文学性的争议。尤其当下,AI等前沿科技飞速迭代,既呼应了科幻文学的前瞻畅想,也对其创作与表达提出了新命题。我们组织本次圆桌对话,和相关专家一同探讨科幻、文学与未来。

——浙江日报文艺评论版责任编辑 郑梦莹

## Q1

**郑梦莹:**曾有学者和作者指出,科幻文学不需要在意“文学性”。各位如何看待这一观点?我们该如何定义科幻作品的“文学性”?衡量科幻作品的文学价值,是否需要一些独特的侧重?

**李蔚超:**恐怕没有哪一种文学不需要“文学性”,就像无论谁人都具备“人性”一样。我想这个问题背后的含义是,当我们说到科幻文学,它的“文学性”到底是什么?我认为广大科幻作家早已内化了由鲁迅先生开启的中译科幻小说的传统,即科幻小说也是文学,文学应该有叙事技巧、审美特质、思想追求,科幻小说都应该具备。

然而,文学性对于科幻文学来说到底应该坐落在哪里?可能不仅在叙事、语言等审美层面,我认为,更为重要的是,科幻文学正直面面对、处理、讲述当今全人类最主流、最核心的命题之一——科学技术是今天世界最大的神话。

然而,这看似毋庸置疑的正确背后是否存在危险的影子?此时,科幻文学的文学性,应该如同百余年来现当代文学一样,牢牢把握住文学性的核心精神,那就像是警惕、反思任何习焉不察的大话语,探索、赋能不一样的可能性。

**宝树:**首先明确,像任何文学作品一样,科幻文学当然需要文学性。比如,科幻小说需要有基本的语言功底、叙事能力,否则无论作者多么有想法,也只是让人读不下去的粗劣文字。但科幻文学在文学性方面也表现出一些特殊性,其文学性要和科学逻辑进行有机结合,比如说它可能注重世界观的架构多于人物的塑造,对语言的表现力、画面感要求比较高,而较少追求文字、叙事层面的先锋技法……所以说可能,是因为科幻创作也是多元的。近年来,有一些融合式科幻类型的出现,就与之不同。但无疑,对于相当一部分科幻代表作来说,这些特点是客观存在的,也是科幻范畴自身所带的美学价值。

**姜振宇:**文学当然需要文学性,但这里有一个关键的前提:“文学性”到底是一种本质主题的判断,还是一个动态发展的过程?这种讨论背后隐藏着一个更深层、也更世界性的矛盾——科幻读者从阅读中获得的快乐,往往与从所谓传统文学审美立场出发对作品作出的评判,存在着明显的分裂。当我们立足科幻两百余年的文类传统,再来看文学性,容易发现它不是天然权威、永恒不变的本质。文学性更多地可以视为人类在漫长历史实践中逐步形成的一种约定,是特定时期、特定社会环境下作者、读者与批评家三方博弈的结果。当然,包括刘慈欣在内的不少科幻作家曾多次表达“科幻不需要文学性”的看法,但我们一般倾向于将这理解为一种面对主流文学话语主导权时所采取的叙事策略,而非真实的创作主张。

而且,当下正在发生一个极具颠覆性的现象:如果一部作品声称自己在描写当下的现实,它往往不得不看起来非常像科



李蔚超:中国现代文学馆学术中心主任



宝树:知名科幻作家



姜振宇:四川大学副教授、国内首位科幻文学方向博士

幻,否则它要么无视了现实的某些事件和现象,要么无法呈现现实的某些逻辑和规律。这意味着科幻文学的发展本身正在反过来重新定义何为“文学性”。

## Q2

**郑梦莹:**有人说:“未来已来,科幻作家反而五味杂陈”。在技术快速迭代的背景下,包括各种新场景的落地,AI已经能写科幻小说作品了。对此,科幻作家会产生焦虑吗?有没有必要焦虑?理由是什么?

**宝树:**AI创作对各方面的创作者都是挑战,对此,科幻作家也是一样的。但也有一些特殊的焦虑点,比如说,科技所带来的惊奇和震撼感渐渐消失。我小时候觉得时速100多公里的新干线就是非常科幻的存在了,但现在时速300多公里的中国高铁是身边的现实,即便想象时速600公里的真空管道列车,似乎也没有太震撼了。这样,大家读科幻的一大乐趣就削弱了很多。

科幻所想象的科技和未来,也容易被真正的科技所颠覆,甚至超越现实主义、历史和奇幻作品更容易过去。比如说,在大语言模型满天飞的今天,再去创作早期科幻作品中那种笨拙可爱、说话呆板的机器人就有点“老土”了。科幻创作者仅仅根据现在的AI特性去想象未来AI是不够的,还要有前瞻性。这个瞬息万变的新时代,对我们的创作提出了更多的要求。

从阅读体验来说,另一个严峻的问题是,以前科幻所赖以成立的基础,是现实与未来的二分法,作家可以去自在地想象一个和现实不一样又很好玩很有趣的未来。但未来已来,其实已经破坏了这个二分法。这会给作者和读者的心态带来一系列的变化。当我们去创作关于AI创作、具身智能、虚拟现实、大数据、新能源、基因技术……这样一些似乎很科幻的题材时,想象的乐趣也会被现实的问题和焦虑所渗透。这会让我们采取更接近现实主义的态度去创作,或许也会带来文体层面的变革。

**姜振宇:**科幻作家历来是对时代焦虑最敏感的一群人。在过去,他们最有力的创作武器在于,能够在大众尚未意识到问题存在之前,预先从时序上的未来、空间上的别处,发掘出某种深层次的未来感;结体紧凑且明显存有隶书意味,有时融合北碑书风特点,格调高雅、风格朴素。

中期,即隋至中唐时期的二百年,代表作有隋朝《太子墓魏经》、唐代《妙法莲华经卷》等经典卷子。杨隋统治短暂,却融合南北书风,形成严谨典雅的新格局。而楷书进入唐代后呈现出高度成熟的特征,亦反映于敦煌民间书法之中。隋代及唐高宗、武周时期,佛教兴盛,民间写经深受影响,且发展迅速、数量庞大——《隋书·经籍志》载:“民间佛经多于六经数十百

为“科幻时代”的时期,情况发生了根本性的变化;过去只有科幻作家在焦虑的内容,正在成为全民焦虑的对象。当人工智能、脑机接口、基因编辑等技术从小说页面走入现实生活,科幻作家曾经承担的“预警”和“提前做好心理纾解”的功能便失去了部分意义。

在这样的背景下,科幻作家的角色发生了关键的双重转向。首先,仍然是顺着科幻文学两百年来对未来的想象和推演,继续向更远的认知地平线眺望,去寻找下一个焦虑源头。第二个层面,则更接近于传统现实主义文学所承担的社会责任——帮助当下的人类理解我们正身处其中的这个时代所引发的普遍的、深层次的、难以捉摸的迷茫感。当大众还没有意识到自己内心深处的那种焦虑时,科幻作家需要承担起责任,告诉大家这些焦虑是什么、源头在哪里、我们能够以怎样的方式作出应对。

**李蔚超:**在我认识的科幻作家里,有的作家很早就拥抱AI技术,也逐渐成熟地处理人机合作的创作模式,合理地训导AI,使之完成对作家创意的展现和完善,这种开诚布公的态度和勇于创新的尝试,也得到了许多读者的认可。到今天,AI的广泛使用让我们对它的状况有了更多的体验性认知,它的局限性和便利性同样令人印象深刻。我不写小说,但作为一位读者、一个观察者,我认为任何一位作家都不应为AI的存在感到焦虑,AI的到来是一个至关重要的契机,作家可以反思自己的创作、精炼自己的语言、让思想和想象力向广阔精深的境界提升,但是焦虑似乎谈不上。

最近,我重读了托尔斯泰的《安娜·卡列尼娜》,它带给我无与伦比的心灵震撼,托翁对心理的把握、描写和呈现细腻而深邃,且瞬息万变,可能连人自己都不知道原来同类的内心是如此产生情感,如此非理性,如此不可约束、如此难以把握的。回到刚才的问题,文学性永远在追踪、描摹着人性。从这个意义上说,所有作家的焦虑都应在,能否理解人、把握人、描写人,以及回答人的困惑。

## Q3

**郑梦莹:**整体来说,在创作层面,中文科幻的内容创新力仍显不足。对于科幻创作者来说,应该如何打造具有高辨识度的原创表达?

**宝树:**我觉得不能跟风,而要找到

自己最感兴趣和最擅长的领域。比如,《三体》火了以后,很多创作者(包括我)就会去写宇宙探索、外星文明之类的题材;AI时代来临,很多人又开始写AI,但往往千人一面,成绩有限。但如果结合自己的专业知识和兴趣点,找到好的角度,就会出现一些佳作乃至杰作,比如近年一些作者写的语言学科幻、心理学科幻等,就令人眼前一亮。

另外,还有很多可以关注的创作资源,比如中国的思想、文化、历史、民俗等,都是我们中国创作者拥有的宝贵财富。近年来依托本土文化的佳作也的确频频涌现,如“龙”主题的科幻,“节气”主题的科幻等,都引起了科幻圈内外的关注。总之,中国科幻的发展创新,与中国文化的根脉气息息息相关。

**姜振宇:**回顾欧美科幻的发展历程,欧洲科幻和美国科幻分别在过去的两个世纪里完成了两件至关重要的事情,并因而形成了自己的科幻文化传统。一方面,他们各自提供了对自身或他者文化经验的现代化和重新描摹,由此产生了大量具有辨识度的本土科幻作品。另一方面,他们立足于自身特定时代的现代科技、文化、社会的发展,观察生命、宇宙以及一切的野心、观念和情感,并且将这些精神内核注入科幻作品当中,最终形成了某种可以辨识的整体性的文化气质。比如《沙丘》,它实际上挪用了西亚和中东地区的文化传统,再放入资本主义世界贸易文化对于宇宙的理解方式,最后形成了一个立足于美国视角的、对未来星际时代的描摹。这种双重运作——既借用人类的既有资源、又注入关于科技和未来的自我精神——是形成独特科幻文化脉络的关键机制。

当下中国的科幻作家来说,我们其实正处于一个万事俱备的黄金阶段。要产生高辨识度的原创表达,关键在于两个方向上的努力。其一,敢于以中国的方式重新激活和确认人类共有的文化传统,这既需要技术的积累,也依赖于野心的驱动。其二,从过去一两百年间中国乃至东亚及全世界范围内的后发现代化国家所经历的自主现代化探索中汲取资源。这段历程中的困难、弯路、成就,那种剧烈压缩式发展所带来的反复学习探索、系统冲突与融合的经验,正是区别于欧美线性现代化叙事的、真正具有辨识度的科幻土壤。

**李蔚超:**不能排除刘慈欣的原创性来单独讨论这个话题。广大研究者已经指出,刘慈欣科幻小说的世界观来自社会主义中国的革命浪漫主义精神和宏阔的世界观。或许这是一条属于我们的路,就是找到一条中国式科幻文学的道路。从我读过的国内科幻小说来说,不同代际的科幻作家更倾向于从欧美前辈、同行处寻找灵感和对话可能。但事实,中国悠久的历史传统以及当代文学的经验和探索,同样值得科幻作家关注。如果能在在此基础上,共同探索一种评论家詹詹所说的“中国科幻小说本土化的叙事策略与价值观建构”,是很期待的。(本报记者 汪文羽 参与整理)

# “树角儿立戏”,不靠大制作

■ 周飞

眼下,时而有不计成本的“大制作”剧目推出,观众却寥寥,这引发社会关于戏曲行业资源错配的思考。

何为戏曲领域不计成本的“大制作”?其核心指向脱离艺术本体的创作行为,它并非舞台规模的合理拓展,也不是技术手段的适度运用,而是以奢华装置堆砌舞台、以超越艺术表达本身需要的成本与体量投入剧目创作——导致表演让位于舞美,艺术让位于技术,剧目创作因过度追逐视觉奇观而忽视角色塑造与剧作打磨、遮蔽戏曲艺术本质,从而使戏曲创作陷入形式主义误区,最终导致行业风气出现偏差。

前段时间出台的《戏剧振兴三年行动计划(2026—2028年)》(以下简称《计划》),在“提高剧目创作质量”部分明确提出,要“尊重创作规律,突出‘剧本先行’”,“杜绝脱离艺术本体、不计成本的‘大制作’”。这一表述立场鲜明,分量极重,标志着对“大制作”的反思已跳出业内零散的经验批评,被正式列入行业治理、创作导向与评价机制调整的公共议程。

为何要在当下戏曲发展的关键节点,反复强调对“大制作”的规范与遏制?

戏曲本是依托演员表演、扎根剧作内核的写意艺术。戏曲写意美学的精髓,在于以简约舞台或留白让演员的表演拥有充足空间,让观众聚焦人物、共情戏文,而非被繁复视觉装置分散注意力。脱离这一本体规律,盲目叠加舞台砌末、追逐宏大场面,势必挤压表演空间、弱化人物张力、消解剧作深度。最终,作品只会沦为徒有其表的视觉外壳,辜负观众期待,更让基层戏曲人才与优质剧作失去生存土壤。

回望历史,民国时期的海派京剧曾凭借创新的舞台设计、新颖巧妙的舞台结构风靡一时,成为当时极具影响力的戏曲流派。但半个多世纪过去,那些曾经炙手可热的海派京剧大制作,如今在舞台上已难觅踪迹。这足以说明,历史不以创作投入的多少、场面的宏阔与否作为选择标准,能被时间留存的作品,从来都靠扎实的剧作与鲜活的人物。

戏曲创作的关键在“树角儿立戏”。所谓“角儿”,并非指单纯的演员身份,而是人物,是角色,是被演员用程式、唱腔、身段赋予灵魂的艺术形象。观众走进剧场,追捧的不是华丽的舞台装置,而是能共情的角色、能入心的戏文,是演员用精湛技艺塑造出的、有血有肉、有风骨有情怀的人物。

“树角儿”,就是要让创作重心向角色倾斜,让演员扎根角色、打磨角色,让每一句唱腔、每一个身段都服务于人物情感的传递、人物性格的塑造;“立戏”,是要以扎实的剧作为根基,让角色有戏可演、有情可抒,让戏文有温度、有深度、有筋骨。剧作是戏曲的骨架,角色

## 新文艺青年

# 建筑设计师,抢在AI之前问“为什么”

■ 戴佳杰

近些年,这种场景在建筑行业越来越常见:打开AI智能设计平台,敲下“北欧风、原木色、采光好一点、预算控制在XX”等描述,设计方案就被一次性“端上桌”,体量完整、材料明确,甚至连光影氛围都被安排得明明白白。对我们建筑专业学子来说,以前要“熬夜爆肝”才能完成的工作,现在好像一下子被压缩成了一个“指令”,仿佛设计这件原本门槛不低的事情,忽然变得也没那么复杂。于是,不少人顺势得出结论:建筑设计师是不是要被取代了?

从前,建筑设计往往像“养成系”,要经历一段缓慢的推演,从概念到草图,再反复修改,中间往往夹着大量“一时说不清”的犹豫。有时改动并不大,只是墙再退半步、窗再挪几寸,但每一步都要经过建筑设计师的眼睛、手感和判断。例如,著名建筑设计师、普利兹克奖得主王澍做中国美院象山校区的设计时,不是把“传统”贴在立面上,而是在旧砖旧瓦和山势水岸边,一点点试出诗意栖居的气息。可AI设计的逻辑,则更像一套熟练的“生成配方”:先从海量案例里学习,把那些被验证过的“好看”形式提炼成模板,再顺着当下流行的审美关键词(例如“听就很‘高级感’”的生态立面、低饱和和材质等)推演,最后用极高效率把它们打包输出。不得不承认,这套方法在“唯快不破”的设计市场中很吃香。

可当AI可以一次性给出几十种方案时,做设计也不再是“从无到有”,而是“从多到一”。这当然是进步,但也带来一个略显尴尬的问题:方案越来越越多,反而不知道该选什么了。和刷短视频一样,内容越多,越容易停在“再看一个”的循环里。过去做设计,难在“想不出来”;现在做设计,反而常常卡在“选不出来”。另一个问题在于AI设计的趋同

是戏曲的血肉,没有扎实的剧作支撑,再鲜活的角色也难以立足;没有鲜明的角色呈现,再精良的剧作也无法落地。

完成这两者,不是一件容易的事,恰恰是一部戏曲作品能否成功的关键所在。而戏曲角色能否立得住、剧情结构是否完整,与所谓的“大制作”毫无关联。经典传统剧目的舞台以“一桌二椅”为典型,好戏都在演员身上,靠经典唱腔与名场面锁牢戏迷。

比如,第十四届文华奖获奖剧目中,有的以简约舞台勾勒大师风骨,有的靠经典唱腔传递韵味,还有的则用质朴表演打动人心,这些作品无一不依赖奢华舞美与巨额投入,却备受观众喜爱与认可。它们何尝不是“四两拨千斤”的典范?不靠外在堆砌,只凭扎实剧作与鲜活角色,便撑起了戏曲的艺术高度,也印证了“树角儿立戏”才是戏曲创作的根柢之道。

在过去的一段时间内,戏曲创作中不计成本的“大制作”的倾向正在蔓延,究其根源在于创作者对评价机制的认识偏差。这种偏差不仅误导了创作方向,更引发了一连串连锁反应。戏曲舞台艺术涉及广泛,关联着舞美、道具、灯光等多个衍生行业。当“大制作”风盛行,这些舞台之外的衍生行业便借机抬高要价。过高的成本门槛,使剧团被裹挟,不得不“打肿脸充胖子”,中小型戏剧创作可谓举步维艰。中小本就资金有限,难以承担高昂的舞台配套费用。刚入行的青年创作人才,更是难以融入行业。他们缺乏资金与资源支撑,不仅无力参与大制作竞争,难以获得展示平台,更难以承担剧作背后潜藏的各类风险,才华无从施展。这种局面再不扭转,将导致优质资源持续向大制作倾斜,中小型创作与青年人才被边缘化,从而导致戏曲行业发展失衡。

《计划》中“杜绝”“严控”的强调,正是为了及时纠偏,让戏曲创作摒弃“重形式、轻内核”的偏向,回归艺术本体,将创作重心牢牢锁定在角色塑造与剧作锤炼上,让戏曲回归“以角立戏、以剧传情”的本质规律。

“繁荣发展戏曲事业关键在人”。讨论戏曲创作的“守正”,核心是守住“角色为核、剧作为本”的底层原则。反对不计成本的戏曲“大制作”,本质是纠正资源错配、主次颠倒的创作偏差,让戏曲创作回归艺术本源,守住艺术初心。

戏曲舞台的分量,不靠奢华装置堆砌。它源于立体的人物、扎实的剧作、精湛的表演,更源于独属于戏曲的写意美学气韵与智慧。守正回归,是对现实乱象的针对性纠偏,更是对戏曲发展规律的理性遵循。唯有将创作重心回归人物、回归剧作、回归戏曲本体美学,戏曲振兴才能拥有坚实根基,戏曲创新才能守住本心、彰显真意。

(作者系中国文艺评论家协会理事,江苏省文艺评论家协会副主席兼秘书长)

## 书法之美

# 蓄素守中 秀劲刚健

——敦煌写经,七个世纪的传承与演进

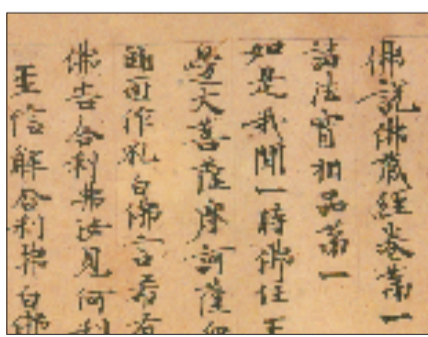
■ 沈乐平

敦煌写经肇始于两晋,历经魏晋南北朝至宋初约七个世纪,现存七万余件,是弥足珍贵的古代文献和书法瑰宝。

文字的演进与书法艺术同步发展,敦煌文书清晰呈现了从早期隶书笔意,到秦隶北魏书风之形态,最终形成与唐楷高度契合的成熟技法体系的过程,凸显出敦煌书法与中国书法史整体演进轨迹的对应关系。

写经体,是指在楷书萌生与发展过程中,主要形成于佛门寺院、用于抄写经籍的主流书体。敦煌写经体的演变与发展,不仅真实记录了汉字从隶变向唐楷过渡的完整历程,也充分彰显了官方写经生与民间书手对汉字及书法艺术发展的推动作用。书写者的身份涵盖从官方到民间、从僧人到俗子的各个阶层。写经体的形式也有其比较固定的规格,通常是先写好竖行的乌丝栏或朱丝栏,再行书写,每行抄写十七字最为常见,这种“标准格式”便于计字和校对。尤其是官造经卷,格式规范,书风亦遵循严格而统一的样式,不轻易参以己意。

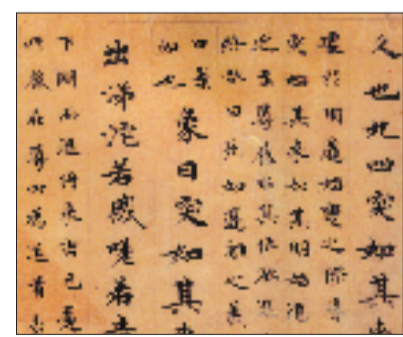
前期,即两晋时期至北周的二百余年间,这个阶段的代表作如北魏《大慈如来告疏》、北周《大般涅槃经卷第



左:北魏《佛說佛藏經》(局部)。中:隋《华严经卷第三十七》(局部)。右:唐《周易王弼注卷第三》(局部)。



左:北魏《佛說佛藏經》(局部)。中:隋《华严经卷第三十七》(局部)。右:唐《周易王弼注卷第三》(局部)。



左:北魏《佛說佛藏經》(局部)。中:隋《华严经卷第三十七》(局部)。右:唐《周易王弼注卷第三》(局部)。

十八》等,堪称典范。此期基本特点为:横画起笔多露锋入纸,起笔尖锐,少用逆锋,左轻右重,收笔处或重接或迅速提出,转折多为略作顿驻后快速调锋变向;结体紧凑且明显存有隶书意味,有时融合北碑书风特点,格调高雅、风格朴素。

中期,即隋至中唐时期的二百年,代表作有隋朝《太子墓魏经》、唐代《妙法莲华经卷》等经典卷子。杨隋统治短暂,却融合南北书风,形成严谨典雅的新格局。而楷书进入唐代后呈现出高度成熟的特征,亦反映于敦煌民间书法之中。隋代及唐高宗、武周时期,佛教兴盛,民间写经深受影响,且发展迅速、数量庞大——《隋书·经籍志》载:“民间佛经多于六经数十百

倍”。此期的写经体,先以师法欧阳询、虞世南风格者居多,盛唐以降,审美观念渐生变化。米芾论及:“开元以来,缘明皇字体肥俗,始有徐浩,以合时君所好,经生字亦自此肥。”此时由瘦硬严劲渐转向饱满丰腴的气质,“时风”烙印清晰可见。自隋代写经体风格与式样的固定,标志着楷书的成熟与隶书痕迹的彻底终结,至中唐时期的繁荣鼎盛,写经在“书体”意义上达于顶点——故后世多有误以为出自名家,实则出于不知名的经生之手。正如启功《唐人写经残卷跋》所言:“意态飞动,足以抗颜、欧、褚”“余生平所习唐人经卷,不可胜计,其颇类名家碑版者更难指数……”

后期,即吐蕃接管至晚唐五代、直

到北宋初期,呈现出风格分化、面目众多的格局,既有沿袭隋代清劲俊秀的书风,亦有承接盛中唐法度森严的典范,更不乏自然天成、轻松随意、不计工拙的各种经卷,可谓百花齐放。

敦煌写经体的盛衰历程是书法发展史上的重要分支,从隶书向楷书的转变脉络清晰,无疑是生动鲜活的书法史教材。北朝写经的方拙朴厚、唐代写经的圆润严谨,体现出不同时代的审美意趣。我们现今欣赏研习敦煌写经体,可以感受千年传承的蓄素守中与秀劲刚健之美,亦能在技艺探索中追求精神修炼的境界提升。

(作者系西泠印社理事,浙江省书法家协会副主席,中国美术学院书法学院院长)