

成为展现暴力和观众情感回应的平台。此外，中国青春片中还存在一种疾病的“身体”，这类身体打破了此前青春片中对疾病的工具性编码，尝试呈现作为普通人的病痛患者。如《送你一朵小红花》中，癌症患者韦一航等做普通人的努力，打破了我们对死亡的阴郁态度。青春的疾病身体不是对世界的拒斥，而是一种和解。而在《过春天》中，被工具化的“身体”成为全球化进程的注脚。从身体维度观察，佩佩显然带有资本全球化浪潮下异化的工具属性，她的身体是花姐的“运载工具”；而走私手机的行为，则是家庭空间外部社会关系的再生产。上述青春片中无器官身体的展演，既重塑了青春话语的感觉逻辑，又使观众在接受的过程中有了喘息和反思的契机，身体的视觉再生产成为观众与银幕共情的孔洞或通道。

总之，近年来青春片对身体形态的重塑与更新，不再是单纯意义上的“肉体”陈列与展现，而是“无器官身体”的自由展演。虽然这些身体形态最终不能抵达彼岸的乌托邦想象，但正是这种不能抵达，使得身体与电影之间的情感交换成为可能。也是在此基础上，“无器官身体”推动了青春片的话语更新与重塑，使青春片“成为现代社会成效显著的情动媒介”。<sup>(10)</sup>这一交换过程构建的场域，使观众实现了情感依托和共鸣。

### 结语

中国青春片发生的变化不仅是电影发展的必然规律，也是电影创作者的主动选择。从情动视角出发，这些青春片不仅主动与社会、文化等命题结合，而且以生活细节填充青春的时空；在文化内核上，跳出了原本窄化、单调的情爱主题，对跨语境、全球化等造成文化问题进行了独特反思；同时当下青春片对空间的张力建构、对身体的多样化表述呈现出了较为深刻的，甚至形而上的文化反思，这也打开了青春片意义生产的新维度。

（孙力珍，南京师范大学文学院 2019级博士研究生）

\*本文系南京师范大学 2020年博士学位论文优秀选题资助计划“台湾‘慢电影美学’研究(1987—2016)”(项目编号:1812000024367)的成果之一。

(1) 白惠元《“后青春期”与“暮气青春”：中国青春片的情动视野及其

性别政治》，《文艺研究》2019年第3期。

(2) 杨楼生《景观的瓦解 文化的流变——由青春电影《过春天》引发的现实主义思考》，《电影评介》2019年第5期。

(3) 张一兵《颠倒再颠倒的景观世界——德波〈景观社会〉的文本学解读》，《南京大学学报(哲学·人文科学·社会科学版)》2006年第1期。

(4) 转引自潘智彪《读者·作品·召唤结构——关于多维文学接受的一种构想》，《中山大学学报(社会科学版)》2006年第2期。

(5) 魏成颖《〈野马分鬃〉的反类型化叙事》，《电影文学》2021年第8期。

(6) 战迪《情动转向：后批评时代电影理论建设的一种可能》，《当代电影》2020年第3期。

(7) 张晨《身体·空间·时间——德勒兹艺术理论研究》，北京：中国社会科学出版社2020年版，第39页。

(8) [巴西]小埃利·维埃拉《感官现实主义：当代电影中的身体、情感与心流》，曹勇、王涛、王坤译，《电影世界》2018年第3期。

(9) [法]吉尔·德勒兹《弗兰西斯·培根：感觉的逻辑》，董强译，桂林：广西师范大学出版社2011年版，第50页。

(10) 张英进《三读早期电影理论：器件转向、情动机制、动作喜剧》，《文艺理论研究》2021年第2期。

## 现代化·社会化·历史化：当代中国科幻电影中“父子”意象的文化内涵 \*

黄懋

“没事，我们还有孩子，孩子的孩子还有孩子，终于有一天，冰一定会化成水的。”

在电影《流浪地球》(2019)中，“父亲”刘培强的这句台词点明了全片的主题，影片的改编将刘慈欣同名短篇小说中关于代际与家园的内核具体落实到父子与家庭的格局中，从而将一部科幻灾难片打造成为春节档影片。海外学者裴开瑞也关注到《流浪地球》中的“父子”，并在“文武”二元的中国特色“男性气质”中寻找文化依据。<sup>(1)</sup>在方法上，将片中的“父子”作为一种彰显文化内涵的意象加以分析，颇有启发性。但其内涵是中国传统文化使然，还是中国科幻文化使然？是更偏本质化的无意识表达，还是有其历史渊源的有意识策略？还需要在电影史、文化史的脉络中进一步把握。

科幻文化在当代中国的发展历程不仅仅是过去发生的历史，它在发展、断裂与传承中也形成了跨越时代的传统，持续产生新的影响；而贯穿于不同时代语境间的“父子”意象及其文化内涵流变，反过来也是

揭示当代中国科幻文化流变的一条重要线索。

## 一、现代化的使命： “十七年”科幻文化的启蒙话语

“启蒙传统”的凸显是“十七年”时期科幻文化的重要特征。这一传统可追溯至晚清到“五四”时期以梁启超和鲁迅为代表的对科幻小说启蒙意义的理解，而后又受到来自苏联科幻的深刻影响。但“十七年”科幻作品的创作语境是对“建构现代民族国家与拥有科技现代性的双重渴望”，“现代化”的诉求强化了彼时科幻作品的启蒙“工具论”定位，让启蒙的内容集中于“以共产主义理想为关键词的科学精神，涉及农牧医林渔及航空航天诸领域的实用性科学知识”。<sup>(2)</sup>在工农之外，“少年儿童”作为新的启蒙对象的出现，更是携带着“反现代性的现代性”的诉求与矛盾，即科学幻想中由社会主义“新人”所参与的、以民族国家为主体的现代化进程，一方面重在以理想主义的浪漫色彩描绘工业农业的现代化图景，另一方面又需要构建有别于西方资本主义现代化的内容。<sup>(3)</sup>

“建设现代化民族国家”的启蒙话语框定了“十七年”科幻小说和电影中的代际格局与父子意象的内涵。比如在短片《小太阳》(1963)中，少年儿童的“新人共同体”作为宏大工程和太空历险的践行者，其背后或显或隐地以一系列抽象之“父”的“行动元”为依托：画册上人格化了的“太阳”作为任务发出者，科学家兼老师作为辅助者，而历险的接收者则是冬季冰封的“祖国的北方”。尽管片中颇为乐观主义的童话色彩被一场“梦”的逻辑所解释，但片尾处的旁白提出，“小朋友所想的这个改造大自然的问题，难道永远只能是个幻想吗”的反问，同时也是向作为启蒙对象的少年儿童观众发问，回到了文本外的现实语境，将这场必然的“梦”转化为必然的、现实的“历史使命”。

本片的代表性不只体现在故事模式上，更体现在“科普”的定位与叙事的特殊关系上。尽管“刚开始的时候还是按照故事片的模式和逻辑去拍的”，<sup>(4)</sup>但本片首先作为一部科教片而直接承担科普的任务，例如片中通过动画演示、借主人公之口展现轨道飞行的科学方案，尽管远超少年儿童的知识水平，且不论科学知识的传达效果如何，这一过程如片头处少年对祖国冬季的“有感而发”一样，是主动为之和自觉承担的，

这也反过来印证了“历史使命”对银幕内外的“新人”主体的要求与呼唤，应是在科学知识和思想觉悟上同时彰显进步、不断超越的一辈。在“父”的话语和期待中，银幕内外少年儿童集体被抽象为现代性逻辑的表征。

## 二、社会化的个体： 新时期儿童科幻电影的价值选择

20世纪 70年代末到 80年代初，科幻文学、戏剧与电影创作在“文革”后得到复苏，文化上则接续了“十七年”传统。比如儿童电影长片《飞向未来》(1979)中的一场太空探索的童梦，不无对《小太阳》式科幻图景的致敬。

但中国科幻随后经历了“社会化”转向。童恩正、郑文光等老一辈科幻作家在 20世纪 80年代初即提出科幻应根植于社会生活，甚至催生了“科幻现实主义”的说法。<sup>(5)</sup>在科幻“姓科”“姓文”的激烈论争后，新兴作家的创作理念进一步“从科学普及的中心视点转移到人性和现实的中心视点”。<sup>(6)</sup>但这并非意味着启蒙任务的中止，而是启蒙内容从“民族主义启蒙思想”向“现代科学人文精神的启蒙”拓展。<sup>(7)</sup>

对“科幻”的崭新认知伴随着新时期电影样式的丰富与发展，催生出独特的“社会化”科幻片。在《毒吻》(1992)、《男人的世界》(1987)等娱乐片的尝试之外，科幻儿童电影中的社会化转向尤为明显。其社会化包含两个维度：一是社会现实、家庭生活与人文关怀直接成为影片的题材与内容；二是在儿童电影教化育人的定位下，影片发挥着认同与接入当前社会秩序的功能。二者的相互作用，使得围绕父子意象展开的成长叙事成为多元启蒙话语和价值观念相互冲突、交换与协商的场所。

比如《霹雳贝贝》(1988)中，与男孩刘贝贝相对的一系列成人角色占据了亲缘、文化与精神上的多重父亲之位，又分别承载不同的社会价值观念。但贝贝拒绝这种强加于他的“带电”对于家人、社会甚至人类未来的意义，因为它同“好孩子”的价值观相冲突，“好孩子”意味着个人价值是在集体价值中得到确认的。因此，贝贝向宇宙人返还他的“使命”，选择回归一个孩子的共同体，以完成个体的社会化仪式。《疯狂的兔子》(1997)则将少年儿童 / 科学家的二元角色模式

改造为一对被排斥在集体之外的、保持理性的边缘个体，借由“民科”奇想与纯真情感来合力完成对集体迷狂的拯救；在对“电子游戏”社会议题的去历史化讨论中，潜藏着来自历史记忆的隐忧，而想象性解决的方案仍是对当前社会稳定秩序的再确认。值得一提的是，这些影片中的少年儿童不再预先或主动地具有“进步”的意义感和使命感，因而片中的父子意象背后已不纯然是拉康“以父之名”的隐性进程；子一辈行动的关键是在多元甚至冲突的价值取向中独立做出选择，这是个体成长与社会主体形成的关键点。

### 三、历史化的策略：近年来中国科幻电影的传统交融

近年来，以《流浪地球》为代表的科幻片的成功，将“中国科幻元年”的长久争议引向对“中国特色科幻”的建设性讨论。2021年国家电影局印发的《“十四五”中国电影发展规划》<sup>(8)</sup>提出要落实 2020年《关于促进科幻电影发展的若干意见》，从技术、产业与电影工业化等角度将科幻片的战略地位提至新高。如今，以“大片”示人的中国科幻电影所扎根的时代语境，如王一川所言，是在反思此前“大片时代”的基础上，“致力于重塑中国文化传统在当代生活中的新权威及其深长魅力”，走向“更深层次的文化传统引领”，而“传统的范畴包含了古典、现代与当代三个层面。<sup>(9)</sup>

作为大片的《流浪地球》恰恰较典型地体现出“传统”的交融。一方面，尽管科普与启蒙不再是唯一的诉求，但民族国家现代化的历史记忆却成为影片参考的视觉元素与精神内核，如对宏大工程与征服自然的描绘，及用“家国同构”的情怀将“父子相继”的叙事，与人类整体救亡图存的历史使命相连接，以父辈的集体牺牲来转移、弥合代际间的“小我”矛盾；另一方面，“社会化”被吸纳为一种拉进现实生活与未来想象的策略，通过让观众在银幕上辨识未来生活的当代痕迹，将“电影里的世界和我们现实世界勾连起来”。<sup>(10)</sup>值得一提的是，这两方面均是以“历史化”的方式与策略完成的，比如影片首尾呼应地以历史性的宏大叙事描绘“流浪地球计划”，将影片主体部分的成长叙事锚定在一段事先规划的总体进程中，因而所有行动皆具历史性；再比如作为“未来的历史”的当下现实生活被陌生化为怀旧的对象，是将影片“被观看”的时代直

接认定为一个正在被见证着的黄金时代。可见，本片并非如裴开瑞所言对国族的过去避而不谈，<sup>(11)</sup>其历史意识体现在结构而非内容中。

同样出于对传统与本土化的观照，《疯狂的外星人》(2019)以黑色幽默让市井生活与“第三类接触”亚类型形成反差，《上海堡垒》(2019)甚至让驾驶飞船的主人公直接喊出“向我开炮”这句“十七年”电影中的经典台词。而“父子”意象依然是中国科幻片的参照模式，《我和我的父辈》(2021)中沈腾导演的科幻喜剧短片《少年行》，以开心麻花喜剧风格的都市生活笑料为表层策略，而在“民族国家现代化”的深层语境下安置了少年与机器人这对“临时”父子；即便是光明未来中的“时间旅行”科技突破，仍是一项汇聚了数代人心血的国家级工程，是不断追求“进步”的现代性的历史使命的承诺。少年受到机器人“父亲”的激励，追寻生父的遗志投身科学事业，终于成为机器人的发明者之一，二人在未来的相聚对调了“父子”的位置，使叙事时间形成闭环。这些特征都让《少年行》与电影中的其他短片相呼应，让“两弹一星”“载人航天”精神为世俗化的科幻小品提供历史基底。

兼具主流价值与类型化策略的“新主流大片”<sup>(12)</sup>会否成为今后中国科幻“大片”的定位之一，承载具体文化内涵的“父子”意象能否在其中产生更多可能，还需在对过往传统的借鉴、综合与突破中不断尝试。

（黄懋，中国传媒大学戏剧影视学院 2020级博士研究生）

\*本文系国家社科基金重大项目“中国电影文化竞争力与海外市场动态数据库建设”（项目编号：19ZDA272）的阶段性成果。

(1) Berry C., No Father-and-Son Reunion: Chinese Sci-Fi in The Wandering Earth and Nova, *Film Quarterly*, 2020(1): pp.40-44.

(2) [7] 詹玲《启蒙视野下的中国科幻小说发展流变》，《学术月刊》2019年第4期。

(3) 王瑶《从“小太阳”到“中国太阳”——当代中国科幻中的乌托邦时空体》，《中国现代文学研究丛刊》2017年第4期。

(4) 黄德泉编《“科影”元老忆往录：上海卷》，北京：中国电影出版社2016年版，第159页。

(5) 姜振宇《贡献与误区：郑文光与“科幻现实主义”》，《中国现代文学研究丛刊》2017年第8期。

(6) 吴岩《西方理论对中国科幻的作用》，吴岩、吕应钟《科幻文学入门》，福州：福建少年儿童出版社2006年版，第229页。

(8) 国家电影局《国家电影局关于印发〈“十四五”中国电影发

展规划》的通知》，<http://www.chinafilm.gov.cn/chinafilm/contents/141/3901.shtml>，2021年11月9日。

(9) 王一川《大片时代记忆与文化论转向——2003年至2012年中国电影的文化修辞景观》，《湘潭大学学报(哲学社会科学版)》2018年第4期。

(10) 倪方等编著《〈流浪地球〉电影制作手记》，北京：人民交通出版社股份有限公司2019年版，第35—36页。

(11) 同(1)，第44页。

(12) 张卫、陈旭光、赵卫防、梁振华、皇甫宜川《界定·流变·策略——关于新主流大片的研讨》，《当代电影》2017年第1期。

## 艺术·商业·主流：青年导演影像的诗意复归<sup>\*</sup>

石敦敏

诗与电影的关系源远流长。回溯世界电影史，法国的先锋派“诗电影”，诗意现实主义电影，意大利新现实主义电影，苏联诗电影，以及塔尔科夫斯基的诗电影等都是银幕上的美学典范。诗之于电影已不仅仅是单纯的形式借鉴与风格问题，而更关乎电影艺术的本体与美学，甚至是精神建构。

中国电影有悠久的诗学传统，尤其是以费穆、孙瑜为代表的第二代导演，以及以吴贻弓、吴天明为代表的第四代导演，都有过诗性电影的成功探索。然而，中国电影中的这种诗性传统与诗意审美形态却一度被淹没在西方话语的洪流与产业化的进程中。近十年来，伴随着中国文化与中国电影的崛起，一批新锐导演的影像表达开始主动接续中国电影的诗性精神与传统，并使其在新的语境下焕发出新的生机。

### 一、诗意的复归：中国电影的诗性传统及发展

纵观近年来青年导演的影像创作，以《家在水草丰茂的地方》《路边野餐》《长江图》《地球最后的夜晚》《春江水暖》等为代表的影片，其影像表达都呈现出一种诗意的复归。

中国悠久的诗学传统沉淀着极具民族特色的诗之形式，以及内蕴其中的诗性精神。“将古典美学的精神和方法引入民族电影的创制过程，是中国电影文化发展历史的必然。”<sup>(1)</sup> 20世纪三四十年代，以孙

瑜、费穆、朱石麟、桑弧、吴永刚、蔡楚生等为代表的电影人，开创了中国诗意图的传统。“现实的反映、心灵的表现与精神的外化构成这一时期中国诗性电影的审美特性。”<sup>(2)</sup> 例如，展现底层悲歌的《渔光曲》、人性与神性相融合的《神女》、表现家国史诗的《一江春水向东流》与《八千里路云和月》以及意境深远的《小城之春》等等。

20世纪50年代之后，中国诗意图的发展脉络在不同历史语境中时隐时现，但内蕴其中的诗性精神却代代赓续。改革开放以后，人的主体意识的觉醒，使得这一抒情传统得以接续。第四代导演强烈的时代责任感和历史使命感，以及“电影语言的现代化”所引发的媒介自觉，决定了他们的影像是以更加“电影化”的方式承载思想启蒙话语，因此，使得影像不仅有了诗意图精神的延续，而且更加注重诗性的形式。导演大都“以‘情绪’而不是以‘事件’或‘理念’来结构影片”，<sup>(3)</sup> 产生了如《小花》《巴山夜雨》《牧马人》《城南旧事》《青春祭》等一系列具有诗意图特质的影片。而第五代导演，则是以纯粹意象化的影像革新进行电影诗意图形式的探索，将强烈的造型元素、影像风格与历史文化批判结合在一起，如《黄土地》《红高粱》等。正是这种对电影本体的再发现及其在新的审美意义上的重建，标志着一种“新电影”的崛起，使中国电影受到世界瞩目。随后，《变脸》《阳光灿烂的日子》等影片仍继续拓展着诗性的探索。而20世纪90年代以后，随着大众文化的兴起，纪实逐渐成为电影文化的主流，使得电影诗意图的探索再次被遮蔽。进入21世纪以后，电影产业化的蓬勃发展使得电影的艺术性让位于电影的娱乐性与商业性。同时，好莱坞的强势入侵，也使得电影朝着更加强调类型叙事的方向发展。

但是，即使身处产业化大潮中，中国的电影人仍然有着对艺术影像的坚守，以及尝试回到民族化美学的自觉。例如，贾樟柯导演在影片《三峡好人》《天注定》中使用烟酒茶糖、龙蛇虎猫等中国传统意象结构影片，在影像表达中尤其注重影像的隐喻、象征及表意功能，由此形成了风格化的美学特质。

近十年来，后起的青年导演的影像创作更是呈现出了一种诗意图复归的趋势。例如，《长江图》传承了中国古典绘画中的“水墨美学”，呈现了中国人的宇宙观与生命观。《春江水暖》借鉴黄公望的《富春山居图》