中国电影报 CHINA FILM NEWS 2026.11.18
责编:鲍文娴 责校:张惠 美编:李骁 E-mail:zgdyb2004@126.com

被看见的儿童
——评《长大的儿童》中的教育之爱

■文/赵卫防

在当下的中国电影市场中，儿童电影始终处于一种特殊的状态之中。这些影片虽被生产，却鲜少被真正“看见”；它们虽被拍摄，却时常成为成年人怀旧情绪的注脚。儿童电影如何破不被“看见”之局？如何以儿童视角展开叙事而摆脱成人意志的传声筒之嫌等问题成为儿童片创作者共同探究的命题。类型化固然是一个重要路径，然而其他层面的美学探索更有意义。陈应歧与陈聚之联合执导的儿童电影《长大的儿童》对此做了有益的探索。影片讲述了教育家李吉林的生平，但却专注于关乎“爱”的教育故事，以这样的叙事策略实现了被“看见”。

儿童视角：一次叙事伦理的转向

《长大的儿童》以李吉林老师1978年执教的首批实验班中的学生金曦的视角展开叙事。这看似是一种技术性的叙事选择，实则蕴含着一场深刻的叙事伦理转向。在传统的教育家传记片中，镜头往往追随主人公的脚步，将观众置于“仰视”的位置去见证伟大人物的成长历程。而《长大的儿童》摒弃了这种成人俯视的传记叙事模式，转而借用儿童的眼光去观察、去感受。如片中多以孩童视角去观察世界：野外飞舞的蒲公英，手电筒模拟日出，课堂上演童话剧等等，这些具象场景的选取本身就是一种叙事伦理转向的宣言：教育的价值不在于教师说了什么，而在于孩子看见了什么、感受到了什么。当李吉林的手风琴声在课堂上响起，当孩子们在《小小的船》的乐曲中展开想象，镜头并未对准教师的表情，而是捕捉孩子们眼中闪烁的光芒——这才是教育真正发生的时刻。

这种视角的选择还带来了一个重要的美学后果：它让影片天然具有了去戏剧化的倾向。儿童的目光不会刻意寻找冲突与转折，他们只是朴素地观看、感受与记忆。因此，《长大的儿童》主创追求以平淡而细腻的镜头语言刻画教育工作者的初心本色，这在影片中体现为一种克制而温暖的影像语法——不以戏剧冲突推动叙事，而是让细节的累积沉淀出情感的力量。

教育理念的视听语言转化

李吉林的情境教育思想为这部电影提供了独特的美学资源。情境教育的核心在于“择美构境、境美生情、以情启智”，将情感活动与认知活动紧密结合。她创造了六条创设情境的途径：生活展现情境、音乐渲染情境、图画再现情境、表演体会情境、模拟操作情境、语言描绘情境。这些教育方法本身便具备极强的“电影性”——它们天然要求在特定时空中构建视觉化场景，而这正是视听语言最擅长的表达。比如当影片展现李吉林以手风琴伴奏讲授《小小的船》时，观众看到的不仅是一堂语文课，更是一个被精心构建的“情境”，在精心设计的视听叙事中，这个情境下音乐的旋律、文字的意境与儿童的想象均被建构出来，并被编织成完整的审美体验。镜头无需解释情境教育是什么，因为它本身就是情境教育的一次生动展演。

将情境作为方法，一直是该片导演陈应歧所秉持的手段，从前作《向日葵中队》到《长大的儿童》，他持续探索着意象化叙事的手法。在《向日葵中队》中，“暴雨中班级集体守护向日葵田”的场景，以“金黄花瓣在雨幕中倔强挺立”的镜头赋予了影片诗意的浪漫主义气质。在《长大的儿童》中，类似的手法表现为“蒲公英飞舞”和“手电筒模拟日出”等意象。这些意象的功能并非单纯情绪渲染，而是将抽象的教育理念转化为可感知的审美体验，与儿童观众达成了深刻的共情。

“爱的教育”理念的当下价值

在2026年的中国，《长大的儿童》所讲述的爱的教育主题，具有一种值得深思的时代张力。当教育日益被绩效指标和升学率所定义，当“儿童”越来越被简化为“学生”，当“教育”越来越等同于“培养”，李吉林所代表的以儿童为本的教育理念构成了对当下教育现实的一种温和而有力的质询。

影片的价值不在于提供解决方案，而在于让观众重新看见那个被遗忘的命题：教育首先是一种关系，而非一种流程；教师的职责首先在于理解儿童，而非塑造儿童。李吉林在1978年主动要求教一年级，并将“提早起步，提高起点”的信念付诸实践，自编补充教材、创造“口头作文”“情境说话”等教学样式——这些做法的本质不是提高效率，而是尊重儿童。她在学生作文集《小学生观察日记》中展现的，并非教学成果的炫耀，而是儿童目光的珍贵记录。

当《长大的儿童》将镜头对准李吉林所教的首批实验班学生金曦，影片实际上在追问一个根本性的问题：六十年后，当“教育”被各种话语反复定义和拆解之后，观众是否还能回忆起教育最初的样貌？一个儿童在教室里第一次感受到世界之美的那一瞬间，或许才是教育真正的起点。

《长大的儿童》作为“童声里的中国”发起创办20周年的献礼之作，也是“爱的系列”儿童电影的第二部作品，其构建的不是一套商业化的儿童电影IP，而是一种以爱与美为核心的新时代儿童电影创作路径。它的可贵之处在于，它不试图取悦孩子，而是试图陪伴、引导并成就孩子。在一个童年正在加速消逝的时代，这样的电影，或许正是成年人和儿童观众最需要的作品。

（作者为中国艺术研究院电影电视研究所所长、研究员）

中国电影艺术研究中心
电影文化研究部专版

《一个夜晚与三个夏天》：藏地新感觉派电影

■文/周夏

走进影院看到不一样的藏地电影《一个夜晚与三个夏天》，让人眼前一亮。恰巧今年夏天刚刚去过拉萨，片中一群年轻人在布达拉宫的夜色下跳舞，感觉很亲切。这样的藏地电影当下、新鲜、年轻态，很容易就提炼出几个关键词：Z世代藏族女导演、青春成长记忆、元电影。印象中，这还是我观赏到的第一部由藏族女导演拍摄的藏地电影，第一次在大银幕上看到如此青春动感的都市拉萨。影片的视角和气质也是我格外喜欢的，虽然成长的地域不同，但是成长的记忆和感觉却似曾相识，导演拍出了女孩之间的秘密心事。

电影讲了一个很小的事件：小女孩偷了好朋友的钱包，由此产生罅隙，成年之后的一个夜晚，她与失散多年的好朋友偶遇了……但电影的重心不在戏剧性的故事，而在于女主人公桑吉纤细、敏感、微妙的心理活动。导演岗珍在采访中谈到这都是她生活中真实的经历，她把生命里遇到的奇妙时刻写成小说《一个夜晚与三个夏天》，并通过精巧的镜头语言把两个女孩的心理交锋展现得非常精准。

故土故人：藏地青春片中的多元图景

影片是呈现私人记忆的作者电影，但也具有藏地青春片的内涵，表达纯真，叙事轻盈，风格清新，内里却包裹着一个小女孩有点酸涩的成长印记。

桑吉谎称钱包是自己捡来的，在电视台工作的父亲误以为女儿做了拾金不昧的好人好事，热心宣扬，桑吉因此得到了“三好学生”的荣誉称号，以及去内地西藏班读书的机会。当桑吉想把钱包还给拉姆的时候，拉姆已经转学了，她永远失去了补救错误的机会。父亲对桑吉的托举和爱护虽然是好意，却弄巧成拙使桑吉陷入了无法弥补遗憾的道德困境中，这种隐隐不安的愧疚感一直持续到成年。

除了两个小女孩带着裂痕的友情，影片还呈现了桑吉与父亲夹杂着矛盾和隔阂的亲情、与笔友索索轻松和谐的友谊。桑吉12岁外出读书也是岗珍的真实经历，它把内地西藏班的历史记录在内，同时这种流动性的当代游牧体验也被放入电影的情绪中。在陌生的都市宾馆中，桑吉听到爷爷去世的消息后蒙着被子痛哭，成为她生命中无法抹去的伤痛记忆。上海求学时的孤单，只有在与拉萨笔友索索的互通信件中得到缓解，释放心情、分享秘密、一起成长。当回到故乡拉萨，桑吉又有一点格格不入的游离感，这种处于藏汉文化的中间状态也代表着新一代藏族年轻人的普遍状态。

藏地电影中，女性通常都是被呈现的客体，很少有表达的机会。而在岗珍的女性视角下，不仅女主角桑吉作为故事的讲述者掌握绝对的叙事主体性，藏族男性也被呈现出不一样的面貌，性别关系也更加平等、现代。宽厚仁慈、爱女心切的诗人父亲不间断地提供全方位的支持，也在苦口婆心地劝说桑吉找一份安稳的工作；作为年轻一代的藏族男性索索则带来了一种新鲜的异质感，时尚、潮流、温和、中性，不仅是提供情绪价值的“男闺蜜”，本身也成为片中的一抹亮色。

影片流动着日常的诗意，不仅直接引用了岗珍父亲的诗《早期节奏》，许多场景也混杂着当地传统的藏族习俗，比如在家宴和过林卡中，大家唱起的囊玛堆谐祝酒歌。多元文化在此交汇，除了传统古典的抒情歌曲，片中也跳跃着许多现代快节奏的电子音乐，比如藏族摇滚乐《巴桑普赤》《人生》，片尾响起的藏语嘻哈说唱，都带来了一种活力十足的都市青春律动感。这在以往的藏地电影中很少听到，它直接沟通了当下年轻人的情感，也打破了对藏地电影的刻板印象。

虚实之间：电影与生活的辩证关系

此外，电影还有另一条线索：长年在外求学的桑吉这次回到故乡拉萨，是要拍摄一部与童年好朋友有关的电影，这部电影讲的就是她偷了好朋友钱包的童年往事。再往外拓展一层，就是岗珍拍摄了自己的童年、少年和成年的故事，当然，这里有真实的生活打底，也有虚构的情节加工。

这种戏中戏的套层叙事结构使影片戴上了元电影的标签。特别之处在于，元电影的自反性不仅仅指向电影本体的思考，也构成了电影主体本身。正在拍摄的童年戏成为整部电影的缘起，这也是岗珍2020年拍摄的毕业短片《亚吉查姆》中的内容，套在童年戏外层的成年戏主要是在2023年完成拍摄的，就是我们现在看到的长片《一个夜晚与三个夏天》。“一个夜晚”就是成年桑吉和拉姆再次相遇的那个夜晚，“三个夏天”则分别对应着桑吉和拉姆的童年、少年和青年，三个段落又构成了桑吉完整的成长史。

少年阶段的桑吉和拉姆在桑吉爷爷的葬礼上重逢，还产生了激烈的争执。吊诡的是，成年拉姆在回忆中这段少年重逢并不存在，这究竟是桑吉的个人臆想还是拉姆的记忆有误？我们不得而知，这正是影片的迷幻之处。二人的对话都发生在流动的车里，这个相对私密又安全的空间，让桑吉终于鼓起勇气，向拉姆说出那句压抑多年的“对不起”，但成年拉姆却提供了另一个版本的故事：桑吉父亲早就把钱包还给了拉姆，却一直没有告诉桑吉。影片并没有完成想象中的“和解”，而是呈现了彼此之间的错位、尴尬，还有一点怅然若失。

在电影杀青戏上，小演员和成人演员、年轻的父亲和年老的父亲一同出现，彻底打破了电影的画框。这时，桑吉收到成年拉姆托人转交给她小时候偷走的那个钱包，原来是一个很童趣的Hello Kitty旧钱包，跟童年桑吉偷走的那个精致绚丽的尼泊尔钱包完全是两个模样。虚和实在此交汇，界限也越来越模糊。导演发出自我质疑：电影取自生活的同时，也悄悄改变了生活本来的模样，记忆不可靠，电影更不可靠，每个人都活在自己主观的心理世界和认知局限里，回忆中不自觉就加了层滤镜。就像成年拉姆所说：电影总是比生活美好很多。

比较珍贵的是，饰演桑吉和拉姆的小演员在2023年继续完成了少年阶段的表演，这也使影片带上了纪录片式的真实质感。电影之外，小演员也在经历着成长，这种成长被记录在大银幕之上。长片也是在短片的基础上续拍、延展而来，由此也促发了一种新的电影创作形态：成长式电影。不仅电影里的小演员在成长，电影之外的主创也在经历着成长，这种成长的痕迹自然而然地留在了画面里，这种随着时光流动的真实质感正是这部影片的动人之处。

（本文系国家社科基金艺术学项目“新时代语境下中国女性导演的电影创作与发展”[项目编号23BC052]阶段性成果）

《梦寻苏毗女儿国》：不止是一部羌塘公路片

■文/汪方华

《梦寻苏毗女儿国》看似一部纯粹的羌塘公路片，讲述了一个简单的“寻梦”故事。藏族少女央庆拉姆跟着藏族“新手向导”白玛去藏北萨普神山寻找梦中的白牦牛，探寻苏毗故地生母的踪迹。一个在上海长大的姑娘和一个从没有独自开车出过远门的那曲大男孩就这样毅然开车上路，想要穿越藏北广袤的羌塘无人区，奔向萨普神山下将要开幕的赛马会。这段青藏高原深处的双人旅程本身就显得惊心动魄。藏族演员丁真珍珠和卓依娜姆的出演又为影片增添了一抹青春亮色，平添了几许灵动。

一段旅程亦是一段情感史

《梦寻苏毗女儿国》一开始就是拉萨机场接人的场景，举着藏文大纸牌子“央庆拉姆”的白玛偏偏错过了完全不认识藏文的藏族姑娘央庆拉姆。倒是颇有职业经历的拉姆，出了机场从容打车，顺利抵达“攻略”中标记好的藏式饭馆。匆匆赶到的白玛面对拉姆显得局促不安，一再解释缘由。而当拉姆提出即刻赶往赛马节时，他又毫不犹豫地断然拒绝。然而，在拉姆应下他顺口报出的“一天一万元”的价码之后，白玛还是驱车带她驶向那曲的萨普神山。此后便是一段公路片的经典叙事，一段“合—分—合”的惊险历程。车子下了高速便进入羌塘大草原。途中遇到的好心牧民为这两个年轻人指了一条废弃的小道，白玛在拉姆的执意坚持下，把车开上了这条穿越羌塘无人区的崎岖道路。车终究抛了锚，白玛只得带着疲惫不堪的拉姆徒步穿越无人区。这个过程中，两人由最初的形如陌路，逐渐生出了信任。然而，因为急着买马参加赛马节，白玛让拉姆先行支付酬金。拉姆由此觉得白玛不讲信用，不像个“好人”。而在看过苏毗古国留下的遗迹与岩画、又没能赶上那趟三天一次的班车之后，两人发生口角，信任随之崩塌，只得分开，各自在无人区里行进。可白玛终究放心不下拉姆，又跟着一辆采虫草的藏民三轮车一路找寻她，一同搭车来到藏民的简易帐篷……一段危机四伏、两个“探险”新手频频受伤的无人区求生经历引人入胜。然而，正是出于白玛对拉姆的那份责任感，他始终“引导”着拉姆奔向萨普神山。

影片最终走向一个美好结局：拉姆赶上了盛大的赛马节，见到了梦中的神山与白牦牛，仿佛还听见了生母的声音；白玛也骑着阿嘉姐家的白马跑完了赛马节，完成了自己的“成人礼”；拉姆则兴奋地拉着白玛加入了锅庄舞的行列。这段旅程也由此成为两个藏族青年建立信任、生出某种说不清道不明情愫的过程。这段在极端生存危机中相互扶持、奔赴目标的情感演进过程比以往的都市爱情片更为真挚，更为动人。

一首援藏赞歌

影片开头的机场一幕，若没有机场那块醒目的“欢迎到西藏”的广告牌，几乎分辨不出究竟是哪个大都市的机场。白玛的那辆黑色北京吉普，很有现代感。最具景观意味的，则是两人并骑驰骋于羌塘大草原的身影，以及引起拉姆惊叫的那列飞驰在海拔六千米高原上的绿皮火车。影片直到白玛与拉姆来到一座小学附近保留的一处工程队驻地、看见墙上那位牺牲的工程队长的照片，才揭示出全片最动人的细节——白玛的父亲正是当年建造小学时牺牲的工程队长，而他手机的屏保正是父亲的照片。父亲常年辗转于医院、学校、桥梁与公路的工地，很少回家，唯有在一年一度的赛马会上，才会带上年幼的白玛去玩耍。白玛之所以执意要去赛马会，缘由正在于想让父亲的在天之灵看到自己的“成人礼”。片中，拉姆常常想起梦里的那个场景：风雪交加之中，一位汉族女医生冲进那顶住着难产藏族女子的帐篷，但因缺乏接生经验而焦急万分；拉姆的生母随即拿起刀划向自己；接着是一声婴儿的啼哭，然后是女医生抱起婴儿拉姆的画面。女医生后来回到上海，被她收养的拉姆也随之到了上海。同样的故事，又发生在他们路上偶遇的那对赶去参加婚礼的父女身上。而小女孩画的水彩画里的白牦牛与牛背上的小女孩，与拉姆梦中出现的情形一模一样。这背后，或许源于萨普神山与苏毗王国“错那女神将”玉佩的护佑，更源于像拉姆养母那样从上海等大城市前来援藏的医生的救治，也源于如白玛父亲一般在内地求学、重返那曲投身重大工程建设并最终牺牲的父辈的“托举”。影片中，内地多年来对藏区的经济援助和文化扶持也留下了清晰可辨的影像印记。阿嘉姐的民宿里天天播放的那部电影《红河谷》，正是导演冯小宁的杰作，阿嘉姐在片中出演一个角色。《梦寻苏毗女儿国》这部以藏族演职人员为主体的影片，所表现的仍是当下藏族青年一代的生活与情感经历。西藏自民主改革废除农奴制以来，经济与文化的发展已与内地同步并进，在电影创作领域亦不遑多让。

《梦寻苏毗女儿国》是新时代的一部感人之作。电影既表现了西藏年轻一代追寻“向往的生活”的勇气和“底气”，又揭示了这一切美好背后内地援藏人员和藏区建设者这几代人的付出甚至是牺牲的过往，具有情感的冲击力。影片中，白玛与拉姆互教藏语与普通话的日常互动，拉姆半夜如厕时请白玛陪同穿过黑处的细腻桥段，以及她最终断然拒绝前男友来电请求复合的清醒抉择，都为故事铺陈出“有情人终成眷属”的可能性。作为“藏地新浪潮电影”的中坚，导演拉华加在《梦寻苏毗女儿国》中，将藏北高原的地域景观、藏族青年的生命成长与援藏建设的时代叙事自然编织进这段“返乡寻根”的旅程，最终为两位成长环境截然不同的藏族Z世代主人公，揭示了关于情感、职业与未来住地的选择“谜底”。《梦寻苏毗女儿国》突破了公路片类型的表达局限，其艺术完成度与伊朗新电影《司机的白日梦》《我最喜欢的蛋糕》《神圣无花果之种》等获奖佳作相较毫不逊色，堪称藏地题材电影中的精品。

（作者为安徽农业大学人文学院教授）