



《流浪地球》： 敢叫日月换新天

董阳

国产科幻“拓荒者”

“为有牺牲多壮志，敢叫日月换新天。”太阳即将发生氦闪而爆炸，人类为续命，给地球安装上千个巨型发动机，计划用100年时间，将地球推离太阳系，逃往最近的恒星半人马座比邻星系。

“敢叫日月换新天”常用来形容革命的豪情壮志，是一种修辞。在电影《流浪地球》里，“日月换新天”是实实在在的故事情节。

这个设定如此大胆，在114年的中国电影史上，还没有哪部作品敢于正面直攻这样庞大的命题。这个设定又如此直接，人类生存家园生存还是毁灭，始终就像一把利剑，悬在人类的头顶。

未知生焉知死，尽管知道地球早晚要毁灭，近代以前，因为完全无能为力和命运完全被主宰，人类只能逃避，或以神话、预言、祈祷等方式面对。只有进入工业和后工业时代，在载人航天技术实现“一小步”跨越之后，人才开始以科学的态度想象地球和人类命运。

尽管如此，作为现代人的神话，科幻电影要在银幕上呈现“流浪地球”这样的恢弘想象，仍然是有门槛的，这一领域至今仍然由美国独霸。不管是《星球大战》、《变形金刚》，还是《后天》、《2012》，好莱坞霸制末世拯救类科幻电影，一是建立在强大的电影工业制作能力基础上，二是独具世界唯一超级大国“舍我其谁”的底气。

在这个意义上，以中国视角和硬科幻视听语言讲述人类命运故事的《流浪地球》，至少在中国观众看来，是开天辟地头一遭，体验是前所未有的。有人说，2019是“中国科幻电影元年”，不为过。

视觉呈现“够硬”

看完点映场，北大教授戴锦华说“我是抱着被惊吓的心理准备来的，在观影过程中，电影抓住了我”。其实戴老师的担心科幻迷都有。

“科幻”作为一种元素，此前中国电影也不是没尝试过。近些年来给人留下印象的就有《长江七号》、《宝葫芦的秘密》、《未来警察》等。但这些作品基本都是软科幻：其科学设定都比较浅显，重在趣味性；科幻元素往往仅限于人或未知生物的“超能力”，并不指向人类命运的必然性。还有一些类科幻或者玄幻、神话题材电影，常被诟病“五毛钱特效”：缺乏历史或科学依据，美学风格凌乱，视觉效果粗陋，也令人心生担忧。因此无论从故事设定和视觉呈现上，中国科幻电影似乎都还没有过“很硬”的先例。

令人振奋的是，《流浪地球》有力化解了这些担忧。

制作团队并没有取巧回避恢弘的灾难和科技场景的直接呈现，没有满足于“在灾难背景下讲述人

的故事”，而是径直表现人与天斗，因为自然才是末世拯救的大反派。

随时崩解的冻原，巨大甚至骇人、复杂又冰冷的地球推进器，厚重的隔离服，巨型的空间站，无论全景还是细节，都有足够的视觉说服力，全片两个多小时，特效场面比比皆是，但几乎看不到令人出戏的塑料质感道具和不符合重力规则的运动效果。这对一部科幻片而言至关重要，因为一旦穿帮，苦心经营的未来感和临场感瞬间破功，影像叙事的基础就瓦解了，千里之堤溃于蚁穴。这是就底线而言。

作为原著作者和影片监制，刘慈欣说，好的科幻片拍得像历史片。我的理解是，历史也好，未来也好，都跟当下有时间的距离，科幻片要跟历史片一样，体现出与当下的时间距离感，有站在未来看现在的历史层次。因此，要通过细节真实将现在与未来并列在一个空间。在这方面，团队下的功夫观众是有感的，北京某地标性建筑被冰封，北京市交通管理局温馨提示，卡式电视游戏机，毛笔书写的福字，这些精心选择的细节都与未来场景构成了有意义的冲突，观众在会心一笑中，对时间坐标有了直观的感受。

《流浪地球》美术风格偏向于写实，这也与刘慈欣的文学原著调性一致，并且与灾难片的气质相符，即硬，但不是漂亮。整篇不太有特别炫酷的画面、特别不同的视角，对于这一点，当然萝卜青菜仁见智。但作为“虚拟现实”，“写实”是一切“表现”的基础，只要细节有说服力，能够取得观众感官的信任，就能维持“怀疑暂停状态”，实现沉浸感和临场感。

物境营造这个科幻电影最基础部分，是《流浪地球》最硬气的所在。

在原著基础上“点一把火”

对电影《流浪地球》的关注，显然跟刘慈欣以及由他所引发的科幻热有关。相比于《三体》的妇孺皆知，中篇《流浪地球》是刘慈欣早期作品。比之于电影，正如刘慈欣本人所说，更像是一个创意蓝本和故事架构。比如设定了太阳即将氦闪，给地球装上发动机，逃往比邻星，这个过程中地球和人类生活将会发生的变化，以至生存环境变化将给人类社会伦理带来的冲击等。但说实话，阅读起来不太能感受到故事的曲折、情感的动人，如果不是科幻迷，我猜很多人大概不太会被这样质野的叙事所吸引。想来与刘慈欣的出身有关，这个水电站工程师出身的科幻作家，其基本出发点还是科学和真实，语言的精致和情感的饱满并不是他最重要的诉求。或者说，我们用故事的曲折和情感的动人来要求刘慈欣的科幻小说，并不公平。

不过，作为电影原著，这个创意和设定足够结实，也给电影叙事留下了发挥的空间。你会发现，如果原著胜在文字和情感，电影改编反倒难以实现，原著的优势成了视觉叙事的羁绊。被当简单抽象的科幻片要经历多少小时，特效场面比比皆是，但几乎看不到令人出戏的塑料质感道具和不符合重力规则的运动效果。这对一部科幻片而言至关重要，因为一旦穿帮，苦心经营的未来感和临场感瞬间破功，影像叙事的基础就瓦解了，千里之堤溃于蚁穴。这是就底线而言。

电影《流浪地球》故事在原著基础上做了这样几个改动和延展：一是把故事里极为简单的人物设置理出关系，赋予形象和性格特征，以父子分别、祖孙相依的人物关系构架整个故事，赋予了亲情的温度；二是把百年后的科幻场景与今天的北京城、与具体的现实世界缝合在一起，强化观众的情感代入和情感认同；三是强化了中国特色视角，以中国人作为拯救地球的主要群体，体现了大国的自信，呈现不同国家人民共同面对人类灾难的场景，营造了人类命运一体感；四是影片最后，增加宇航员刘培强驾驶空间站“点火”土星的情节，把整个故事推向戏剧和情感的高点。

对比起来，阅读小说和观看电影完全是两种不同的体验，但电影又是在原著基础上进行自然而合理的生发，实现了新的创造。

有待打通“最后一公里”

观看《流浪地球》，有一种被强大视觉推着走的感觉，视觉呈现有足够的说服力，也会被紧张的命运感所牵引，被鲜有的“中国带领人类拯救地球”画面所感动，总之看完仍久久不能平复。但要说余味，可能并不强烈。

一是情感线还可以更突出，比如男主角爷爷和妈妈的死，并没有足够渲染，该有的情感还没被生出发来，父子关系的转化还欠铺垫；二是一些台词和细节还不精当，为真实而真实因而显得琐碎，没有起到点睛的效果；三是价值观还不够有冲击力，人类命运一体、相互协作的意味还没有展现通透；四是，原著所展现的，生存现实的巨变其实也会改变人类的伦理，会有负面效果，这些内容影片还没有呈现。当然，这可能是苛求，如果面面俱到，影像的力量可能被分散。总之，遗憾主要体现在人物故事以及思想的穿透力上。

流行文化最能看出社会的心态和国家的气象，《流浪地球》展现出来的强大工业制作能力、中国人走进世界舞台中心的心气、实力不容小觑但还有待于贯通精进的状态，都令我们充满自豪感。对中国观众而言，观看《流浪地球》远比看一部“完美无瑕”的好莱坞炫酷大片更有意义。

(作者为人民日报文艺评论版主编)

《四个春天》： 踏歌行过春天

李学武

纪录片无疑是奇迹：从未受过科班训练的“中年北漂”陆庆屹，以相机自带的摄影功能拍摄家庭生活素材，又自学Final Cut剪辑成片，却不仅在First影展中新获最佳纪录片奖，而且于2019年登陆院线，成为当前市场的口碑之作。它的引人之处，来自于影片主人公，一对不忍衰老的老年夫妻“踏歌而行”的生命态度，被一个不肯妥协的中年观察者徐徐呈现。

踏歌而行的生命态度

《四个春天》看似没有剧情，只有一系列琐事的叠加：在贵州省独山县的城郊，住着一对老夫妻。丈夫是退休物理教师，三个孩子全在外地，团聚有时为了相见——如春节，如金婚纪念；有时为了告别——如死亡。最重大的事件，莫过于2014年秋天女儿因病去世，但“大事件”依然与戏剧性无关，因其没有以此为中心形成因果叙事链，更没有带来人物性格乃至观念上的变化与成长。戏剧性缺乏，因冲突缺席。然而，没有冲突并非意味着没有张力。主人公陆运坤夫妇虽与世无争，但他们最大的对手，躲在时间的帷幕后面，冷冷注视着他们——它叫死亡。

死亡在场，因他们去日无多。从一系列细节：1954年的毕业照，1998年的最后一课录像中不难推断，父亲陆运坤已年至古稀。身体不违时、女儿去世后，观众已隐忧影片会不会以悲剧收场。

死亡在场，因独山县，如同乡土中国中的其他城镇，是生与死混杂之所。都市中死亡被体面地包裹，从医院直入殡仪馆，经工业化流程，放入匣中，放逐到生人的世界之外。而乡下生死并置，田野间突兀着坟头，农人就在一旁耕作。如光与影并行，习惯于死亡的陪伴之后，它就不再是吞噬一切的黑洞，而是生命的又一次远嫁。

死亡在场，因其以狰狞之态袭击这个家庭。女儿陆庆伟因病去世。狭小病房中，母亲为女儿洗脚，告诉她父母爱她、兄弟爱她、所有的亲戚都爱她；弟弟为她留下最后的影像。白发人送黑发人，从此界到彼岸的路上没有长亭短亭，只能拿爱的记忆陪她上路，使她不至于孤单。

然而，这一对夫妻用“踏歌而行”的人生态度，与死亡共舞，姿态优雅。“踏歌”这种古老的舞蹈形式，在中华民族绵延已数千年。南宋画家马远的山水人物画《踏歌图》上便有六位农人踏步而歌。题诗云：丰年人乐业，陇上踏歌行。《四个春天》的陆庆屹生活中，几乎有一半伴随着“歌”：群山之巅陆运坤夫妻唱响《青年圆舞曲》；春节聚会女眷们哼起“会相人”的平塘歌；金婚家宴父亲轻唱“这一生我和你说过爱”；哪怕在病榻上，94岁的哥哥不顾心率上升，也要唱起《夜半歌声》。父亲熟悉各种乐器：二胡、钢琴、笛子、小提琴、风琴，甚至自学了音视频剪辑。而只要有音乐，母亲就随处起舞。诗、乐、舞同源，歌舞便是现代人通往“诗与远方”的小径吧。然而，当人们用“诗与远方”表达理想生活状态时，却经常忘记，诗意并非总是快乐明

亮的。离愁别绪、悼亡怀人占据古诗的颇多篇章。“诗”更意味着强烈情感的提纯，如冯至所言，是“秋风里飘扬的风旗”，给出了风的形状，“把住些把不住的事体”，“安排我们的思想”。歌与舞，是这对老人情感的容器，哪怕女儿去世，也用“唱歌来超度”。如果说“超度”指灵魂脱离苦海，那么，歌声之所以能“超度”，正是因为它把内在的痛苦变成了可以言说，能被超越的身外之物。

若从石窟壁画、雕塑上考察“踏歌”的姿势，会发现拧腰、松胯、“三道弯”的体态有一种“亲地性”——身体俯向大地而非指向天空。大地是轮回之所，反手为生覆手为死。影片中大量细节关于“吃”：为孩子烹制腊肠、做豆腐饭；给亲戚采摘花椒芽和蕨菜，用大地上的出产滋养生命。还有无数细节关于“养”：侍弄花草草、喂养燕子蜜蜂，用心维系着轮回之链上生这一环。当死亡使亲人成为大地的一部分，他们如同对待生一样照料死：在女儿墓地种植桃树与辣椒，以防牛来啃去坟上的野草。大地拥有治愈的力量，在秋冬把悲伤消融，又在春天吐出细细的喜悦。影片开头时，邻居送来腊梅，不厌其烦地交代“泥土蒙根上，保持水分，要是下雨了就拿进屋里去，不要被打到”。等到两夫妻度过了丧女之痛，影片结尾特地交代，母亲闻到了腊梅香。

踏歌通常是群舞。刘禹锡《踏歌词》写到“春江月出大江平，堤上女儿联袂行”。踏歌以肩搭背为基本体态，表达集体性的情感；就如人类在岁月长河中，学会了以整体绵延对抗个人生命的死亡。陆家是个大家庭，犹如一棵根深叶茂的树，有许多记不住名字的亲戚出场。他们分享美食：上山摘来的蕨菜、打了一天的花椒芽、春节前做好的腊肠；他们分享歌声，几十年未回故乡，歌声却能应和；他们分享共同的人生态度：女儿病重垂危时，腿已肌肉萎缩、骨瘦如柴，但大脚趾上，却涂着酒红色的指甲油，对美与爱的追求能暂时忘却死亡在前。甚至死者也以不同的方式与家人共存。春节时生者在死者的灵前拜祭，坟前相聚，邀请它们暂回人间；女儿的遗像被安置在生前居住的小屋，埋在土下的是肉体，在饭桌上依然需要一副碗筷的是灵魂。只要有后人记忆，人类的精神就能踏歌而行，与生老病死共舞。

踏歌通常是群舞。刘禹锡《踏歌词》写到“春江月出大江平，堤上女儿联袂行”。踏歌以肩搭背为基本体态，表达集体性的情感；就如人类在岁月长河中，学会了以整体绵延对抗个人生命的死亡。陆家是个大家庭，犹如一棵根深叶茂的树，有许多记不住名字的亲戚出场。他们分享美食：上山摘来的蕨菜、打了一天的花椒芽、春节前做好的腊肠；他们分享歌声，几十年未回故乡，歌声却能应和；他们分享共同的人生态度：女儿病重垂危时，腿已肌肉萎缩、骨瘦如柴，但大脚趾上，却涂着酒红色的指甲油，对美与爱的追求能暂时忘却死亡在前。甚至死者也以不同的方式与家人共存。春节时生者在死者的灵前拜祭，坟前相聚，邀请它们暂回人间；女儿的遗像被安置在生前居住的小屋，埋在土下的是肉体，在饭桌上依然需要一副碗筷的是灵魂。只要有后人记忆，人类的精神就能踏歌而行，与生老病死共舞。

游子视角下的人生意义

《四个春天》暗合了废名、沈从文一脉的田园文学的美学精神，但是五四时期乡土小说体现出文化精英对日渐消失的传统美感的挽歌，而《四个春天》里，隐合作者并不刻意标明文化身份，它让我们感受到的，是一个不肯妥协的中年孩子，和不愿衰老的老年父母对话，探讨生命意义。

拍摄该片的缘起，可以从陆庆屹发表于豆瓣上的一系列文章中找到（后结为散文集《四个春天》，由南海出版公司出版）。从个人轨迹上来看，陆庆屹一直延宕传统意义上的成熟：初三上学期，他被记了处分，留校察看，索性转入另一所中学，却险些

用抽烟、打架把整个校风带坏。离开独山后，他踢过足球，做过酒吧驻唱。如果说成长意味着生理、心理、认知、社会化的协同发展，陆庆屹无疑是“拒绝成长”的。他至今未婚，拒绝走入家庭这个“社会的最小细胞”。她却还不知在何处，母亲却已给孙子做起了虎头鞋，无言地表达期许。

或许，陆庆屹的“成长列表”中，早已划掉了“社会化”这一项，取而代之的是“世界化”，即：人与这个世界的关系。这种思索源自于1999年的一段经历。京漂十年之后，他逆反性地想找一处与世隔绝的地方，就去了罗甸县罗相乡的矿山采矿。满夜空的星星让他“意识到了人的渺小、人生的短暂”“想到一些很远的东西、永恒的东西”。后来，在矿洞中和一簇水晶相对，他忽然意识到自己“从未考虑过别人的感受、父母的担忧”，“开始对放肆的人生失去了兴趣。”（陆庆屹《想做就去做》）星空和水晶簇，与现实人生相对照，代表永恒与短暂、美好与空茫的两极。水晶簇只是物，却在亿万年间坚定地向着“最纯净最完美的方向生长”。那么有意识有灵魂的人呢？陆庆屹感悟到：“生而为人，总该有些具体的价值，哪怕只是让关心你的人放心”。找到电影这一表达工具后，终极探索和现实寻找结合起来。这个如同少年一般寻找自己内核的中年人，开始借观察父母生活，感悟生命的本真。

而陆庆屹的父母，到了老年期却不忍衰老。母亲李桂贤担心父亲：“如果我不在了，你爸如何面对这个家，这么大的房子”；担心儿女，唯恐他们忘记家里的传统，丧失居安思危的能力。他们担忧时间所剩无几，不足以传达人生经验和价值观念。而这一心态，却是典型的中年心态。与大部分过了生育期就迅速衰老、死亡的物种不同，“人类生命蓝图中有两个惊人的创新：青春期和中年。”“青春期是为了把无知的发达头脑发育得更完美”，而中年是文化传承赋予人类演化上的特征，这一时期，主要作用是储存、传授信息，“传达经验的渴望可能变成难以抑制的冲动”。（[英]大卫·班布里基《中年的意义》，周沛都译）

《四个春天》中，记录者和被记录者，均处在年龄错位之中，碰撞与交融却形成了美妙复调。岁至中年，陆庆屹虽已告别童年幻想，却仍如少年一般，苦苦寻找寻找“我是谁”“生命的意义”——大部分同龄人已变得迟钝，用关于财富或地位的短期目标代替了终极追问；而他的父母，步入老年，在别人一瘸一拐挣扎时，他们依然一路歌吟，用踏歌而行的态度给了他最坚定的回答。这部影片的温暖力量，就如海子流传最广的那首《面朝大海春暖花开》：“喂马、劈柴”，“关心粮食和蔬菜”，这些质朴的字眼带着唤醒记忆的魔力，把失落已久的乡愁捕捉入梦。而且，《四个春天》中，幸福追寻不在遥遥无期的明天，它就是此刻，触手可及。（作者为暨南大学艺术学院/珠江电影学院教授）

