

視覺思維的魔力： 《妳一生的預言》與《異星入境》

陳 佩 筠*

摘 要

電影《異星入境》的上映讓姜峯楠（Ted Chiang）這位極為低調的科幻小說作家頓時成為家喻戶曉的人物，無論是小說原著或者改編電影都獲得極佳的評價。在《妳一生的預言》與《異星入境》兩部作品中最受人矚目的主題便是來自異星的七腳族（haptapod）的「二次元語言」，一種有別於線性思維的視覺語言，小說與電影都精彩呈現了這個主題，並且將各自媒材的特點發揮到淋漓盡致，前者是思辨性的，後者則是具體化的。儘管原著與改編看似以矛盾、對立的方式探索相同的「語言」問題，但兩者都深刻描繪語言中的「視覺思維」。

本文將分兩個部分討論原著小說與改編電影的差異之處，其一是兩者在「自由意志」上的看法不同，追根究底，這差異可說是目的論與因果論的區別。其二則是兩者分別用哪種方式探索語言中的視覺思維。儘管小說與改編電影兩者存在差異，本文主張，與其竭力找出一個可以整合原著與改編兩者的理論模型，不如肯定兩者間兼容的矛盾。

關鍵詞：姜峯楠、異星入境、改編、視覺、具體化

* 淡江大學英文學系教授

投稿日期：2020.05.11；最後修訂日期：2020.07.09；接受刊登日期：2020.12.30

中央大學人文學報第七十期

電影《異星入境》(*Arrival*, 2016)的上映讓姜峯楠(Ted Chiang, 1967-)這位極為低調的科幻小說作家頓時成為家喻戶曉的人物。姜峯楠的父親作為一名流亡學生來臺，之後赴美留學、移民美國。這層聯繫讓他受到臺灣出版界的青睞，在改編電影上映後一年，原著小說中譯本《妳一生的預言——中篇小說集》(*Stories of Your Life and Others*, 2017)也緊接著出版。大概很少有作家像姜峯楠那樣對於自己作品的電影改編抱持熱切讚揚的態度，儘管改編電影的情節與原作已有相當大的差異，姜峯楠卻認為電影「忠於小說的精髓」。對他而言，電影「是一種未曾想過的方式」，這是由於他「對待小說太過嚴肅，乃至於無法將任何東西改編為電影」，更何況電影還需要「整套製作工業」才能進行，凡此種種都讓他樂見電影的呈現。¹小說家將此改編作品的成功完全歸功於編劇赫瑟勒(Eric Heisserer, 1970-)，但他仍充分意識到小說與改編電影的區別。對他而言，《妳一生的預言》主要敘述女主角的內心感受，情節中發生的行動多半也只出現在人的內心，這個小說敘事特點增加了改編的難度，也凸顯出小說文本與電影呈現之間不可避免的差異。

然而，編劇赫瑟勒無法擺脫這個故事對他產生的強烈情感渲染效果。他坦承自己在讀《妳一生的預言》時完全無法自拔，他「熱淚盈眶，因故事感到心碎，同時又精神振奮，腦裡充滿各種想法」²。不難想像，改編的過程並不容易，赫瑟勒必須自己設想出一些原本不存在的內容以便讓小

¹ 參見 Meghan McCarron 的訪談錄 “The Legendary Ted Chiang on Seeing His Stories Adapted and the Ever-Expanding Popularity of SF—Meghan Maccarron Interviews of Sci-Fi Master.” *Electric Literature* (2016), accessed November 10, 2019, <https://electricliterature.com/the-legendary-ted-chiang-on-seeing-his-stories-adapted-for-the-screen-and-the-ever-expanding-916a9530e598>。中譯文為筆者自譯（以下引用之所有訪談錄亦同）。

² 此為赫瑟勒接受訪談時親述。請參見 Matt Grobar 的訪談錄：Matt Grobar, “Arrival Scribe Eric Heisserer Digs into Process of Adapting Ted Chiang’s Short Story, ‘Story of Your Life,’” *Deadline* (November 03, 2016), accessed November 10, 2019, <https://deadline.com/2016/11/arrival-eric-heisserer-denis-villeneuve-paramount-pictures-oscar-interview-1201859018/>。

說成功轉化為改編電影。他提及幾個更動小說原著內容之處，最明顯的莫過於他「讓七腳族在我們面前直接呈現出來，展現出他們著陸地球、與人類的第一次接觸的情景」³。另外，關於女主角露依絲「未來的女兒」漢娜的遭遇也不同於原著。赫瑟勒直言：「我賦予露依絲另一條路，這麼做是因為我想要讓她有所選擇，給她能動性以及自由意志。就算未來將會發生的事好像已經被決定了……我仍想讓她有所選擇，讓這個選擇更有意義。」⁴最後還有一點更動值得留意，那就是赫瑟勒把「溝通」設定為故事的核心主題，因而在電影中加入了政治議題，此舉牽引出跨國合作的問題，也反映出當代充滿張力的國際關係。

由姜峯楠與赫瑟勒接受若干媒體的訪談中可以得知，無論是小說作者或是電影編劇都清楚意識到他們所使用的媒材以及在作品中想要呈現的主要內涵帶有不可化約的差異性。就算略去不同媒材各自的獨特性不談（小說使用文字，而電影仰賴畫面、影像、聲音、演員表演等多重要素的組合），光就上述所提及的三個情節上的更動，在某個程度上就可說是已徹底改變原著傳達給讀者的訊息。換言之，這些情節更動改變了原著作者在故事中探索哲學問題的方式。原著與改編的異同比較向來是改編研究的慣用進路，僅是指出改編與原著之間的同與異並不足以讓兩者關係的探討更深入。改編研究的相關論述因而竭力探討各種可用以解釋原著與改編作品關係的模型，由早期獨尊原著、視改編為複本或次要仿作的階層關係（*hierarchy*），轉變到以「互文性」（*intertextuality*）解釋原著與改編的相互呼應、彼此補足。史坦（*Robert Stam*, 1941-）、何其恩（*Linda Hutcheon*, 1947-）等等重要研究者都提出詳細、有力的論點來支持互文性概念可提供一個正面的方向以解釋原著與改編作品的關係。⁵互文性的概念對於改

³ Matt Grobar, "Arrival Scribe Eric Heisserer Digs into Process of Adapting Ted Chiang's Short Story, 'Story of Your Life,'" *Deadline*.

⁴ Matt Grobar, "Arrival Scribe Eric Heisserer Digs into Process of Adapting Ted Chiang's Short Story, 'Story of Your Life,'" *Deadline*.

⁵ Robert Stam 於 2005 年前後出版的三本專書為改編理論帶來一番新氣象，分別是：A

編研究的重要性自不待言，但也並非沒有可受檢驗之處。儘管互文性可以為改編研究帶來新的理論視角，卻也模糊了改編作品本身的獨特性，甚至使得改編與互文兩者幾乎等同起來。晚近的研究者開始意識到以互文性建立起來的理論模型仍有所欠缺，例如卡威（Sarah Cardwell）於 2018 年發表的論文中便犀利地指出互文性與改編存在著根本性的差異，互文性是一種由閱讀產生的闡釋性活動，但改編是有所參照且具有創造性的文本實踐。⁶

改編研究援引互文性的概念作為理論發展的能量是為了解決長久以來擺脫不掉的「忠實性」問題，也就是以是否「忠於原著」作為規範與評價改編作品的準則。因此，也不難想像改編論述何以會轉而採取解構立場。德希達（Jacques Derrida, 1957-2004）的解構論述顯然為改編研究面臨的忠實性問題提供一大利器。2010 年出版的《改編研究新方法》（*Adaptation Studies—New Approaches*）⁷，採取很明確解構立場，也就是反駁了忠實性論述中「求同」（sameness）的要求，轉而強調「求異」（difference）。史利索（Gorden E. Slethaug）以美國後現代文學與電影為研究主題的專書《改編理論與批評：美國後現代文學與電影》（*Adaptation Theory and Criticism—Postmodern Literature and Cinema in the USA*），亦將德希達的理論作為論點依據。文本經由改編過後，原著與改編都進入一個新的、更複雜的脈絡。若以德希達的「增補」（supplement）的角度來理解改編，就能看到改編的某些特點超越原著，迫使觀眾在已改變的文本中

companion to Literature and Film, Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation, Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation。2006 年何其恩的《改編理論》（*A Theory of Adaptation*）則採取更明確的後現代論述立場，進一步將互文性的概念與改編研究結合得更加完善。

⁶ 詳見 Sarah Cardwell, “Pause, Rewind, Replay: Adaptation, Intertextuality and (Re)defining Adaptation Studies,” in *The Routledge Companion to Adaptation Studies*, 7-17 (New York: Routledge, 2018)一文。

⁷ 本書由 Christa Albrecht-Crane 與 Dennis Cutchins 合編。

看到附加價值 (surplus)，並且可以從新的角度重新思索原著。如此一來，原著與改編皆在這個複雜且變動的關係中豐富自身。⁸順著解構論述的脈絡，改編作品的編劇與導演都不再受限忠於原著的文本傳統中，改編也不再被認為是對於原著的複製。史利索認為，作為引語 (citation) 的改編「偏離原著愈遠，就愈可能參與後現代遊弄 (play) 與不確定性」。⁹

德希達的論述之所以對改編研究有重大啟發，是由於解構理論挑戰「原著」的迷思，意圖破除原著作品優位的階層結構。在傳統再現觀影響下，取代「聲音在場」(presence) 的書寫等再現形式被視為次要的、衍生性的，其功用僅是替代原著的不在場，其存在僅是一種「增補」。改編研究由此找到可以切入的角度，由於在時間上改編必然出現在原著之後，若要賦予改編某種創新的可能，改編論述就必須論辯改編作品本身有其價值，絕非僅能依附在原著的名聲之下。「增補」似乎是一條可行的路徑，因為增補並非單純在原來已經存在的作品以外附加某些東西，而是一旦增補介入原本穩定的結構，就可能帶來無可預期的改變。這些說法的確為改編研究提供了有力的理論架構，一方面擺脫糾纏不休的忠實性問題，另一方面也賦予改編作品自身的創新性與價值，使得改編作品與原著之間的關係可以從新的角度加以探討。然而，德希達的解構思維在改編論述中卻會造成兩個難以解決的問題。

首先，當德希達在《論文字學》(Of Grammatology) 中提出增補的概念時，他面對的是書寫與文本的問題。他的名言「一切皆在文本中，此外無它」¹⁰，已經直接明確指出他所關切的是文本問題。德希達在其論述中

⁸ Gordon E Slethaug, *Adaptation Theory and Criticism—Postmodern Literature and Cinema in the USA* (New York: Bloomsbury Academic, 2014), 28.

⁹ Gordon E Slethaug, *Adaptation Theory and Criticism—Postmodern Literature and Cinema in the USA*, 31.

¹⁰ Jacques Derrida, *Of Grammatology*, trans. by Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998), 158.因原文涉及繫詞 to be 的哲學意涵，乃附上原文句如下：“There is nothing outside of the text/ There is no outside-text”。

闡明，「書寫」一詞的含義極為複雜，並非一般以為的用文字進行「寫」的身體行動而已。書寫是「人們不能在形上學的對立系統中加以定義的，也不是廣義的意義的起源」。¹¹「文本」的概念亦然。儘管「文本」一詞包括極廣的內涵，但無論改編電影是否屬於廣義的文本概念，德希達將一切納入語言結構的做法本身也不無爭議之處。採取後結構或後現代角度的改編研究，大抵仍將原著與改編皆放在廣義的文本架構下，導致此類探討難以脫離文本分析的方法。晚近的研究則開始意識到文學文本與改編電影以各自以不同媒材（medium）呈現，媒材本身的表現特性對於作品的呈現有密切關係，不應略而不談。這促成了改編理論以媒材為探討主題（media-specific）的走向。第二，無論是文學書籍，還是改編電影，只要是作為一種商品在市場上流通，恐怕都與實質的資本運作脫離不了關係。除此之外，電影的製作過程牽涉到的人事物的規模，大大超越文學作品的創作。「一切皆在文本中」的說法，放在改編研究的脈絡下，恐怕窒礙難行。事實上，要更完整討論改編作品，文本內（intra-textual）和文本外（extra-textual）的情況都有考慮的價值。這解釋了改編電影更廣泛地涵蓋了政治、社會、歷史等等改編生產條件的要素，改編電影也往往對於當下的時代氛圍表現出更敏銳的回應。

藉由上述簡短回顧改編理論的發展脈絡，我想呈現出原著與改編間的複雜關係向來是相關領域論者關心的議題。大抵而言，這些討論都意圖尋找一個可以既保障原著的藝術價值，又肯定改編的創造性的理論模型，同時也意圖尋找原著與改編能夠相互整合、共存的可能性。改編（尤其是電影改編）在某個意義下可說是一段「具體化」（concretize）的過程，改編電影比小說需要更強烈的戲劇化效果，因此不只是在視覺畫面上需要更具體的呈現，情節上的更動也是一個促動戲劇化發展的必要手段。倘若如此，那麼改編電影的創造性未必是由於編劇或導演想要刻意展現與原著的區別。或許我們可以換個角度想，正是由於改編的首要任務就是能夠具體

¹¹ Jacques Derrida, *Of Grammatology*, 9.

化原著精髓，具體化的過程涉及生活現實的層面，而且要確實能夠以視覺呈現，不只是那些天馬行空的想像要能夠成為具象，電影製作的當下也要能夠有足以使之成真的科技。簡言之，改編電影以具體化原著內容作為前提才必須更動情節或者背景設定等等，因而創造出不同於原著的樣貌。

本文將循此想法，試圖提出一個新的視角探究小說原著《妳一生的預言》與改編電影《異星入境》的關聯性。儘管本文仍以兩者之間的比較與異同作為出發點，畢竟「改編」究其根本來說就是一個關係性的概念，不可能完全脫離與原著的連繫，然而，我想在本文指出，改編是一段具體化的過程（而且具體化過程不會一次到位、完全窮盡，因此可以持續進行下去，這表示往後仍可能有其他改編版本），更激進一點來說，改編在某個程度上受到具體化要求的限制，進行必要的更動以符合具體化的要求。具體化因此可說是改編的必要條件。為了避免「具體化」一詞流於字面上的意義，我將援引法國哲學家西蒙東（Gilbert Simondon, 1924-1989）的相關論述來加以闡釋。《妳一生的預言》的作者與《異星入境》的編劇兩人都曾表示對於「科幻」此一類型作品情有獨鍾。科幻類型的作品最引人入勝之處正在於它是以客觀的、符合事實的「科學」作為根基來表現那些超出人類經驗世界的「想像」。這種本身就帶有巨大矛盾的故事類型（客觀的科學加上主觀的想像），就如姜峯楠自己所說，最適合「思想的實驗」。¹²正因如此，我認為《妳一生的預言》與《異星入境》兩部作品，也就是原著與改編兩者，放置在這個科幻故事類型中探討是個絕佳的機會。貫穿在兩部作品之間的關鍵便是來自異星的七腳族（haptapod）的「二次元語言」，一種有別於線性思維的視覺語言，小說與電影都精彩呈現了這個主題，並且將各自媒材的特點發揮到淋漓盡致，前者是思辨性的，後者則是

¹² 參見 Joshua Rothman, "Ted Chiang's Soulful Science Fiction." *The New Yorker* (January 05, 2017), accessed November 10, 2019, <https://www.newyorker.com/culture/persons-of-interest/ted-chiangs-soulful-science-fiction>。在這篇訪談中，峰楠提及他進行寫作的首要目的是「涉及哲學問題以及思想實驗，試圖設想出某些想法的可能後果。」

具體化的。與其竭力找出一個可以整合原著與改編兩者的理論模型，我更傾向凸顯兩者的矛盾，進而肯定這個矛盾。這個矛盾正如小說所述：「就像那幅很有名的錯視藝術圖，從某個角度看，那幅畫是一個漂亮優雅的女人，畫中的她，視線刻意避開觀賞者。而從另一個角度看，那幅畫變成一個長著鷹鉤鼻的醜陋老太婆，下巴低垂貼在胸口上。……兩者沒有誰對誰錯的問題，兩者都是真實的，只不過，你沒辦法同時看到兩種圖像。」（Chiang, 80）¹³

原著與改編以矛盾、對立的方式探索相同的「語言」問題，不僅探究語言、感知、時間與記憶之間不可分割的關聯性，更深刻之處在於兩者都深刻描繪語言中的「視覺思維」。小說中提到，對於七腳族而言，口說語言與書寫語言兩者毫不相關，換言之，他們使用的是一種純粹的書寫符號，這種符號無法發音，以視覺方式呈現一種同時性思維（*simultaneity*）。電影則是必須表現出七腳族書寫符號的具體樣貌，不只如此，也需要將七腳族的確切模樣帶到觀眾眼前，這些都是電影改編時需要克服的問題。除此之外，女主角露依絲開始接觸、學習七腳族的語言之後發現自己對於時間的感知方式發生了變化，這一點電影占了極大的優勢，以電影慣常的手法閃回（*flashback*）便可以精準表現，而更大的優勢是在這些閃回片段突如其來發生之時，演員（艾美·亞當斯飾演露依絲）表現出的反應是訝異、困惑，這暗示著她並不理解這些「回憶的片段」是誰的記憶，又為何會出現。電影中「未來的記憶」同時以閃回手法與演員反應促成，讓七腳族語言的效應顯現出小說中並未琢磨的面向。

以下我將分兩個部分討論原著小說與改編電影的差異之處，其一是兩者在「自由意志」上的看法不同，追根究底，這差異可說是目的論與因果論的區別。其二則是兩者分別用哪種方式探索存在於語言之中的視覺思維。我的目的並非僅僅指出原著與改編間的差異，而是試圖提出：改編作

¹³ 本文中所有來自小說《妳一生的預言》的引文，皆參考中譯本頁碼。為求一致，作者皆以姜峯楠的英文名標示（Chiang）。

品因為必須具體化而做的一連串更動，這些更動最終會讓改編作品發展出一個前後連貫、具自主性的整體。

目的論與因果論

《妳一生的預言》已出版多時，但直到《異星入境》上映前，該作品鮮少受到批評家的注意。對於電影觀眾而言，女主角露依絲的遭遇與心情轉折是故事情節中最扣人心弦的環節之一。演員艾美·亞當斯（Amy Adams）樸實精湛的演出無疑是一大關鍵，但真正引起巨大情緒渲染的應是觀眾意識到露依絲明知終究會失去卻仍選擇自己命運的決心與勇氣。這種選擇自身命運的意志則是電影傳達出的重要訊息，也就是自由意志是作為人類的珍貴價值。然而，所謂的「選擇」，正表示我們並不知道未來的樣貌，才必須作出選擇，而任何決定都有可能到導向某一種結果，引發某種效應，這便是因果論的邏輯。我認為此為《異星入境》的一大主題。電影上映後這幾年陸續有一些研究成果發表，儘管為數不多，我們卻可以很輕易地發現大多數研究者關心的核心問題竟有那麼高的相似性，討論的主題幾乎都圍繞著「時間」與「溝通」。這個現象不令人意外，畢竟電影是以一位語言學家露依絲作為主角，軍方想藉她的語言能力破譯異星族來訪地球的目的，在試圖解譯、學習七腳族語言的過程中，露依絲發現自己對於時間的認知逐漸改變，記憶的順序也開始混亂。大部分的影評幾乎毫無例外都指出該片與沙皮爾－沃爾夫（Sapir-Whorf）語言相對性假說（linguistic relativity hypothesis）的關聯。¹⁴闕尼（Ria Cheyne）在〈科幻小說中的虛造語言〉（“Created Language in Science Fiction”）一文提及科幻小說時常描繪人類不斷重新詮釋、解譯異星語言的過程，因此「面對這些陌生異語（alien language）也就是與異星族的遇合：〔科幻小說中的〕

¹⁴ 可參見 Mounna Tamek 所寫的 “Sapir-Whorf Hypothesis and Its Implications in the Movie *Arrival*”一文，該文另附多筆影評參考資料，皆認為《異星入境》一片提出的語言論點直接呼應 Sapir-Whorf 假說。

虛構語言既是異星族意圖傳遞訊息的方法，也是將異星族帶入〔人類〕生命的一種形式」。¹⁵ 闕尼的論點與翻譯研究裡關於語言溝通以及文化理解的相關議題有許多共通之處，其中所引用的「語言相對性假說」認為人們使用的語言對思維方式的影響甚鉅。若人類需要解譯異星語言，也必然會在過程中受到異星語言的影響，進而改變人類原來的思維。職是之故，語言、翻譯、時間這些議題幾乎是不可越過的探討內容。¹⁶

對我而言這似乎是一個非常有趣的現象。《妳一生的預言》小說中寫道：「語言並不只是用來溝通的，它同時也是行動的一種方式……對七腳族來說，所有的語言都是一種行動，他們說話並不是為了溝通，而是為了實踐未來」（Chiang, 82）。在露依絲與他們接觸的初始階段，她就感覺到「他們顯然很樂意教我們學會他們的語言而完全沒有要我們教他們英語」（Chiang, 32），「他們從來不問問題……他們對人類根本沒有半點好奇」（Chiang, 45）。依照小說的描繪，如果七腳族的語言對於語言學家露依

¹⁵ Ria Cheyne, "Created Language in Science Fiction," *Science Fiction Studies* 35.3 (2008):399. 自八零年代起，關於科幻小說中的虛構語言已有不少傑出的研究成果。可參見：Kevin Kohan, "Language Themes in Science Fiction." *Spiritian*, Jun. (1989):22-26; Walter Meyers, *Aliens and Linguistics: Language Study and Science Fiction* (Athen, GA: University of Georgia Press, 1980); Peter Stockwell, "Invented Language in Literature." *Encyclopedia of Language and Linguistics*, edited by Keith Brown (London: Elsevier, 2006); Marina Yaguello, *Lunatic Lovers of Language: Imaginary Languages and Their Inventors*, trans. by Catherine Slater (London: Athlone, 1991).

¹⁶ 僅列出幾筆近幾年出版的論文（依照時間順序排列）：Fenty Kusumastuti, "Polysemy in and of the Science Fiction Film *Arrival*" (2016), David Lucking, "Enacting Chronology: Language and Time in Chiang's 'Story of Your Life' and Villeneuve's *Arrival*" (2017), David Fleming and William Brown, "Through a (First) Contact Lens Darkly: *Arrival*, Unreal Time and Chthulucinema" (2018), Bran Nicol, "Humanities Fiction: Translation and 'Transplanetary' in Ted Chiang's 'The Story of Your Life' and Denis Villeneuve's *Arrival*" (2019), Gemma King, "Denis Villeneuve's Multilingual Cinema: Decentering Space, Time and Language in *Arrival*" (2019). 從這幾筆資料的篇名就可以明確看出這些研究內容共同關心的主題皆圍繞著翻譯、語言和時間。

絲有所影響，那也僅止於單向的展現，而非雙向溝通。何以「溝通」會成為多數研究關注的議題？顯然是因為在電影改編中，「溝通」變成故事的核心。溝通在電影中那麼重要，則是由於這個主題牽涉兩個重點：其一，來自異星的七腳族到地球來的目的究竟為何？這是露依絲被賦予的任務，也是人類想與七腳族「溝通」的動機。其二，因為七腳族出現在全球各地，因而有了「跨國合作」的必要，而跨國合作則牽引出政治層面，由於國際間的衝突與不信任，「溝通」顯然是不可或缺的。

編劇赫瑟勒曾表示：「溝通是故事的關鍵核心主題，我們竭力想要展示出這個主題如何充斥著整部電影。」¹⁷在改編電影中，溝通的主題不單是指人類與七腳族間不同語言的溝通，還加入了國際間的合作與溝通（當然也有政治角鬥）。這兩個層次緊密相連——正是為了要能夠與七腳族有效溝通，所以需要國際間的合作，而國際間合作也需要雙向溝通、互相分享資訊。這些溝通行動終究都指向同一個動機：釐清七腳族來地球的目的。小說中雖然也提到人類對於七腳族的來訪帶有警覺心，其中一位國務院官員就明顯表達出這樣的態度：「他們大老遠跑來，一定有什麼目的……我們一定要搞清楚他們為什麼要來這裡，還有，我們這裡有什麼東西是他們想要的。一旦搞清楚了，我們就可以和他們進行貿易談判。」（Chiang, 65-66）但參與計劃的人們每隔一段時間就問七腳族他們來訪的目的，「每次他們的回答都是『來看看』，或者『來觀察』」（Chiang, 44）。在小說與電影中，溝通的動機是一致的，然而電影對於「溝通」卻採取了迥然不同的處理方式。在電影中，露依絲從七腳族那裡得知，七腳族來地球的目的就是給人類一個「禮物」，也就是他們的語言，該語言能夠超越線性思維，使用這套語言就會對於時間產生全然不同的感知與理解，因而得以「開啟時間」，這樣人類就可以在未來幫助他們。不幸的是其他國家的語言學家卻將七腳族的目的理解為「提供武器」，因而引發誤解與衝突並且切斷彼

¹⁷ 參見 Matt Grobar, "Arrival Scribe Eric Heisserer Digs into Process of Adapting Ted Chiang's Short Story, 'Story of Your Life'," *Deadline*.

此的溝通，緊張關係一觸即發。

七腳族的語言會如何影響人類對於時間的感知與理解？改編電影傳達出來的訊息僅止於這個異族語言讓露依絲有了預知未來的能力，所以在她學習語言的過程中，陸續出現一些尚未發生的未來片段。但人類何須有預知未來的能力？如果擁有預知未來的能力就是七腳族想要帶給人類的工具，這一點就更能解釋電影在改編時加入的情節：露依絲從七腳族的回應中得知他們給予人類這個工具，在 3 千年後七腳族的星球將會需要人類的協助。編劇藉由這個情節安排展現真摯的人文關懷。七腳族將他們的語言這個寶貴的禮物（gift）送給露依絲，使她有了這份預知未來的天賦（gift），而且表達出他們對於人性的信心，相信未來人類將給予他們善意的協助。根據赫瑟勒所說，如果我們看見露依絲有了預知未來的能力，知道她往後的人生將擁有一個女兒，終究又會失去她，儘管如此，她仍出於自己的自由意志做了選擇，決定朝向那終究要失去的哀傷道路前進，我們就會感受到這個故事強大的情感力量。赫瑟勒如此強調「自由意志」是由於他認為「行動後引發的種種後果是這個故事的一大主題，行動的後果可能影響深遠」¹⁸，對他而言，安排一位「有遠見做出對全世界有益的選擇，而這些選擇的結果會對世界帶來良好效應，是非常重要的」，這也可用以解釋何以「七腳族從一開始就對人性那麼有信心」，因為「他們實際接觸的人類是一位選擇了自己人生的女性」。¹⁹

電影改編強調露依絲往後的人生儘管並非一路順遂，仍是出於她自己有意識的選擇，這一點是赫瑟勒在改編時刻意與原著小說不同的地方。赫瑟勒認為姜峯楠筆下的露依絲並沒有選擇，小說中的女主角在知道未來的

¹⁸ 詳見以下訪談錄：Debbie Lynn Elias, “Eric Heisserer Gives Language and Voice to Heptapods with *Arrival*: Exclusive Interview,” *Behind the Lens*, accessed November 10, 2019, <http://behindthelensonline.net/site/interviews/eric-heisserer-gives-language-and-voice-to-heptapods-with-arrival-exclusive-interview/>.

¹⁹ Debbie Lynn Elias, “Eric Heisserer Gives Language and Voice to Heptapods with *Arrival*: Exclusive Interview,” *Behind the Lens*.

人生歷程後接受了自己的命運。從上述幾點來看，我們可以梳理出改編電影的整體思想脈絡：電影把「溝通」設定為核心主題，溝通是為了確定七腳族來訪地球的目的。他們的目的是把他們的語言送給人類，這樣人類就會有預知未來的能力，也就能在遙遠的未來幫助七腳族。在這過程中露依絲則是展現人性的重要代表，她在擁有預知能力的情況下仍出於自由意志做了對於自己人生的選擇。這完整的脈絡讓觀眾意識到明確的「因果關係」，每一個選擇與行動都會有某種後果，所謂「預知未來」的能力是先知道了後果，回頭來讓「因」發生。也許可以這樣說，編劇堅持的核心價值是人的自由意志以及人類情感，由此出發，遵循著嚴格的因果論，一連串情節的更動皆是為了符合核心價值與因果論的邏輯，最後形成一個整體。為了使這個因果整體更加完整，還加入了其他情節的更動，例如片中露依絲的女兒漢娜將死於罕見疾病，她丈夫因不能接受露依絲早已知道這個結局卻仍做了「錯誤的」選擇而離開她、七腳族來地球的原因是把他們的未來交付給人類、露依絲緊急與沈將軍聯絡以阻止人類攻擊七腳族等等。但是，這完整的因果論情節安排卻必須捨棄原著小說中的一大重點才能運行無阻，那便是小說以「費馬最短時間原理」來闡述七腳族的「目的論」思維。

小說中的物理學家蓋瑞（也就是露依絲未來的伴侶）以「光線永遠會沿著最快的路線前進」（Chiang, 60）來解釋費馬最短時間原理。也就是說，光線行進的路徑未必是最短距離，而是採取最快的路徑。光線在尚未前進之前就先根據「最短時間原理」來估量行進的方向，而且不會在行進中忽然改變，這表示「光線必須先知道自己最後會到什麼地方，才能夠選擇方向，開始行進」（Chiang, 61）。蓋瑞提及，光線的這種特性與一般的物理定律不同，「一般的物理定律，都是基於某個因，才會推論出果，形成一種原理。可是，像費馬原理這種變分原理，是先預設了一個目標，幾乎是一種目的論」（Chiang, 60），「目的論」在此處的意涵較接近於「目標」。七腳族這種目的論的思維與他們使用的語言是相通的。他們的書寫

符號表達一種同時性的思維，也就是將所有的訊息瞬間全部並置在同一個符號中，不像人類語言呈現出串聯性的思緒過程。同時性的思維能夠讓他們「同時交叉思考一件事的前提與結果……所有的思緒都有同等的力量，同等的優先順序」(Chiang, 65)，簡言之，這種語言與思維沒有因果順序，沒有時間上的先後。露依絲因此釐清了七腳族的思維方式，在行動之前，他們必然已經先知道事件的起點與終點，如此他們才能確定「事件有一個目標必須達成：極大值或極小值的目標」(Chiang, 69)，換言之，他們「必須知道事件的結果，整個事件才會開始」(Chiang, 69)。

姜峯楠在小說裡闡述費馬定理與目的論思維，明確反映出他堅持以科幻小說的形式去探討哲學問題，進行實驗性思想的寫作立場。科學原理向來給人的印象是客觀、有規則可循、以現實為基礎，放在小說裡卻可以啟發我們去思索主觀、不可捉摸、千變萬化的人性，費馬定理便是一例。目的論與因果論看來是對立的兩種不同思維，然而這兩種思維所思索、描繪的是同一個物理宇宙。改編電影依據因果論的思維，將七腳族的來訪目的改為未來他們需要人類的幫助，在小說中則是人類「一直都沒有查出七腳族為什麼要離開，也不知道他們為什麼要來，為什麼要做這些事」(Chiang, 92)。若依據目的論來揣想，七腳族的來訪或許只是因為地球是他們行進路徑中的一個環節，然而人類的思維卻仍執著追問「為什麼」，執著於因果。若七腳族有必須達到的「目標」，因而有必須行進的路線，對人類而言，儘管不知道什麼是七腳族必須達到的目標，達到目標前的過程卻對露依絲的人生有重大的影響。前文提及，光線會沿著最快的路線前進，就算最快路徑並非直線距離、必須繞道，光也會採取最「簡約」的路線。蓋瑞以光在空氣中以及水中進行的速度不同這個經典例子來說明，光在空氣中比在水中可以進行更快，所以寧可在空氣中行進更長的距離以減少在水中行進。將此原理映照到露依絲的人生，讀者便能體會，人一生的經歷也未必都總是朝向生與死兩點之間最直接順暢的路徑行進，就如同光遇水會改變角度，表面上看來是繞了遠路，但就目標而言，改變方向與繞

遠路都是必要的。

在目的論的思維中，不存在自由意志，但這並不是把目的論與決定論等同起來。若人是出於自由意志做了選擇，前提是未來是未知的，才有所謂的選擇。如果未來的一切已經被決定，就不可能有所選擇。究竟「自由意志」是否存在，正凸顯出七腳族所遵循的目的論與人類的因果論思維兩者的對立：「在人類以順序為導向的意識背景下，自由是絕對真實的。而在七腳族以同時同步為導向的意識背景下，自由是不存在的……預知未來和自由意志，這兩者也是無法共存的。」(Chiang, 80) 也正是在這一點上，我認為編劇赫瑟勒對露依絲的解讀耐人尋味。他相信這個故事之所以有那麼大的情感力量，正由於露依絲明知自己往後的人生遭遇儘管不幸，還是出於自己的意志做出選擇——她選擇了那無可選擇的人生，正是這個矛盾帶來席捲人心的情感力量。也正是在這一點上，我們可以很公允地說，雖然赫瑟勒更動不少情節以導向符合因果論的思維，他仍精準掌握了小說的精髓——露依絲的矛盾就是小說意圖表達的矛盾，一個逐漸精通七腳族語言，思維方式隨之變化的語言學家，就算再怎麼努力掌握他們的語言，她「對真實世界的體驗還是和七腳族不一樣」，她自述：「我的意識還是人類的模式，使用的語言，依然是那種由因果順序所構成的語言，不管我在外星人的語言裡沉浸多久，我的意識還是無法徹底改變。我的世界觀，是人類和七腳族的混合體。」(Chiang, 85-86) 自從接觸七腳族，她往後的一生都必須介於人類與七腳族兩種意識思維的矛盾中。

若我們再進一步探究為何露依絲始終無法徹底改變人類的思維意識，表面上的答案可以很簡單：因為她是人類。不過，這並不是敷衍草率的答案。「她是人類」表達出她有其生物構造，而我們不應忽略，語言的發展事實上與生物構造有著根本性的關聯。法國史前人類學家勒華古漢 (André Leroi-Gouran, 1911-1986) 在其著作《姿勢與話語》(*Le geste et la parole*) 指出人類身體的發展就是一套機制，「機制」一詞帶有機械性與

系統性的意涵。勒華古漢認為真正的演化是發生在人類可以站立之後，由於前肢得以自由運用，手就可以用來製造工具，臉則可以用以說話才開始。簡言之，身體機制的發展比大腦更加關鍵。當手可以開始製造工具，以工具代替身體（手）進行某些活動，即表示工具、技術是人體器官的一種外置化（*exteriorization*）。在演化的過程中，工具開始代替了手，語言則代替了臉，工具和語言有緊密的關聯性，兩者都是人類身體的外置化。如果語言就是人類在演化過程中發展出來的工具，那麼這個工具必然與人類的的身體結構密不可分。人類所使用的語言，不會是「手」可以進行的動作以外的書寫文字、不會是「口」可以發出的聲音以外的語音。人類的生理構造無法像七腳族那樣在一瞬間畫出涵蓋複雜訊息的書寫符號，七腳族的書寫符號成形的過程彷彿是「蜘蛛吐出黑絲，搭成一個複雜的網」（Chiang, 57），他們的筆畫一直連續下去，「幾個筆畫互相牽連，形成緊密的關係」（Chiang, 58），而且沒有前後上下的固定方向，可能是因為「他們身體構造的關係，他們的身體是圓筒形，七隻腳以輻射狀伸展，角度很平均……他們的身體沒有『前方』，所以他們的文字符號也一樣」（Chiang, 31）。

人類根據身體結構發展出一套順序式的語言（*sequential*），人類的思維意識也不可避免與這種語言有所關聯，因果順序與線性思維建構著人們的思維意識。在接觸七腳族的語言之後，露依絲陷入兩種不同思維的矛盾之中，小說與電影都將這個矛盾表現成一種情感。在電影最後的片段，露依絲表露她的內心獨白：「儘管我知道我將踏上的旅程以及要面對的未來，我接受了。我欣然迎接每個時刻。」電影中並未表達露依絲是否掙扎，而是凸顯出她的選擇，而且這個選擇是出於人類所具有的自由意志。小說中也確實提到露依絲「從一開始就知道自己一生的終點」，而她「也選擇了這樣的人生道路」（Chiang, 93），然而我想更強調，小說與電影在結局處看似一致，事實上存在著非常大的差異。小說結尾處刻劃了露依絲的內心感受：「我本來想多體驗一點七腳族的世界觀，多體會他們感覺到的一

切，這樣一來，或許我就能夠徹底感受到未來的一切真的都是必要的，而不至於在驚濤駭浪中歷經磨難，度過我往後的人生」（Chiang，92，斜體為筆者所加）。這裡揭露出來的是：明知這一切都是必要的，卻無法全然感受其必要性，才是露依絲真正的矛盾，包括人生過程中的「選擇」，都是必要的選擇，就像是光遇到水改變行進方向，由目的論的角度來看，這種轉向也是必要的。儘管小說與電影對於露依絲的矛盾有其差異，兩者都將這種矛盾的情感描繪為人性的特點，也正是這矛盾的情感讓故事有了巨大的張力。此一共同點正可用以解釋改編作品如何能夠在大幅更動原著情節內容的情況下，仍堅守著原著的精髓。

視覺思維

除了情節的更動以外，改編電影《異星入境》最引人注目的或許可說是七腳族文字的視覺呈現。當然，在科幻小說中創造虛構的異星語言並非新穎的嘗試。例如，《星艦迷航記》（*Star Trek*）中鼎鼎有名的克林貢語（Klingon）就是一套由美國語言學家歐克蘭（Marc Okrand，1948-）發展出來的語言，隨著電影的賣座，也開始有克林貢語的語法、教材以及克林貢語學會的出現。概括說來，語言作為科幻小說中不可或缺的一個要素，似乎表示語言是連接人、世界、科技、以及在此之外的任何物（the outside）的重要通道。當異星族突如其來地出現在人類生活的世界時，這個未知的遇合（encounter）便促成一個新的境域（milieu），在此境域中，人類可能出現的反應、行為以及與這個新境域的互動過程與方式，一切都在發生之中，並只能在發生中理解自我與他者。《異星入境》電影製作時也的確敦聘真正的語言學家——任教於麥基爾大學（McGill University）的柯恩教授（Jessica Coon）——參與異星文字系統的創造，而這套非人類語言的書寫符號在大銀幕上以高度複雜但優美流線的方式呈現出來的視覺效

果，使《異星入境》在有關異星語言的科幻片中脫穎而出，獨樹一格。²⁰

赫瑟勒坦言，他在改編時必須對原著小說做的最大更動之處是七腳族登陸地球並且與人類有第一類接觸。²¹此舉除了能夠增加戲劇性張力與緊張感以外，電影必須在視覺上具體呈現七腳族現身的場景與他們的模樣，這個因素也是在改編中不得不考量的關鍵要素。同樣的，電影改編也必須呈現七腳族的書寫符號，這套圖像式的書寫系統還必須儘量與原著小說的描述保持一致。赫瑟勒並不是無中生有這些全然虛構的書寫符號，他先決定這些符號應該以圓形表現，以符合原著小說中提及七腳族語言的非線性以及無方向性等特點。接著，他援用英國物理學家沃夫倫（Stephen Wolfram, 1959-）建構的數學運算軟體（Mathematica），將其中的圖像加入語言中。創造一套異星異語的符號是最能彰顯科幻類型作品的獨特之處，也就是科技與想像的關聯。對於科技的想像與天馬行空的幻想（fantasy）不同，法國科技哲學家西蒙東對於科技想像有著精闢的見解，他認為對於科技的想像展現出對科技要素的高度敏感，「這種想像對科技性的靈敏度促使我們發現其他可能的裝配組合方式。發明者並非無中生有，而是從帶有科技性的要素著手」。²²對他而言，想像「並不只是發明或者再現那些無法感知之物的能力，想像也是預測的能力，可預測出那些在事物中尚未能夠實現的特質……〔這種特質〕既非純粹物質性，也非純

²⁰ 柯恩教授接受訪談時提及《異星入境》一片引導著人們思考「異星族的感知過程與人類多麼不同，而與此種感知方式相互呼應的溝通系統也與我們有所差異。人類語言是人類先天基因特性的一部份，因此我們有理由認為異星語言必然與人類語言不同」。詳見：Steven Zeitchick 的訪談錄：Steven Zeitchick, “Decoding the Linguistic Geekiness behind *Arrival*’s Sci-Fi Sheen.” *LA Times* (November 25, 2016), , accessed November 10, <https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-arrival-movie-linguist-20161125-story.html>.

²¹ 參見 Matt Grobar, “*Arrival* Scribe Eric Heisserer Digs into Process of Adapting Ted Chiang’s Short Story, ‘Story of Your Life’,” *Deadline*.

²² Gilbert Simondon, *On the Mode of Existence of Technical Objects*, trans. by Cecile Malaspina and John Rogove (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017),74.

粹形式性。想像便是能夠預測出介於這兩者之間的特質」。²³《異星入境》中對於七腳族書寫符號的視覺呈現便是科技想像的明證。西蒙東所謂的「科技性」是一種「力」，「能夠明確產生效應、發揮效應」。²⁴

電影中呈現的視覺影像不只能夠達到引人入勝的效果，更大的效應是讓觀眾受到視覺思維的衝擊。然而若要展現這特異的視覺思維，電影改編必須面臨讓這些虛構符號能夠具體呈現的挑戰。小說對於視覺意象的描繪毋需交代到巨細靡遺的地步，但電影改編卻無法避免「具體化」的難題。根據西蒙東的說法，所謂具體化指的就是一種更明確、更特定的傾向，這一特點與科技物的演變方式是一致的。²⁵事實上電影製作與科技發展向來有密不可分的關係。以往科幻電影中創造出的異星族語，像是克林貢語，或者《星際大奇航》(*The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*) 中著名的「巴別魚」(*Babel fish*)，這些對於異星族語的想像大多仍遵循表音語言的結構，才有可能只要在耳中塞入巴別魚（類似同步口譯機器），就可以立即理解各星球上使用的語言。但是《異星入境》必須將一個視覺語言具體呈現出來，就需要更多的科技設備來輔助。若觀眾仔細觀之，就會發現此片表達出關於語言的主題處處與科技脫離不了關係，不只是在製作出七腳族書寫符號時必需動用到科技（做出潑墨、書法風格的影像），還包括了片中七腳族要呈現他們的書寫符號時，首先就需要一個螢幕，用以噴灑書寫符號，同時也可分隔自己與人類，以避免直接接觸。另外，露依絲在逐漸破譯七腳族書寫符號後，也開始用這套語言與他們溝通，但露依絲受限於人類的生理結構，無法一次寫出包括全部訊息的符號，她用的方法便是以平板與電腦來輔助。事實上，在人類與七腳族接觸、溝通的每個時刻幾乎都不可能不仰賴科技物的輔助，從一開始的錄音、錄影，露依絲使用白板表達人類語言，到後來以電腦分析、用平版選符號等等，這些都表明了改

²³ Gilbert Simondon, *On the Mode of Existence of Technical Objects*,74.

²⁴ Gilbert Simondon, *On the Mode of Existence of Technical Objects*,75.

²⁵ Gilbert Simondon, *On the Mode of Existence of Technical Objects*,32.

編電影在呈現書寫符號的視覺影像時必然有更明確、更特定的傾向，而這傾向正好與科技物的發展模式吻合，也就是從抽象到具體，為了更完整地因應某種需求，科技物的發展過程會不斷進行結構上的重組。

藉由西蒙東對於科技物發展的解釋，我想闡述的論點是：由於電影在改編時必須讓抽象的文字描述朝向更明確、更具體的視覺呈現，這個具體化的過程與科技物的發展如出一轍，一開始是為了滿足某個簡單的需求，但會引發更多其他部分需要隨之更動，以利具體化過程更加完備。以片中創造的七腳族書寫符號為例，起初的構想是創造出符合小說中描繪的非線性文字，因此採取了圓形。小說還提到這種符號是一種「繁複的整合設計」，只有在「書法藝術中看到，尤其是阿拉伯字的書法」(Chiang, 58)。姜峯楠不只一次把七腳族的書寫符號比喻為書法藝術，書法藝術不單純是表現書寫符號的方式而已，書法本身是帶有動態的力(中國的書法則著重字裡行間的用筆與運氣，有收有放，時快時慢，剛柔並濟)，書法的運筆特點使得書法藝術作為書寫技術是一種立體而非扁平、帶有速度與節奏的動態表現。以書法藝術來呈現七腳族的非線性書寫符號，更能凸顯這種書寫對於人類慣用的時間與空間的感知方式帶來的巨大衝擊。在電影改編時，書法風格便成為具體化過程中納入的要素。然而何謂具體？西蒙東認為「具體的科技物不再存在內在矛盾」。²⁶電影在創造出書寫符號的視覺影像時，首先必須要有相對應的技術。這讓我們想起《阿凡達》(*Avatar*)的導演柯麥隆(James Francis Cameron, 1954-)在著手拍攝該片前等待長達十多年的時間，只因視覺技術還無法達到他想要的效果。具備技術之後，還需配合情節內容、演員選擇與表演、電影製作當下的政治氛圍等等。倘若我們將眾多因素視為許多不同的環節，每個環節在具體化的過程中都有各自需要解決的難題，在各自解決的同時，仍有可能出現不同環節之間彼此矛盾衝突的情況。倘若「具體」是指不再存在內在矛盾，也就是表示相互關聯的各個環節能夠協同作用，各司其職且不相衝突，達到這個理想

²⁶ Gilbert Simondon, *On the Mode of Existence of Technical Objects*, 38.

狀態時，我們可以說這部電影本身已是一個整體、一個系統，在這個系統中「交互作用的各個行動皆符合所有科學法則」。²⁷

改編電影除了在製作層面上務求具體，在主題、內容上的更動也可說是為了因應具體化的要求。本文上一節提及，電影在改編時的更動情節是為了能夠形成符合因果論的故事結構。儘管改編電影製作過程的各個環節都傾向於具體化的目標，且竭力讓每個環節皆能不相衝突，這個目標卻未必能夠一次到位。這恐怕也就是觀眾在《異星入境》的後半段感受到的不協調之處。如前所述，此片將「溝通」設為主題，意圖凸顯作為人類的露依絲的判斷力以及自由意志之珍貴價值，赫瑟勒因而做了必要的情節更動以符合因果論的思維。然而本片後半段描繪一些士兵受到不理性輿論煽動進而攻擊七腳族之後，國際緊張氣氛驟然升高、軍隊準備撤退之際，露依絲不顧眾人反對，獨自前往與七腳族進行最後一次溝通（此情節為電影所加）。這次行動與之前的溝通程序全然不同，露依絲在毫無科技配備輔佐的情況下，竟可以直接用英語以及心靈感應的方式與七腳族溝通無礙，而且是在這次單獨行動中她獲得全片最關鍵的訊息：「我們幫助人類，三千年後，我們需要人類的幫助。露依絲看見未來，武器開啟時間。」這個戲劇化的轉折雖可為故事提供前後一貫的解釋，卻與電影前半段鋪陳的內容——人類與七腳族的第一次接觸，以及在科技輔佐的情況下理解彼此語言的漫長過程——顯得極不協調。追根究底，違和感的來源就是這段戲劇化轉折背離了本片堅守科學與實在化的原則。

也是在這一點上，改編電影不同於原著小說。姜峯楠曾表示自己對科幻小說這個類型情有獨鍾，他認為科幻小說描繪出故事中的角色「對於宇宙的理解有了根本性改變的片刻」，在那當下，「他們體驗到自己在宇宙間的位置發生了某種巨大的變化」²⁸，這種對科學大發現的戲劇化表現便是

²⁷ Gilbert Simondon, *On the Mode of Existence of Technical Objects*, 39.

²⁸ 詳見 James Yeh 的訪談錄：James Yeh, "An Interview with Ted Chiang," *The Believer* (December 02, 2019), accessed November 10, 2019, <https://believermag.com/>

科幻小說最引人入勝之處，科學大發現帶來的概念性突破徹底撼動人們對於自身、他者（異星族）以及宇宙整體的認知。有趣的是，姜峯楠堅持科幻有別於奇幻，兩者的區別並不在於是否以現實世界作為根基，而是奇幻作品中的特殊事件往往發生在特定的主角身上，帶有強烈的個人色彩，科幻小說中的「科學」卻是普遍性的，發生在主角身上的也同樣適用於所有人。這種區別就像是煉金術與化學的差異，「煉金術涉及靈魂的淨化……化學的根基則是觀察、假設、實驗與系統化」。²⁹科學的「非個人」特點才能凸顯任何一個重大發現所撼動的絕不只是個人的生活與認知，而是人類整體在宇宙論與認識論上的根本性突破。這可用以解釋原著小說中作者何以不厭其煩地說明費馬定理與目的論的思維方式。

不過，若姜峯楠想傳達的是只是科學的特性，似乎也不必特別以科幻小說的形式表達。小說終究來說仍是一種藝術性的表達方式。姜峯楠坦承他的興趣是在科幻小說中進行哲學的探尋，這正如德勒茲（Gilles Deleuze, 1925-1995）在《差異與重複》（*Difference and Repetition*）的前言中所述：「任何哲學著作都應該有一部份是偵探小說，一部份是科幻小說。」³⁰這表示任何對於哲學的探尋都是人們對於未知之物，或者不甚了解之物的探尋。這種書寫是「在知識的邊界」進行。³¹如果姜峯楠選擇以藝術的形式而非哲學著作來探索未知之物，那麼我們可以將《妳一生的預言》這部作品視為一種從知識（科學）到美感（藝術）的過渡。羅斯曼（Joshua Rothman）曾提及姜峯楠常被視為「人文科幻」（humanist sci-fi）作家³²，

an-interview-with-ted-chiang/.

²⁹ Justin Lee, "Ted Chiang's Impersonal Universe," *Zyzyva: A San Francisco Journal of Arts & Letters* (August 22, 2018), accessed November 10, 2019, <https://www.zyzyva.org/2018/08/22/ted-chiangs-impersonal-universe>.

³⁰ Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, trans. by Paul Patton (New York: Columbia University Press, 1994), xx.

³¹ Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, xxi.

³² 參見“Ted Chiang's Soulful Science Fiction”一文。另外，Nicol Bran 也在“Humanities Fiction: Translation and Transplanetary in Ted Chiang's 'The Story of Your Life' and

「人文」一詞強調他作品帶有強烈的情感力量。然而，在強調他作品中的人文面向的同時，或許也相對弱化了作家想要以科學的角度探究哲學問題的強烈意圖，更何況小說作為一個文學形式原本就不可能脫離人文關懷與情感。與其將姜峯楠的作品定義為人文科幻小說，不如以「科幻哲學」(sci-phi) 來理解更為適切。³³

「科幻哲學」是弗烈曼 (Gregory Flaxman) 用以解釋德勒茲「未來哲學」(a philosophy of the future) 的概念。德勒茲為何為認為哲學有一部份是科幻小說？弗烈曼的解釋是：「科幻哲學將思想帶往某些領域，而那些領域是無法以我們目前所知的方式來衡量。我們只能創造一些概念來回應那些我們未知或者不甚理解的事物。」³⁴ 科幻小說最根本的元素之一就是「擬造」(fabulation)，科幻小說抗拒現實世界的單純再現，而是對人類現實經驗進行實驗性探索，而德勒茲所追求的未來哲學「肯定了虛妄的真實，也就是虛假的力量 (the powers of the false)」。³⁵ 弗烈曼認為「科幻小說」在德勒茲論述的脈絡下並不是指傳統意義的科幻小說，因為傳統科幻小說雖然也創造了虛構的經驗，卻往往仍只是現實經驗的延伸，仍未脫離再現經驗的框架。德勒茲追求的是一種全然不同的美學意義，「一種涉及真實經驗的美學，真實經驗是無法再現的」³⁶，科幻小說「偏好那些不依據這世上的科學來估量的符號與意象」。³⁷ 對德勒茲而言，科幻哲學力圖擺脫那種追求計算、量化的科學思維，哲學家真正面對的是「感受的問題」(the problem of the sensible)。

Dennis Villeneuve's *Arrival*”中把姜峯楠的作品稱為「人文小說」。

³³ 在“Through a (First) Contact Lens Darkly: *Arrival*, Unreal Time and Chthulucinema”這篇文章中，作者 Fleming 與 Brown 也提及《異星入境》符合「科幻哲學」的概念，但他們對「科幻哲學」一詞並未給予正面評價，因此文章中沒有進一步的論述。

³⁴ Gregory Flaxman, *Gilles Deleuze and the Fabulation of Philosophy* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012), 295.

³⁵ Gregory Flaxman, *Gilles Deleuze and the Fabulation of Philosophy*, 296.

³⁶ Gregory Flaxman, *Gilles Deleuze and the Fabulation of Philosophy*, 300.

³⁷ Gregory Flaxman, *Gilles Deleuze and the Fabulation of Philosophy*, 300.

科幻哲學的概念為《妳一生的預言》為我們提供了全新的閱讀視角。弗烈曼對德勒茲的解讀提醒讀者，我們不應忽視科幻小說中感受力與美學的面向。在這個論述脈絡下，「感受」指的是源自於感覺器官的知覺，而且是直接真實的經驗。科幻哲學堅決表現出的是德勒茲時常提及的「不可思（the unthinkable）、不可能（the impossible）以及外邊（the Outside）」³⁸，正因為這些不可思、不可能、外邊之物無法再現也無法被理解，科幻哲學的任務便是創造新概念以因應這些「不可感知卻又只能被感知之物」³⁹。《妳一生的預言》創造出一個必須仰賴視覺才能溝通、理解與思考的語言，一種「視覺句法」（Chiang, 36）。如果七腳族的世界在我們所能認知的範圍之「外邊」，露依絲正是站在人類知識的邊界上探詢不可知與不可能的世界，過程中感受能力在觸及「外邊」時發揮最大效用。沒有以視覺來感受的能力，就不可能適切理解七腳族語言傳達的內容。小說中提及，露依絲無法和七腳族發出一樣的語音，因此她放棄以語音的方式學習七腳族語言，改以學習他們的書寫符號。這個例子說明人類「聽」與「說」的感受能力不足以應對這個全然陌生的語言，但「看」卻是露依絲最能發揮的感受能力。

露依絲要能掌握七腳族的語言思維必須經歷一段循序漸進的過程。一開始接觸七腳族時，露依絲憑藉她的語言學專業技能，以聲譜分析七腳族發出的聲音（比如顫聲），很快地她發現這種方式無法促進她對七腳族語言的理解。在面對不可理解的他者語言時，她顯得更加仰賴科技，她要求「一部數位攝影機，還有一面大電視螢幕」（Chiang, 22），這些機器的用處是擴充、增強人類的視覺能力。小說中描繪露依絲各種使用機器的情況，例如，她「調整螢幕的角度，讓蓋瑞可以看清楚」（Chiang, 36），在研究七腳族的書寫符號時，她「倒轉錄影帶，回到七腳族開始說那句話的時間點，然後開始播放。看著那句話的符號逐漸成形……然後又倒轉，重

³⁸ Gregory Flaxman, *Gilles Deleuze and the Fabulation of Philosophy*, 317.

³⁹ Gregory Flaxman, *Gilles Deleuze and the Fabulation of Philosophy*, 317.

複播放了好幾次。最後一次，當第一筆劃完成，第二筆劃還沒開始的那一剎那，〔她〕讓畫面停格，於是，整個螢幕上只有那條彎曲的線」(Chiang, 57)。事實上，打從一開始直到故事結束，七腳族都是以科技設備與人類進行「間接」接觸，他們是透過「三次元鏡」與人類溝通，也就是「一種雙向的視訊裝置，很可能是連線到地球軌道的外星飛行體」(Chiang, 15)。這些片段顯示出人類的感官經驗與科技之間有密切的關聯，不只是人們有了科技協助可以看得更明確、聽得更清楚而已，而是在不同的歷史階段，物質形式的發展會影響人的感官經驗。不同的科技發展階段會產生不同的物質條件，這些物質條件左右著人類感官的經驗，這正是班雅明(Walter Benjamin, 1892-1940)在〈機械複製時代的藝術作品〉(“Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”)提出的重要論點。這篇著名的短文標誌著班雅明對於媒介(medium)的創新論述，他的論述「與美學有根本性的關聯，研究了感官經驗的歷史轉變過程，而人的感官經驗總是或多或少以科技作為中介」。⁴⁰換言之，我們在觀看時不是只有裸眼在發揮作用而已，隨著科技進步，觀看的感知也發生了變化，比如攝影可以放大、縮小、聚焦影像，電影可以特寫人物與景觀、加速或放慢動作，這些以科技為中介的觀看已非裸眼可以比擬。科技為感官帶來前所未有的敏銳與精準，人們透過這些新技術第一次經歷到視覺無意識。

班雅明認為現代視覺機器的發明(尤其是電影)能夠激活人們已然疲弱的「模仿能力」(mimetic faculty)，因此他特別強調現代性中模仿能力的重要性，道希格(Michel Taussig, 1940-)進一步詮釋，在最先進的科技中讓最原始的模仿能力再生正符合班雅明對現代性的定義：最古老與最新穎的倏然並置。這裡所說的模仿能力牽涉兩個層次：「複製或模仿，以及感知者的身體與被感知之物之間存在明顯的感官聯繫。」⁴¹道希格以光

⁴⁰ Antonio Somaini, “Walter Benjamin’s Media Theory: The *Medium* and the *Apparat*,” *Gary Room* 62 (2016): 8.

⁴¹ Michael Taussig, *Mimesis and Alterity—A Particular History of the Senses* (New York:

線與眼睛來解釋這兩個層次，首先，光線從太陽射至人的眼睛，光線接觸視網膜的感光細胞，然後在視網膜上複製影像。眼睛在觀看時，首先是在視網膜上複製了觀看的影像。依此現象，我們可以說「接觸與複製融合為一，兩者是同一個感覺過程的不同階段：觀看或者傾聽也就是接觸」。⁴²「觀看即接觸」正是道希格論述的要點，對他而言，眼睛是一種觸覺器官，而碰觸則表達出與他者的感官性連結，也是理解他者的關鍵方式。班雅明的〈相似性原理〉（“*Doctrine of the Similar*”）與〈論模仿能力〉（“*On the Mimetic Faculty*”）兩篇短文表露出他獨特的語言觀，儘管其中仍帶有濃厚的神學色彩，班雅明在探討語言概念時竭力找出一個可以同時考量神秘與歷史兩個面向的可能性。他認為「人類擁有最高的製造相似性的能力」⁴³，然而人卻在歷史洪流中已逐漸失去「模仿」這個原始能力，我們可意識到的相似性只不過是冰山一角，渾然不覺自然中處處是相似性。意識到人與自然的相似性類似天人感通（*correspondences*），儘管人已失去，但仍有一處可發現模仿能力的殘餘，那就是「語言」，只是在語言中殘存的是「非感官的相似性」（*nonsensuous similarity*）。具體來說，在表音語言系統中，寫下的符號以及該符號要表達的意義之間並沒有感官的、身體的連結。但「語言是模仿能力的最高應用」，語言是中介，透過語言不同物件之間得以產生聯繫，「語言中的模仿都是一種意圖，只有在與陌生事物（*something alien*）產生連結時出現，這正是語言中的語意或溝通要素」。⁴⁴道希格指出班雅明對於模仿能力的概念聚集了他者性（*alterity*）、原始主義（*primitivism*）以及與模仿，這種模仿是由現代性而再度活化。⁴⁵這三點正可用以說明露依絲逐步趨近七腳族的過程。

Routledge, 1993), 21.

⁴² Michael Taussig, *Mimesis and Alterity—A Particular History of the Senses*, 21.

⁴³ Walter Benjamin, *Walter Benjamin Selected Writings, Vol. 2, Part 2: 1931-1934* (Cambridge MA: Belknap Press, 2005), 694.

⁴⁴ Walter Benjamin, *Walter Benjamin Selected Writings, Vol. 2, Part 2: 1931-1934*, 697.

⁴⁵ Michael Taussig, *Mimesis and Alterity—A Particular History of the Senses*, 19.

人類最原始的模仿能力就是「變成另一人／物，或是與另一人／物做出同樣的行為」，這表示「模仿的能力就是趨向他者的能力」。⁴⁶露依絲在接近陌生的他者時必須重獲人類最原始的模仿天賦，弔詭的是，反而是最先進的科技使得重獲原始的模仿能力成為可能。機器呈現出的影像重新組織了人的視覺經驗，機器（照相機、攝影機等）讓影像可以呈現不同效果（放大、縮小、加快、放慢、剪接／蒙太奇），視覺影像「將不同現實合成起來，組構出新的時空順序」⁴⁷，班雅明把這種視覺呈現的科技視為現代「較為科學而非神秘的模仿能力的形式」⁴⁸。露依絲述及機器呈現出的七腳族書寫符號給她強烈的視覺衝擊，「如果不是因為我必須分析那種符號，我大可輕輕鬆鬆的把它當成怪異的藝術品來欣賞。那符號……形成一種透視無限循環的變形幾何圖，……看起來很像迷幻視覺海報，有時會讓人很不舒服，有時候甚至會讓人產生被催眠的感覺」（Chiang, 41）。這種視覺效果造成的迷幻感覺就是班雅明說的「沉醉」（intoxication），在沉醉的狀態下，人對於時間與空間的感知會改變，感官經驗也會發生變化，某些感覺會被強化、放大。在理性與慣性感官經驗都失去主宰地位的情況下，人就能再度以古老的方式與世界或他者感通。露依絲學習七腳族語言的過程就是逐漸流變他者的過程，學習他者的語言也就是模仿他們感應世界的方式，露依絲在學習中「體會到一種前所未有的經驗」，她發覺自己會「陷入一種虛無縹緲的感覺，腦海中浮現的思緒，不再是說話的聲音，而是一個個符號，彷彿雪花在玻璃窗上逐漸蔓延擴散」（Chiang, 64）。愈是深入、浸淫在七腳族的語言中，露依絲愈體會到自己感知與經驗的變化，重拾模仿力是現代重新塑造經驗的能力的途徑，藉由模仿能力，人類才能重新感知自己與他者間的相似性，小說中也很明確提及這個相似性：「當人類祖先和七腳族的祖先剛開始發展出意識的時候，他們感知到的世

⁴⁶ Michael Taussig, *Mimesis and Alterity—A Particular History of the Senses*, 19.

⁴⁷ Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and The Arcades Project* (Cambridge, MA: MIT Press, 1999), 268.

⁴⁸ Walter Benjamin, *Walter Benjamin Selected Writings, Vol. 2, Part 2: 1931-1934*, 267.

界是同一個世界，可是他們對那個世界卻產生不同的理解。」（Chiang，75）重獲的模仿力就是一種超感官知覺、一種異常的洞察力（clairvoyance），但我們無法獲得這種能力的整體，班雅明認為相似性只會在非常快速的一瞬間閃現，稍縱即逝（“Doctrine”）⁴⁹，這也就是露依絲完全沉浸在七腳族的書寫符號時出現的超感官知覺：「我偶爾會瞥見未來的意識，在那一剎那同時體驗到過去和未來，我會看到未來的意識在時間外燃燒，變成一段長達五十年的餘燼，散發著幽微紅光。在那樣的時刻，我會感受到過去未來的一切都是同時發生的。」（Chiang，86）這像閃電般靈光一現的相似性只能以「瞥見」的方式被辨認出來，換言之，觀看乃是捕捉模仿力的方法。

兼容的矛盾

上節從視覺經驗的角度分別探討《異星入境》電影與《妳一生的預言》小說中的「語言」一大主題。儘管為數眾多的訪談錄與既有的相關研究幾乎都從沙皮爾—沃夫的語言相對論假說詮釋此作品傳達的語言概念，我想提出「視覺」對於思索這部作品的語言主題有不容忽略的重要性。七腳族的語言特點是口語和書寫符號截然二分。故事中人類與七腳族溝通的唯一管道只有書寫符號，而書寫符號的呈現需要機器作為中介，書寫符號的理解則仰賴視覺經驗。感官知覺再次成為語言溝通過程中的主導要素，溝通回到最根本的身體層次。另外，露依絲在觀看七腳族的書寫符號時也明確感受到其藝術性，科學、藝術與哲學在這部作品中交織成一個整體。然而，如前文所述，小說與電影雖都凸顯了視覺對於語言的重要性，兩者的發展與思考方式卻非常不同。電影必須具體呈現七腳族書寫符號的視覺影像，而電影的優勢是能夠確實創造出符號瞬間成形那一刻的視覺衝擊，卻不能像小說那樣穿插思辨性的解說，也就無法解釋這套書寫符號所涉及的目的

⁴⁹ Walter Benjamin, *Walter Benjamin Selected Writings, Vol. 2, Part 2: 1931-1934*, 698.

論思維。小說無法直接呈現視覺符號的效果，也無法讓讀者在視覺上直接感受這套符號的藝術感，但小說藉由從女主角描述出細膩的內心感受，這些感受涉及記憶，有美好的相遇也有痛苦的失去，涉及接觸七腳族的過程，經歷了一種全然不同的感知世界的方式。電影與小說分別採取了因果論與目的論兩種相互對立的思維，也各自以不同的方式處理視覺與語言的主題，這部作品的原著小說與改編電影是「兼容的矛盾」(compatible paradox)，小說中的一句話已然說明一切，剛好為我們做了最好的總結：「兩者沒有誰對誰錯的問題，兩者都是真實的，只不過，你沒辦法同時看到兩種圖像。」(Chiang, 80)

徵引文獻

- 姜峯楠。《妳一生的預言：中篇小說集》。臺北：鸚鵡螺文化。2017年。
- Albercht-Crane, Crista and Dennis Cutchins, eds. *Adaptation Studies—New Approaches*. Fiarleigh Dickinson University Press: Lanham, Maryland, 2013.
- Benjamin, Walter. *Walter Benjamin Selected Writings, Vol. 2, Part 2: 1931-1934*. Cambridge MA: Belknap Press, 2005.
- Buck-Morss, Susan. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and The Arcades Project*. Cambridge, MA: MIT Press, 1999.
- Cameron, James, dir. *Avatar*. 2009; New York: 20th Century Fox. DVD.
- Cardwell, Sarah. “Pause, Rewind, Replay: Adaptation, Intertextuality and (Re)defining Adaptation Studies.” In *The Routledge Companion to Adaptation Studies*, 7-17. New York: Routledge, 2018.
- Cheyne, Ria. “Created Language in Science Fiction.” *Science Fiction Studies* 35.3 (2008): 386-403.
- Deleuze, Gilles. *Difference and Repetition*, trans. by Paul Patton. New York: Columbia University Press, 1994.
- Derrida, Jacques. *Of Grammatology*, trans. by Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998.
- Elias, Debbie Lynn. “Eric Heisserer Gives Language and Voice to Heptapods with *Arrival*: Exclusive Interview.” *Behind the Lens*.
<http://behindthelensonline.net/site/interviews/eric-heisserer-gives-language-and-voice-to-heptapods-with-arrival-exclusive-interview/>
- Flaxman, Gregory. *Gilles Deleuze and the Fabulation of Philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.
- Fleming, David, and William Brown. “Through a (First) Contact Lens Darkly: *Arrival*, Unreal Time and Chthulucinema.” *Film-Philosophy* 22.3 (2018):

340-63.

Grobar, Matt. "Arrival Scribe Eric Heisserer Digs into Process of Adapting Ted Chiang's Short Story, 'Story of Your Life'." *Deadline*, November 03, 2016. <https://deadline.com/2016/11/arrival-eric-heisserer-denis-villeneuve-paramount-pictures-oscar-interview-1201859018/>.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.

Jennings, Garth, dir. *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*. 2005; Burbank, CA: Touchstone Pictures. DVD.

King, Gemma. "Denis Villeneuve's Multilingual Cinema: Decentering Space, Time, and Language in *Arrival*." In *Multilingualism in Film*, 209-224. Berlin: Peter Lang, 2019.

Kusumastuti, Fenty. "Polysemy in and of the Science Fiction Film *Arrival*." *Research in Social Sciences and Technology* 4, no. 1 (2016): 73-91.

Lee, Justin. "Ted Chiang's Impersonal Universe." *Zyzyva: A San Francisco Journal of Arts & Letters*, August 22, 2018. <https://www.zyzyva.org/2018/08/22/ted-chiangs-impersonal-universe>.

Leroi-Gouran, André. *Gesture and Speech*, trans. by Anna Bostock Berger. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993.

Lucking, David. "Enacting Chronology: Language and Time in Chiang's 'Story of your Life' and Villeneuve's *Arrival*." *Lingue e Linguaggi*, 21 (2017): 129-143.

McCarron, Meghan. "The Legendary Ted Chiang on Seeing His Stories Adapted and the Ever-Expanding Popularity of SF—Meghan MacCarron Interviews of Sci-Fi Master." *Electric Literature*, July 18, 2016. <https://electricliterature.com/the-legendary-ted-chiang-on-seeing-his-stories-adapted-for-the-screen-and-the-ever-expanding-916a9530e598>.

Nicol, Bran. "Humanities Fiction: Translation and 'Transplanetary' in Ted Chiang's 'The Story of Your Life' and Denis Villeneuve's *Arrival*."

- American, British and Canadian Studies* 32 (2019): 107-126.
- Roddenberry, Gene, producer. *Star Trek: The Original Series*. 1979; New York: CBS. TV series.
- Rothman, Joshua. "Ted Chiang's Soulful Science Fiction." *The New Yorker*, January 05, 2017. <https://www.newyorker.com/culture/persons-of-interest/ted-chiangs-soulful-science-fiction>.
- Simondon, Gilbert. *On the Mode of Existence of Technical Objects*, trans. by Cecile Malaspina and John Rogove. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.
- Slethaug, Gordon E. *Adaptation Theory and Criticism—Postmodern Literature and Cinema in the USA*. New York: Bloomsbury Academic, 2014.
- Somainsi, Antonio. "Walter Benjamin's Media Theory: The *Medium* and the *Apparat*." *Gary Room* 62 (2016): 6-41.
- Stam, Robert. *A Companion to Literature and Film*. Hoboken, NJ: Blackwell, 2004.
- Stam, Robert. *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Adaptation*. Hoboken, NJ: Blackwell, 2005.
- Stam, Robert. *Literature through Film: Realism, Magic and the Art of Adaptation*. Hoboken, NJ: Blackwell, 2005.
- Tamek, Mounna. "Sapir-Whorf Hypothesis and Its Implications in the Movie *Arrival*." *Medium*, December 19, 2017. <https://medium.com/tamek/sapir-whorf-hypothesis-and-its-implications-in-the-movie-arrival-9b4b1d509dbc>.
- Taussig, Michael. *Mimesis and Alterity—A Particular History of the Senses*. New York: Routledge, 1993.
- Villeneuve, Denis, dir. *Arrival*. 2016; Los Angeles, CA: Paramount Pictures. DVD.

中央大學人文學報第七十期

Yeh, James. "An Interview with Ted Chiang." *The Believer*, December 02, 2019. <https://believermag.com/an-interview-with-ted-chiang/>.

Zeitchick, Steven. "Decoding the Linguistic Geekiness behind *Arrival*'s Sci-Fi Sheen." *LA Times*, November 25, 2016. <https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-arrival-movie-linguist-20161125-story.html>.

The Charm of Visual Thinking: Ted Chiang's *"The Story of Your Life" and Arrival*

Pei-yun Chen*

Abstract

The film *Arrival* propelled the sci-fi writer Ted Chiang to international fame. Both Chiang's novel and its filmic adaptation receive positive reviews. The common theme in the original story and its adaptation is haptapod's two-dimensional language, a system of written signs that is non-linear and visual. The novel takes advantages of the traits of written words to develop this theme while the film exploits the distinctive characteristics of visual images. Whereas the novel is contradictory to the film in terms of their medium specificity, both explore the visual thinking that is intrinsic to language.

This paper is composed of two parts, both of which discuss the difference between the original novel and the filmic adaptation. On the one hand, the novel and its adaptation are different in terms of "the concept of free will," which can be understood as the difference between teleology and causality. On the other hand, the novel takes a different approach to the visual thinking from that of the filmic adaptation. This paper proposes that the seeming paradox of the novel and the film be compatible if we take an affirmative attitude towards the paradox.

Keywords: Ted Chiang, *Arrival*, adaptation, visuality, concretization

* Professor, Department of English, Tamkang University

Received May 11, 2020; last revised July 09, 2020; accepted December 30, 2020