

国产科幻片创作的本土化策略

The Indigenization Strategy of Domestic Sci-fi Film Creation

文 刘亭 /Text/Liu Ting

提要：本文试图对近三年国产科幻片的创作实践进行梳理，结合文本分析科幻片在中国电影类型创作和工业美学的实践上，如何采取相应的本土化策略，让科幻片适合本土观众的审美文化心理，寻找到当下科幻片打造视觉文化形象和塑造主流意识形态的路径，进而探索国产科幻片创作的未来趋势。

关键词：国产科幻片 类型 电影工业美学 本土化

2019年，国产科幻片开启了科幻类型的新篇章：《流浪地球》以 46亿元总票房让国产科幻电影票房首次超过进口科幻电影，重工业视效水准为中国“硬科幻”创作树立了标杆；在《上海堡垒》《疯狂的外星人》《被光抓走的人》《明日战记》《拓星者》等一批科幻电影上映、投拍之后，2019年立项的科幻题材的院线及网络电影达到 280部之多。从 2015年至 2019年 6月，国内科幻电影票房占比从 14.6%上升到 39.1%，其中 2019年科幻电影票房达到 113亿元，科幻片的创作数量及市场比重都呈现上扬趋势。2020年 8月 8日，国家电影局、中国科协印发《关于促进科幻电影发展的若干意见》，提出将科幻电影打造成为电影高质量发展的重要增长点和新动能，把创作优秀电影作为中心环节，推动我国由电影大国向电影强国迈进，并提出了对科幻电影创作生产、发行放映、特效技术、人才培养等加强扶持引导的“科幻十条”政策措施。

科幻电影与“历史的多元决定”有着直接关系，“是文明转型、科幻想象力、电影工业体系及其技术水平、能力、综合实力、国力合力形成的一个结果”。⁽¹⁾ 科幻片成为影视行业的风口，首先来自电影行业对科技创新、科技强国的国家战略的响应，国家科技力量的提升为科幻片本土化元素的接受度提供了现实依据；同时，互联网和信息技术的发展使得大众文化的传播日趋网络化和智能化，受众与科技的连接度日益密切；而刘慈欣的《三体》、郝景芳的《北京折叠》斩获“雨果奖”，也让中国科幻小说进入大众视野，文学为科幻

电影的剧本创作提供了源泉，比如，《流浪地球》和《疯狂的外星人》的改编灵感都来自刘慈欣的小说；在电影创作上，伴随着数字革命时代和互联网浪潮成长起来的“新力量”导演群体成为当前影坛创作的主流，他们在电影观念的开放性、主流意识形态和大众文化的包容性、艺术与商业的兼备性以及对数字技术的敏锐性上体现出自身的优势和特点，而科幻片更是导演选择进行本土化尝试的重要类型。

从新千年开始到 2017年，国产科幻片涌现出了像《长江 7号》《太空营救》《李献计历险记》《机器侠》《全城戒备》《未来警察》《逆时营救》等作品，这一时期科幻片并未形成气候，一方面是科幻多为噱头，科幻元素的比重不强，或是还未涉及到脑科学、生物技术、量子力学以及人工智能这些科幻前沿领域；另一方面，在人物和叙事模式上，这些作品还停留在对好莱坞超级英雄叙事的模仿阶段，并未呈现出本土化叙事的自觉意识，因此并没有诞生具有标识性的本土科幻电影。2019年以来，科幻片创作的明显特征是科幻类型的本土化操作探索出了新的路径，在人物塑造、视觉形象和价值观念的表达上，都出现了符合本土观众审美心理和观赏期待的叙事模式和视觉符码，一定程度上实现了科幻片本土化的创新。

一、“软科幻”的类型价值

以《疯狂的外星人》《被光抓走的人》《拓星者》为代表的“软科幻”影片，不是主打科幻的“强类型”，

刘亭，中国传媒大学戏剧影视学院副教授

而是通过“科幻+喜剧”“科幻+爱情”“科幻+冒险”“科幻+动作”的类型杂糅来实现叙事上的编织，在中国当下的文化环境中考量科幻类型本土化运作的实践价值，将类型作为一种既有历史经验的传承性，又有当代特征的动态性的电影制作惯例，推衍其背后深层次的文化心理需求，为科幻的故事编码系统提供本土化“场域”。

类型杂糅原本是好莱坞科幻电影近三十年在类型创作上最大的特征，比如：科幻-推理片《少数派报告》、科幻-喜剧片《美丽心灵的永恒阳光》、科幻-史诗片《沙丘》、科幻-音乐片《洛基恐怖秀》等等，不同类型元素的加载不断拓展着科幻片的外延，类型迭加杂糅逐渐成为当代科幻电影创作的主流趋势。作为最悠久的类型片种之一，科幻片不仅仅是“发生在一个虚构的、但原则上是可能产生的模式世界中的戏剧性事件”，⁽²⁾科幻意味着一种“认知间离”(cognitive estrangement)的虚构性，“间离”决定了科幻与现实主义的区别，而“认知”决定了科幻电影与奇幻、玄幻等类型非现实主义的差异。应该说，科幻类型依然倾向于关注现实经验世界中出现或可能出现的科技因素，并达成一种认知推演的思维游戏。好莱坞科幻类型的经典叙事模式呈现为：太空竞赛推演出的银河系政权的政治形态、权利战争及文明建构；基于“后殖民主义”色彩的宇宙探险推演出的外星种族、异星入侵和星际探险；人工智能和信息技术推演出的人机大战、智械反叛和赛博朋克等等，并围绕着这些假设来组织情节。西方的“科学幻想”作为西方文学叙事的虚构技法之一，它与西方科学主义的传统和工业文明的发展历程是高度兼容的。

而当前中国的科幻片导演在实践中发现，由于历史发展阶段中中国工业文明的土壤并不深厚，导致科技和机械想象与传统文化语境及认知心理并不兼容，因此他们不再一味遵循好莱坞科幻类型的叙事惯例，而是将现实问题和人性问题移植到想象性技术和社会场景中去重构，凸显科幻电影与现实世界认知对应的关联性，藉由“中国式想象”在经典文本的互文关系中的建构编码系统，从而完成符合中国观众认知习惯的科幻本土叙事。

《疯狂的外星人》(2019)在科幻的框架下以喜剧的方式“荒诞”写实，不仅在视觉效果上实现了科幻指标，

而且成功嫁接了“本土化”的喜剧元素，同时还呈现出导演宁浩鲜明的“作者”风格，具象化地表现了本土文化场域在与西方文明碰撞中强大的牵引力，同时也包含了导演对传统文化的反思。

影片灵感来自于刘慈欣的小说《乡村教师》，导演打破了原著小说最初“太空歌剧式”的宏大叙事，把原著中的“时空跃迁”“恒星蛙跳”等科幻框架替换为“西游”“杂耍”等通俗元素，其核心审美在于呈现一种“乡土文明对宇宙先进文明”的荒诞：“一个中国孩子王闯进了星球大战，即孩子王电影和星球大战电影结合在一起，是地球上的农业文化和宇宙文明之间的一次对话。”⁽³⁾宁浩有意识地对叙事进行“反好莱坞式”的解构：好莱坞特工吞食基因球的桥段，不仅是“滑稽喜剧”式的配角在中国文化语境中呈现出的喜剧效果，也是对美国大片中完成拯救目标的“个人主义”英雄的调侃；而影片中处处可见“中国式叙事”的互文：关键道具“能量带”则是对《西游记》中紧箍咒的戏仿，而帮外星人脱险的“狸猫换太子”的技法则是中国古典叙事的经典套路。中国传统话本、戏曲、白话小说以及民间智慧赋予了导演创作灵感，而这种世俗化写实的“黑色幽默”，将“酒神”的狂欢精神和科幻构想嫁接起来，恰好构成了中国观众能够读解和心领神会的文化解码系统。影片建构的文化系统决定了故事的走向，最后的创作逻辑变成了——即使是外星生物，最终也要被中国文化浸染和收编，体现了一种逻辑和心理上的文化自信。同时，影片也呈现出了严肃的文化反思的一面，“荒诞性”的文本表现形式之下，是导演对科幻传统、迷影文化自我指涉的逻辑。

尽管《疯狂的外星人》在工业制作上采用了“动作捕捉”技术，“外星人”形象的类人生物制作难度达到了S级，但作为一次对科幻题材市井化的改写，《疯狂的外星人》在视觉美学上有意追求一种“破铜烂铁”式的审美：将招牌林立的商铺、年代感十足的游乐场作为“外星人”活动的主要场景，这一“混搭”风格和市井气的杂乱感正是宁浩追求的美学风格——粗粝的、不讲究的、非修饰性的，导演对影片整体美学风格的把握扎根在对当下中国社会状貌的写实性描绘上。电影中的杂耍文化、火锅文化、酒局文化，更是导演着力渲染的中国文化重烟火气和现世性的一面。影片在视听、场景和人物造型上“接地气”的处理，

无不反映出宁浩对于中等规模制片的准确判断：选择中等投资规模，不以特效取胜，而是在叙事技巧、情感传达和现实反思中体现“作者性”。如何在有限的工业框架之内用镜头语言最大程度地实现导演对影像表达的把控，成为了国产科幻片美学呈现的实践命题。

类型杂糅本身也带来了打破类型“高度典型化”叙事惯例的可能性，影片《被光抓走的人》(2019)创意来自于“白光抓走相爱的人”的高概念设定，导演董润年的灵感源自科幻小说《列侬的眼镜》，小说触发了他对于爱情可能是一种“量子纠缠态”的科幻解释：人和人之间存在这一种高纬度连接。影片讲述了一束神奇的光笼罩城市，将相爱的人都抓走，“光”成为定义爱与不爱的分界，而被留下来的人们既要探索真相又要直面自我的故事。最初的设想是实体化的——有一艘外来飞船将相爱的人带走，但由于成本和实现难度的原因，最终概念变得抽象却更富有隐喻色彩——这些人“被光抓走”。

影片并不属于真正意义上的科幻爱情片，爱情只是亲密关系的一种表现形式；影片甚至不能定义为严格的类型片，它探讨的关于当下社会真实的情感关系是一种科幻假定下的思想实验，某种意义上更接近于文艺片的主题范畴，但是影片选取不同年龄、不同情感状态的四组人物关系，以情节线平行展开的方式交叉剪辑，还是遵循了爱情片的叙事惯例。从《被光抓走的人》在类型和文艺片边缘游移却始终坚持科幻的前提，可以看到“科幻”视点对当前影片创作的核心吸引力所在。

导演的创作意图非常明确，只想做一部小成本的软科幻电影，但影片本质上是写实的，聚焦当下社会生活中人们真实的生活境遇及情感状态，探讨的是人性的迷茫和自我怀疑，以及人性的考验。影片在湖北宜昌取景，嘈杂的麻将馆、葬礼的丧鼓、跳着广场舞的人群、雾气氤氲的长江……这座江城既有现代化的都市场景，也有 20世纪 90年代的年代感，符合电影记录当下社会变化和人物状态的写实风格；为了更具现实主义倾向，部分演员的台词采用了方言，导演也有意识地让黄渤饰演的男主人公武文学直面镜头接受采访，打破“第四面墙”。

在刘慈欣看来，以往好莱坞的高科技特效科幻影片都是呈现奇观，但对于奇观带来的社会以及人的精

神产生的影响鲜有关注；而《被光抓走的人》通过一个科幻的设定，把当下社会和人的精神变化展现出来。从这个意义上讲，它打开了科幻电影的一个新的视角，为科幻类型的现实关注提供了一种可能性。

关于科幻类型观众接受层面的问题，《拓星者》的导演张小北就明确表示过，编创采用改编本土原创漫画 IP的跨媒介叙事的方式来制作电影，是对于科幻类型创作的观众培养和“引流”有着相当的自觉。《拓星者》包含了科幻类型的太空歌剧、赛博朋克和废土这三种“亚类型”，对于创作者来说，强调类型片的概念是符合商业需求的；但对于观影者来说，细分类型对于科幻迷没有太大意义，因为跨媒介叙事最大的特点是让粉丝积极挪用文本，通过重新编排人物、情节包括类型，更好地在粉丝文化社群完成文本的阐释和传播。

尽管影片为了打造“外星荒漠”的质感也采用了高精度的飞船模型和 CG画面相结合的拍摄，但影片还是坚持按照中国人的情感方式去讲故事，探索适合中国人的科幻电影。科幻作为一种类型元素融入叙事，最终还是回到故事本身。通过《拓星者》的拍摄实践，导演认识到科幻片的市场信号明显增强了，新的类型产生了新的观众，有了观众体验才会产生新的标准。类型电影本身对应着商业电影的市场需求，为了能让中国观众更快接受科幻电影这个类型，在前期就要先把市场的人口基数培养起来：首先需要出现票房和口碑双赢的科幻大片，其次还需要科幻的类型能够被核心科幻迷和核心电影观众这两个群体认可，按照三到五年的培养周期进行下去，中国科幻电影的市场就会逐渐成熟。

二、“硬科幻”的电影工业美学实践

《流浪地球》《上海堡垒》和《明日战记》主打“硬科幻”实践，从技术层面进一步提升了电影制作工艺，为中国本土电影工业机制的完善提供了实践经验。在吸收外来方面，根据投资成本和拍摄实际因地制宜，对国外特效进行部分改造式吸收、转换式生产。在立足本土方面重点在于，从前期视效管理的精细化到拍摄环节的分工化，再到后期特效的流程化，都实现了以本土创意和制作为主的生产方式，同时在视觉特效上寻找符合本土审美心理的文化形象符号。

在前期筹备阶段,《流浪地球》按照科幻片建立“世界观”的方式结构影片,仅提取了刘慈欣原著中的故事背景:“地球经过木星”。编剧编写了详尽的手册,撰写了从1977—2075年的百年编年史,串连起当下的现实世界和未来的想象世界,建构了《流浪地球》的“异世界”——既能体现人类社会规则,又对其进行符合科学原理的变化以适应科幻的虚构环境。在实际拍摄阶段,《流浪地球》的实体特效部分按照好莱坞90年代后期的物理特效方式,由负责《指环王》及《阿凡达》特效的维塔工作室负责制作特效服装;而其余75%的特殊道具及效果则全部为本土特效团队打造——由国内的421、希娜魔夫和MDI等公司共同完成,加制了15套外骨骼盔甲和50套地面防护服。到了后期特效阶段,后期制片人在好莱坞经验之外,因地制宜地建立了一整套本土化的后期制作流程:直接管理四家国内特效公司:橙视觉、More、Dexter以及Pixomondo,再由他们管理旗下外包公司。

而《上海堡垒》虽然改编自江南的同名小说,但是只保留了主要人物,小说主要的感情线索被淡化,“拯救人类”的母题和机甲械斗的全数字特效架赋予了影片重工业科幻的肌理,尽管影片对科幻心理节奏和动作节奏的把握还欠成熟,但是它彰显了编创尝试本土原创“硬科幻”的勇气。

作为“拯救人类行动的转捩点”,故事背景设在上海,片中的城市陆沉、炮弹发射、地空对抗捕食者及母舰都是在数字模型中进行的。陆沉的场次视效难度级别非常高,包含了楼宇坍塌、地壳断裂、城市灰飞烟灭的过程,涉及到刚体破碎、流体解算和烟火效果,视效团队做了大量的动力学模拟,最终完成了陆沉奇观。同时,导演也采用了“世界观”设定和后期前置的概念设计,通过前期动态预演完成影片的初期构架,确立主视觉元素风格。而影片中的机甲类数字角色,也预先根据概念图进行数字制作,再进行三维透视跟踪及骨骼绑定。类似“捕食者”这种单体数字角色,还根据实拍画面,用“第一人称”视角镜头的特效光斑来进行空战过程的运动轨迹、武器轨迹的合成工作,以加强运动模糊效果。影片特效全部由国内特效公司天工异彩影视承担,完整的数字化呈现试炼了国内科幻电影制作的特效水平。硬科幻的拍片实践不仅提升了国产科幻片物理及数字特效制作的工艺水准,也为

当前中国的电影工业美学的建构提供了范本。

电影工业美学是工业和美学的折中,也是商业与艺术的平衡,它秉承电影产业与类型生产原则——市场化,注重工业生产的基本逻辑——标准化;同时也要在视觉及叙事上实现电影创作艺术品格的突破,创造出适合本土观众的审美心理和认知习惯的视听形象。电影工业美学体系“既尊重电影的艺术性要求、文化品格基准,也尊重电影技术水准和运作上的‘工业性’要求,彰显‘理性至上原则’,在电影生产过程中弱化‘作者风格’和感性、自我的体验,代之以理性的、协同性、规范化的工作方式,力图达成电影的商业性和艺术性之间的统筹协调、张力平衡和美学的统一”。⁽⁴⁾

概念设计是电影工业生产机制中最核心的环节之一,之前国内大多由美术部门承担,从《捉妖记》成功尝试了工业化概念设计开始,近年来国产科幻片进一步明确了概念设计在“硬科幻大片”中的重要性。《流浪地球》导演邀请专人担任概念设计和故事板指导,将剧本中的关键场景、道具制作成概念设计图和分镜。后期CG特效以概念设计图为参考标准,特效公司通过模拟测试建立有效对接机制,导演作为终极把关者,在不同阶段跟进审查镜头。《流浪地球》这种融汇变通,在工业生产和导演意图、商业性和艺术性之间的平衡兼容之道,对中国科幻及特效的实现路径都具有一定示范作用。

更重要的文化自觉在于,《流浪地球》的导演郭帆和编创们始终坚持了一个创作的心理逻辑:中国科幻需要找到真正能够表达自身的文化精神内核的载体。《流浪地球》的拯救逻辑是“中国式”的,试图把整个地球推离太阳系的故事,超出了西方观众的认知经验。从历史维度来看,西方文明是海洋文明的延续,人类乘飞船移民外星球,是基于他们“迁徙”的文化天性;而在我国社会的发展进程中,由于“工业革命”阶段的缺失,我们对机器、机械以及对科技本身都是有陌生感的;但从民族文化的内核上看,中国人受农耕文明影响,对于土地有着深厚的情感和眷恋,所以“带着地球离开”的方案与我们的“家园意识”息息相关。因此,我们在科幻的想象力上无法完全照搬“好莱坞模式”,而是要基于自身的文化基因,构建自洽的叙事逻辑及审美体系。

以视觉范畴为例，为了寻找更加适合民族审美心理的科幻内核，《流浪地球》的很多原创视觉想象的设计灵感都来源于中国文化。比如：关键性发动机的核心造型参考了古代地动仪的设计，而空间站的样貌则参考了古代计时器日晷。不仅如此，导演对于“科幻”的视觉呈现有着明确的克制：视觉与审美不能以“好莱坞化”视觉元素为标准过于拔高，否则会导致观众的审美“错位”或“出戏”。导演最终参照了中国人具有历史记忆的苏联重工业风，服装上采用类似工装的风格，更多使用灰、白和黑色；将西方科幻电影中常用的蓝色被换成了青色加绿，再用红色做补色。飞船和控制室也使用物理键盘，而不是类似《钢铁侠》的全息屏透明键盘。细节的选择和考量都基于国人的情感记忆和当下太空技术的现实条件，形成本土观众熟悉和真实可信的美学风格。

从逻辑范畴上来看，科幻片“转喻性地承担着主导意识形态和社会神话表述者的功能”。⁽⁵⁾《流浪地球》故事内核的本质是“中国化”的，土地所赋予中国人的记忆承载成为了“带着地球离开”的底层逻辑，也是整个叙事情感框架的立足点；而“家国天下”和“和合主义”又构成了中国文化传统的伦理本位和核心理念，所以才有全世界各个国家共同助力“流浪地球”计划的“命运共同体”式营救。而在人物设置上，不同于好莱坞科幻片的经典形象——“弗兰西斯坦”式对现代技术心怀悲观的“科学怪人”和拯救地球的“个人主义”英雄人物，《流浪地球》中牺牲的技术员何连科延续了中国老一辈科技工作者理想主义和无私奉献的情怀，带有强烈的集体主义“询唤”色彩，这一人物设置的差异源于文化心理逻辑和集体无意识认同方式的本质不同。影片所采用的家国叙事、英雄文化叙事、中国符号等一系列具有本土特色的国家修辞策略，在叙事效果上起到了传达主流意识形态和构建命运共同体理念的作用。

三、未来趋势及思考

2019年，国产科幻片在“软科幻”和“硬科幻”上的有效尝试，在类型、技术和视觉文化形象建构上的一系列本土化策略，不仅将科幻片的美学实践推进了一大步，也为科幻片的市场开拓和受众培养积累了经验。“科幻十条”的发布，无疑为科幻片未来的发展

机遇带来利好，本土科幻片应当提升创作观念及科技创新的文化观念，从创意立项、人才培养和投资渠道方面积极响应政策引导，为战略布局和产业升级赋能。

首先，要鼓励内容创新源头，扶持鼓励原创剧本，同时促进科幻文学、动漫、游戏等资源转化。中国科幻小说经过几十年的积累，已经形成了一个较大的文本库，文学的影视化改编资源并不匮乏。比如，根据江波的短篇小说《移魂有术》改编的电影《缉魂》已经拍摄完成，而长篇小说《银河之心》三部曲、《机器之门》也已经出售版权。但是在世界范围内，科幻剧本创作的主流是导演或编剧的原创剧本，近三年科幻与悬疑、动作、爱情类型相结合的尝试，已经体现出编创人员科幻意识的渗透和偏好，未来原创剧本将会是国产科幻电影产业发展成熟后的常态。

其次，要以科幻片的可循经验推动投资信心，推动金融机构探索适合科幻电影特点的投融资模式，建立“完片担保制度”。国内影视行业资本认为，科幻片代表着当前影视生产的趋势和发展方向，但是之前可参考的经验太少，投资人希望复制《流浪地球》的成功模式，但对于其他外星生物和机甲类的科幻，资本还是处于谨慎的态度。“科幻十条”的颁布能够给予投资人更大的信心和政策保障。《流浪地球》的商业成功让导演郭帆获得了更多科幻项目机会：电影《流浪地球2》年底将正式建组开始筹备，新片将进一步梳理和测试工业化制片流程。另外，他还将与新导演孔大山合作电影《宇宙探索编辑部》，以探索科幻表达的另一种可能性。

再次，要以科幻电影特效技术发展引领带动电影特效水平整体提升，以电影数字特效内容加工处理推动和促进信息消费产业升级，推动数字创意内容和服务，加快文化资源的数字化进程。科幻电影是一个技术和艺术高度结合的产物，本土化的硬科幻实践已经反映了国内数字特效工业的发展水平和未来潜力，加上政策层面对数字特效技术的支持，能够推动电影工业的完善。而科幻电影的观众认可度是以日益增长的综合国力为背书的，只有国家的经济实力、航天工业和宇宙空间技术发展到了相应的水平，中国科幻片中出现航天器和飞行舱的视觉符号系统才符合观众现实的心理预期而不是“科幻性想象”，这也才是“硬科幻”制作的创意基础和现实基础。

值得注意的是，进入21世纪，我们处于一个科技爆炸的时代：基因工程、人工智能、大数据、虚拟现实等科技手段正改变着现实与未来之间的关系，“未来”正在无限地嵌入当下的现实。因此，科幻的传统核心价值——对科技的未来预言正在消失。欧美的科幻作家很早就将科幻创作的重心从预测性转到了思想性上，随着现代工业文明问题的凸显以及“赛博朋克”的兴起，科幻文学开始转向后现代社会中人类的主体性及网络虚拟社会的身份构建问题。

在西方科幻主题自身转向之时，如何统筹中国的文化资源以实现本土科幻文学及科幻电影的当下性？这是亟待思考的问题。中国的科幻作家们已经有所尝试：刘慈欣的《三体》《赡养人类》《超新星纪元》讨论的是宇宙级灾难影响下人类的价值倾向与道德体系的转变；郝景芳的《北京折叠》聚焦于阶层固化和贫富分化之下的未来中国景象；韩松、马伯庸则借用科幻小说来揭示中国现代化进程中文化更新的必要性。

而科幻电影的魅力在于它具有一种基于人类“命运共同体”的共通性，科幻的议题无论是人文、科学

还是技术的，都具有全球性的普遍特点，是对人类命运的关注。因此，我们在科幻作品的创作中除了体现文化资源的本土性和当下性，还应该既包含本土又超越本土，应体现出全球视野和人类命运的共同体价值。同时，科幻电影有它特有的科幻思维，一方面要提升编剧、导演、制片人的科学素养，以科学审美的感受力和科学思维的想象力讲好科幻的故事；另一方面也要提升国民整体的科幻素养，为科幻电影受众培育土壤，这是中国科幻电影当前有待提升的问题。

结语

中国电影创作者在科幻片的实践中，尝试了各个量级和类型的制作，既有“硬科幻”的重工业大制作，也有将科技想象嵌入现实表现的中小成本“软科幻”。这些有益的尝试贯穿着以“文化基因”为核心的中国电影美学工业生产的意识自觉，为电影的叙事共情找到情感基点，为符合中国文化审美心理的科幻视觉符码找到可行性路径，而这正是国产科幻片实践所提供的最具价值的行业经验和制作范本。

(1) 饶曙光《〈流浪地球〉与“共同体美学”》，《中国新闻出版广电报》2019年2月20日。

(2) [德]克里斯蒂安·黑尔曼《世界科幻电影史》，陈钰鹏译，北京：中国电影出版社1998年版，第2页。

(3)《〈疯狂的外星人〉：创造中国电影的独特色彩——宁浩访谈》，受访：宁浩、采访：张卫，整理：苏阳，《电影艺术》2019年第2期，第79页。

(4) 陈旭光《论“电影工业美学”的现实由来、理论资源与体系建构》，《上海大学学报》2019年第1期。

(5) [英]苏珊·海沃德《电影研究关键词》，邹赞、孙柏、李玥阳译，北京：北京大学出版社2013年版，第166页。