

【类型与题材】

瘟疫电影：灾难叙事的类型建构与在地实践

张 斌 罗晗晓

【摘 要】瘟疫电影作为灾难电影的子类型，既继承了灾难电影的一般叙事要素，又在传统叙事模式下变奏出独具一格的话语体系，营造出特定的社会文化想象图景。根据想象元素涉及程度和叙事重心的差别，瘟疫电影可分为软科幻的寓言想象和全纪实的社会构想两类，并在多元叙事结构与密闭压缩时空下展现群体与权力的冲突。从后经典叙事学的理论视角出发，瘟疫电影作为意识形态容器突出“冷战”与后“冷战”政权下的灾难书写，作为社会想象关注身体感染与社会秩序的崩盘，作为人性表征体现个人欲望与情感价值，呈现出对人类物质和精神世界的观照。在此基础上继而分析我国瘟疫电影在地实践中存在的叙事模式单一等问题，提出从电影观念变革、叙事想象力提升、价值表达升维等角度革新本土瘟疫电影的艺术实践，探索具有中国特色的瘟疫电影创作路径。

【关键词】瘟疫；类型电影；后叙事学；疾病社会学

【作者简介】张斌(1978-)，男，四川阆中人，上海大学上海电影学院教授、博士生导师；罗晗晓(1997-)，女，湖南醴陵人，上海大学上海电影学院2019级硕士研究生(上海 200072)。

【原文出处】《上海大学学报》：社会科学版，2021.3.32~42

灾难电影是一种成熟的类型电影模式，而根据不同的灾难成因又发展出诸多次生的电影类型。2020年春节前后新型冠状病毒的突然爆发以及其后的全球大流行，让瘟疫电影一跃成为大众关注的焦点。作为灾难电影子类型的瘟疫电影，既具备灾难电影的一般特点，也在发展中建构出独特的叙事话语模式和社会文化想象图景。本文选择了灾难电影中的瘟疫电影这一类型，并将瘟疫电影置于灾难电影的类型叙事图谱中加以考察，在历史与现实、全球与本土相结合的视野中探讨其灾难叙事的类型建构与社会文化表征的变焦，进而探索本土瘟疫电影的地地实践与未来路径选择。

一、瘟疫电影：灾难叙事的类型承延与叙事建构

灾难电影是类型电影的一种，“是以自然或人为灾难为题材的影视作品。呈现灾难场景、表现人们的恐惧。通过视觉形象奇观化展示、营造震撼的视听效果”。^[1]早在默片时代，梅里爱拍摄的电影戏法《探险者的遭遇》《战舰梅因号的爆炸》等短片中灾难元素便有迹可循。此后1933年的《金刚》依靠特效辅助开始将灾难作为主要视觉呈现对象。20世纪70

年代，灾难电影作为一种叙事类型正式命名，逐渐开始反映社会问题。20世纪90年代灾难电影迎来第一次发展高潮，灾难表现对象从天灾向人祸多样化发展，数码技术的推波助澜使影像的视觉吸引力更加强烈，《侏罗纪公园》《独立日》《龙卷风》等作品不仅带给观众视觉享受，也为投资者赚得可观票房。21世纪的灾难电影更是成为类型大片的代名词，《后天》《全球风暴》《2012》等电影打破前阶段充斥理想与乐观主义的结局，末日世界的悲观呈现促使人类更加深入地观照与反思自身。

(一)寓言想象与社会纪实：瘟疫电影的叙事策略

灾难电影按照事故成因可分为天灾和人祸两大类，瘟疫电影关注的内容则属于人祸中的病毒感染与变异。传染病这一题材所具有的丰富想象空间与社会现实效应不断吸引电影人对之进行深入开掘与艺术创作，逐渐形成了自身的叙事策略。

“一战”过后，社会分崩离析，人们迫切希望逃离现实，这种不安与焦虑也投射进电影。1922年茂瑙(F. W. Murnau)拍摄的《诺斯费拉图》成为电影史上第一部以黑死病为背景的经典恐怖片。这部极具个人

风格的德国表现主义电影将肺鼠疫拟人成吸血鬼,呈现出小城瘟疫肆虐下的恐怖气氛。随后,“冷战”时期的政治格局加剧了人们内心的虚无与不确定性,在此背景下1976年拍摄的《卡桑德拉大桥》以感染鼠疫病菌为题材,开创了灾难片的基本模式。20世纪90年代好莱坞类型叙事已经定型,大制片厂体系下电影工业流水生产线,在电影特效技术不断发展进步的支持下,生产出《极度恐慌》《十二猴子》《惊变28天》《传染病》等优秀瘟疫电影作品,传染病成为了灾难电影的重要内容题材与叙事类型。

根据瘟疫类型与想象元素涉及程度和叙事重心的差别,瘟疫电影大体可分为两种叙事策略:软科幻的寓言想象和全纪实的社会构想。软科幻下的病毒变异往往进行夸张化处理,传染速度迅疾,被感染的人类会在短暂的时间之内完成病变,通过脱落的黏膜侵蚀或“丧尸化”行为完成二次传播。感染者不仅呈现病理性的身体机能崩溃,占领宿主躯体的病毒会对其人格解体,使之成为另一种形态的物种,独立于人类而存在。因此,寓言想象下的人类对抗的不仅是病毒,而是与病变的“类人”群体展开搏斗。如《致命拜访》中的感染者变成无表情与情绪的行尸走肉,并集成一个组织群体;《我是传奇》中基因变异的“黑暗猎人”也存在着秩序与爱。

全纪实的社会构想一般遵循现实原则,病原体的选择具有科学性,完整呈现从病毒扩散传播、寻找抗体到最终战胜病毒的全过程。叙事风格或是冷静内敛的客观呈现,或在灾难中突出人物主线,挟带创作者的主观情绪色彩,在多方冲突与对抗中观照现实,揭露社会弊病。如《极度恐慌》《传染病》《感染列岛》等电影都俯瞰疫情全貌,展现具体过程。值得注意的是,软科幻与全纪实两者并非泾渭分明,而是在两极间呈现不同瘟疫类型的多重姿态。

流行性强、发病急骤等特有症候使瘟疫电影既继承了灾难片叙事的主导审美形式,又在传统叙事模式下建构出独具一格的类型图谱。

(二)多元结构与压缩时空:瘟疫电影的文本结构

在叙事文本的结构上,瘟疫电影呈现出单一线性叙事与非线性的多元化呈现相互生长的局面。因

果逻辑是灾难电影大都遵循的结构,因此,瘟疫电影的叙事结构也多呈现出“秩序—失序—恢复”的完成过程。在全知的叙事视角下“主要以事件的因果关系为核心;叙事线索以单一的线性时间顺序展开”。^[2]如《流感》以从香港偷渡到韩国的集装箱内的东南亚偷渡客几乎全部死亡为端,花费大量笔墨铺陈病毒扩散的过程,从封锁超市到封城,一日之内盆塘市经历了人康邦定到岌岌可危,最后找到抗体的突破口——美日,社会秩序终于恢复。

20世纪90年代后,非线性叙事结构在瘟疫叙事中层出不穷。电影或以瘟疫为外壳,通过构建“莫比乌斯环”的多重叙事时空展现末世宿命论以及对科技的反思。如《十二猴子》以冰封的2035年为背景,科学家要科尔穿越时空查明疾病真相,本质上是要探讨科幻的畸变与宿命的轮回。或是隐去瘟疫开端与发展过程,直接呈现后瘟疫时代的末世悲歌,并通过插叙式结构连贯起因果,在弹尽粮绝的生存状态下反映幸存者本能与理性的对抗。《惊变28天》讲述的就是繁华的伦敦于短短28天变成一座死城,因车祸而昏迷数月的自行车快递员苏醒,个体在丧尸围城中为争取生存权利而斗争;《我是传奇》通过主角幻想并利用相似性剪辑不断返回至末世前夕的暴乱社会,使故事拼接完整并使人物心理状态复杂化。或是采取冷静内敛的纪实风格多线叙事,如《传染病》同时讲述几组人物关系与行动轨迹,在“世纪战疫”的大环境下铺展芸芸众生相。多种叙事结构的使用使瘟疫电影具有丰富的想象空间,书写大灾难下人与自然的情感纽带,人与社会的价值冲突。

除了叙事结构的多元化呈现趋势,瘟疫电影的叙事文本往往在限定性时空下呈现,从而更好地体现灾难环境下人物性格与行为的转变以及社会失序状态下群体与权力的冲突。将流动的大众群体暂时置于半封闭式容器中,逼迫主人公进行应激性条件反射,使其在行动上、思想上突破常规视角,丰富影像的内涵表达并推动叙事进程。

疾病的特有表征使叙事时间被限定压缩,因传染病感染后的致死率极高,主人公往往需要在感染病毒之后的有限时间内找出破解病毒的抗体。“加快

时间的进程可以赋予画面生机,并使它抽象。减慢时间的进程则使画面显得平静、具体。因此,单是通过压缩或延伸时间,就可使画面从抽象转为具体,或从具体转为抽象。”^[3]《致命拜访》的主人公卡罗尔被前夫吐出的排泄物感染,病毒将在睡眠的快速眼动阶段完成病变,卡罗尔必须与困意的生理反应对抗。《极度恐慌》中塞姆的妻子在治疗同事的过程中意外感染莫塔巴病毒,为了拯救妻子和小镇千万个鲜活的生命,塞姆需要在妻子被病毒完全攻占之前提炼出抗体,信念与爱促使塞姆公然与上级对抗,电影成了一场与时间的赛跑,目的是让矛盾更加突出,悬念的增设也让观众产生心理压迫感与角色参与感。

瘟疫电影在叙事空间上一般架构在特定城市的有限地理空间内,以一种熟悉又陌生的面貌完整呈现人类的城市景观。“空间不仅是物质的存在,也是形式的存在,是社会关系的容器。”^[4]如《釜山行》中代表韩国现代化发展第一梯队的釜山在这场丧尸的灾难想象中首当其冲,《流感》里疫情爆发之地盆塘市离首尔不过一个半小时车程,繁荣之地瞬间成为满目疮痍的人间地狱,这种标志性本土空间既能让观众快速进入叙事情境,又能因现实与影像的落差带来可怖的视觉体验。

除此之外,瘟疫电影的叙事空间大都还具备密闭性,宏观上或是如《极度恐慌》《流感》中政府宣布将病毒爆发的城镇紧急封闭,并设置隔离营集中安置患者。处于空间内部的群众容易诱发恐慌心理,从而产生疾病之外更大的突发暴动事件,加剧空间内部秩序紊乱。多方势力的拉锯使影片充满张力,如同一根即将崩断的橡皮筋,影片《极度恐慌》和《流感》对乌合之众的暴动游行都有所描绘。微观上或是如《卡桑德拉大桥》《釜山行》达成一种灾难片+公路片的类型融合,狭小空间的精心营造运用最多的就是飞驰的火车,“困室”模式阻隔救援力量,继而将叙事重点聚焦表现被困者“正在进行时”的场景,而在这种密闭空间内展现的不仅是正常人与感染者间的对抗,更是来自社会不同职业与阶级的幸存者间的冲突对抗。

二、叙事变焦:瘟疫电影中的社会文化想象

后经典叙事学超越了经典叙事学的文本叙事分析模式,注重受众和社会历史语境对文本叙事的作用,使叙事从静止的文本向动态的社会转化,形成一种泛叙事性的复杂图景。从这一理论视角出发,瘟疫电影的类型叙事中往往渗透出意识形态与疾病社会学的文化想象,并成为一种剖析人性的现实观照。

(一)“冷战”与后“冷战”的灾难书写:作为意识形态容器的瘟疫

后经典叙事学分析中意识形态已经成了不可缺少的维度,“形式主义的叙事学需要在文本分析中增加意识形态倾向以使其理论更具活力,意识形态理论也需要在形式主义的理论资源中寻求新的武器,依靠叙事学的模式和术语进行文本分析”。^[5]在瘟疫电影的叙事建构中具体呈现出政权交割、“冷战”时代背景与全球化视野的多维度意识形态表达。

电影是一定时代背景下的意识形态产物,透过影像可以俯瞰“冷战”时代下动荡纠葛的政治纷争。《卡桑德拉大桥》中为防止美国秘密研制生化武器的丑闻泄露,原计划往北行驶的列车开始驶向了东方。“冷战”背景下国家按照各自的利益与意识形态集结成两大联盟:北约和华约,剩下还有一些骑墙的中立国。事件发生后同属北约的法国、比利时等不再肝胆相照,而是选择拒绝停靠请求,最终波兰答应了上校的请求,同意列车进入亚诺隔离区。颇具深意的是亚诺在“二战”时期是纳粹集中营所在地,战争后遗症下的“冷战”时代美国依旧在进行军事武器研究,而横亘在隔离区之间的卡桑德拉大桥成了美国掩盖罪行的便利条件。正如犹太老商人反复念叨的宿命,“卡桑德拉”在古希腊中是一个可遇见悲剧的女巫,它的坍塌既象征着同盟组织的分崩离析,也在发出强权剥夺人权的警告。

以瘟疫的爆发为激励事件背景,影片往往呈现出一场政权与阶级多方对垒的大秀,正如福柯所言,瘟疫往往意味着权力的空前扩张和管控方式的转型。每个角色都有其代表的政权背景与阶级利益,形成各具特色的符码表征,完成电影输出意识形态表达的功能。《卡桑德拉大桥》中,上校麦卡其代表政

治军事与国家利益,医生张伯伦代表良心与人道主义,军火商太太代表发战争横财的权贵阶级,毒贩罗比代表了洗心革面的投机分子,本应救死扶伤的世界卫生组织成了意识形态的帮凶。《极度恐慌》中陆军传染病研究中心军官利用病毒研究生化武器,形成以丹尼尔为代表的人道主义与以麦克林为代表的政权阶级对垒的两大阵营。《流感》在影片的开端就对韩国政府发起了嘲讽,在盆塘市岌岌可危之时权力集团内部也产生了分歧,总理与美国政府串通一气,总统一人为市民请命希望解除隔离,其背后折射出的正是韩美因“冷战”而起的纠葛几十年的“战时指挥权”问题。一旦半岛进入作战状态,平时根据大韩民国宪法统帅韩国军队的总统名存实亡,真正能调动的兵力只有一个——首都的防卫司令部。“冷战”的遗产与后“冷战”的时代冲撞在电影中显得极为明显。瘟疫电影所生发出的不仅是对社会现状的拷问,也是对国家行为与公民个人权利的探讨。

在后“冷战”时代的全球化语境下,世界经济一体化格局形成全球产业链的社会分工,形成发达国家与发展中国家产业链上下游关系,构成一种相互依赖又相互对立的二元关系。在以好莱坞为核心的电影工业生产的瘟疫电影中,同样也想象性地反映了这种等级关系。资源分配不均使瘟疫电影中的病毒具有歧视性,大多起源于全球生产链条的下游国家和地区。《极度恐慌》中非洲莫塔巴病毒随着白面猴的贩运在美丽坚共和国落地,《传染病》中猪流感来源于处于初级加工环节的中国香港贫困村庄,中国香港医生为得到新研制的疫苗而挟持世卫组织成员也反映了资源分配不均带来的社会公平问题。《流感》的初始病毒携带者是从中国香港向韩国偷渡寻找美好生活的东南亚人。病毒的爆发在复杂的全球关系中呈现出政治不平等下的生命平等,人类社群同等的岌岌可危。另外,瘟疫电影中至关重要的抗体疫苗的研制往往被置于美国高级传染病研究室,是全球最先进的科研技术水平的象征,在全球性危机事件中甚至被视为拯救人类种族生命的主导力量。

除此之外,瘟疫电影的主角往往是自由与正义

的化身,如在《极度恐慌》中丹尼尔象征着瘟疫灾难下的救世主形象,以一己之力力挽狂澜唤起普通民众的膜拜心理,通过崇拜性表达让受众对美国意识形态进行认同,从而在电影中不断重复再生产世界体系的叙事话语。

(二)身体感染与社会失活:作为社会想象的瘟疫

当人间浩劫的叙事想象观照现实,瘟疫电影对未知病毒的寓言便不再是镜花水月,而是与个体生命和文明社会息息相关的精神映照:瘟疫不仅能生理致死,还能将整个世界的现存秩序分崩离析,因此,它既是一种身体的疾病,也是一种社会的集体症候。

瘟疫电影中病毒侵占人体并在宿主体内寄生,形成三种不同形式的身体感染:生理感染、心理感染、人格变异。生理感染主要体现在病毒噬取宿主营养并给宿主造成机体损伤,使所在器官生理功能出现障碍或衰竭,如《极度恐慌》中患者初期症状像流行性感冒,两三天后出现全身红斑,继而呕吐腹泻、五官出血,《盲流感》中生活在城市中的人们相继失明感染。心理感染表现为病毒对意识的侵入,丧失自主意志与私人情绪的“精神解体”,如《致命拜访》中被感染者丧失个性与选择权利,并对正常人实施同化使之变成空壳化的集体。反观现实,乌合之众被异教邪说蒙蔽心智因而丧失个人意志,正如同一场“精神瘟疫”。人格变异在软科幻的瘟疫电影中最为常见,往往体现为基因变异而导致的生理与心理双重感染,成为一种新型类人生物并通过嗜血传染人类,如《我是传奇》中基因变异的人类变成了夜间出没的“黑暗猎人”,《釜山行》《末日病毒》等影视作品感染的人类变成了没有痛觉的丧尸,通过对“异化”后人类不自知状态的关注,达到警惕现代社会人类异化现象的目的。

病毒与人具有复杂而矛盾的关系,综观病原微生物的演进历史,会发现人类一直在供养着它们甚至成为它们的“臣民”,而一个病原体如果很快杀死其宿主,也会使自己陷人生存危机,它必须非常迅速和频繁地找到新的宿主,才能确保自身的存活与延续。日本瘟疫电影《感染列岛》中的仁志医生就对这

一思辨关系进行了探讨：“人类与病毒共同生活，难道不可以吗？从我得癌症以后就一直这么想，癌症会在我体内和我一起活下去。”实际上除了相伴相生的关系，人类作为病毒的受害者也是制造病毒的原罪，违反自然规律的倨傲态度就是滋生病毒的温床，如《我是传奇》中科学家为改变基因治愈癌症而引发人类瘟疫大流行，《釜山行》中为牟利收购的化学公司泄露而引发丧尸病毒扩散。或许人类只有尊重自然发展规律，既不侵犯特定病毒的宿主也不打破达尔文博弈法则，病毒与人类免疫系统才会在共同进化中并行存在于世界。

人的群体组织构成了社会，而传染病首先是文明社会的疾病。“只有在上千人的社会里，病毒引发的传染病才会延续，频繁的交往可以使疾病不间断地从一人传到另一人，而这类社会就是我们所谓的文明社会。”^[6]病毒作为一种“行走的生化武器”在对身体进行解体后，继而渗透进文明社会体系并影响世界格局。

病毒的传播微观上是侵入人体内破坏机能均衡模式，宏观上则是侵入社会造成公共秩序体系的全盘崩盘。21世纪全球化语境下的公共秩序结构更加紧密，空间呈现内缩化趋势，人口的快速流动使格兰诺维特笔下的“弱关系”加速构建出一张强大的人际关系网，病毒只需要在某一结点侵入就会在整个全球关系网中蔓延，而此时紧密连接的社会又将呈现出孤立的散点分布，个体将连接切断以求自保。瘟疫电影中从城市管控到自我隔离都体现出全球化秩序的悖反，形成一种物理空间扩张与心理空间紧绷的张力，人与人的连接被切断甚至紊乱。如《传染病》中展现了疾病失控后超市洗劫一空，谣言引导下连翘被盲目疯抢，戴着头套的暴徒手持武器闯入官员家中抢夺疫苗，《流感》中盆塘市因军事封锁而产生游行暴动，文明社会被野蛮践踏。

而寻找抗体的过程从微观上是寻找应对病毒的抗体，保证个体生理机能进化完善的过程，宏观上则是人类社会需要修复因疾病爆发带来的社会问题，提高社会免疫能力。《诺斯费拉图》中的黑死病夺走欧洲2500万人生命，动摇了“瘟疫是上帝对罪人惩

罚”的基本信念，驱使人们改变陋习，促进医学与公共卫生事业的发展。《致命拜访》中当飞船坠毁导致外星微生物入侵人脑，群体性人类大同的实质变成个性与选择权的丧失，需要修复的则是人类变成病毒的奴隶后空壳化的内心，以及感染“文化病毒”后千疮百孔的麻木社会。传染病既是戕害人类的罪恶之源，又是考验社会修复能力的试金石，而后瘟疫时代的社会并不是进入免疫时代，而是依旧在危机与和谐中前进。

(三)个体欲望与情感价值：作为人性表征的瘟疫

瘟疫电影中对人性善恶的描绘在这场关于病毒的社会想象中展现得淋漓尽致，因为“从一开始，人就通过一种综合的结构本性而与动物相区别，同时人已在这一结构本性中表现了人性”。^[7]当面对生死的强大压力之时，角色不是处于完全的善与恶阵营之内，而是根据自己的判断或是非标准来选择自己的生存准则。随着疫情扩散，人物心理状态往往呈现出变化的过程。《釜山行》中主角石宇出场便是一个精致的利己主义者，在资本主义下“压榨别人的血汗而活”，在最初对丧尸的反抗只是出于自卫动机，为了保护至亲可以不顾他人生死，而尹尚华是一个带有强烈社会责任感与正义感的人，冷漠自私的石宇与善良热心的尹尚华两种父亲形象形成了鲜明的对比，人性的戏剧冲突在危机中斡旋，最后是女儿的纯真与身边人的善意打动了石宇，在石宇闭锁的内心中打开了一道裂隙，也让他找寻到人性善意的曙光。《感染列岛》中小林医生在看护病人过程中不幸感染，却依旧坚持医护人员的职业操守，为保障个体生存的基本权利而努力着，恪守着“即便世界明天就要毁灭，我仍然要种下一棵苹果树”的处世之道。

瘟疫电影对人类欲望的缺位与满足都有所探讨。马斯洛需要层次理论阐明了人类的欲求，首先需要满足生理与安全的需要，其次是满足情感归属与被尊重的需要，最后是实现自我的需要。瘟疫电影在灾难爆发后，生命所需的食物不能按需供给，健康与安全无法保障，才会出现《传染病》中打砸抢夺的暴动场面。人类情感归属的需要往往表现为影片中的亲情、爱情与友情。《流感》中金仁海是一名医

生,但职业面孔下母性是她的本能,作为母亲她选择保护女儿,作为市民她私自留下病原体,瘟疫电影中这些情感的裹挟使人性绽放耀眼的光辉,也使观众潜意识产生认同感,将不合理的情感判断合理化。自我实现的需求是最能体现人生价值的,在灾难中表现为不断突破自我,拯救千万人于水火中,在传统好莱坞模式中往往呈现出个人英雄主义色彩。《我是传奇》中罗伯特长达三年独自研制抗病毒血清,《极度恐慌》中塞姆义无反顾地挑起拯救加州小镇的重担,无不是一场实现自我价值的个人英雄主义宣扬。而在《釜山行》的结尾石宇纵身从火车上跌落,亦完成了作为父亲这一社会角色的一种自我实现。

除此之外,瘟疫电影还呈现出对人类物质世界和精神世界的观照。物质世界是人类社会环境与外在自然环境的集合,在瘟疫电影中,物质世界的崩溃往往由于人类为建造社会环境向自然环境掠夺财富,因而生态意识便在叙事中逐渐浮现出来。《极度恐慌》中借巫医之口说出上帝惩戒的神谕,一语道破瘟疫产生的根源是由于人类乱伐树木。当所有人趋利残杀动物时,只有小女孩愿意给予动物朋友应得的食物与安全保障,也代表着导演对人与自然良性关系的期望。当物质世界崩溃时,宗教信仰成为一大寄托,人类趋向寻找精神世界的充盈来缓解现实焦虑感,通过教义为灾难进行合理化解释。欧洲将黑死病归结为上帝对堕落者的惩罚,佛教普度众生和出世的教义在麻风病猖獗之际给人安慰。《我是传奇》中屡次出现的“蝴蝶”意象代表着《圣经》堕天使昔拉对人类的审判,幸存者安妮相信上帝依旧存在并爱着人类,这成为她继续活下去的力量。通过宗教的回归,瘟疫电影试图在人与自然的命运共同体中寻回生命延续的永恒信仰。

三、我国瘟疫电影的在地实践与未来选择

中国历史上曾多次遭遇瘟疫威胁,传统史籍中通常将瘟疫称为“疫”“痢”“瘴疫”或“瘴疔”,有记载的瘟疫如明末鼠疫大爆发,造成“街坊间小儿为之绝影,有棺、无棺,九门计数已二十余万”。^[8]新中国成立以来,虽然医疗水平不断提高,仍有新传染病不断爆发,2002年底的SARS、2006年的H5N1以及2020

年爆发的新型冠状病毒,每一场突如其来的公共卫生事件既是对我们国家民族应急能力的检验,也是艺术创作丰富的现实资源,然而我国描写和表现病毒疫疾的影视作品却相当有限,并且形成了一种僵化单一的抗疫叙事模式,本土瘟疫题材作品仍需继续探索具有民族文化特色的艺术之路。

(一)抗疫叙事:本土类型的历史雏形与叙事风格

在国外瘟疫题材电影作品不断丰富的今天,我国瘟疫题材电影不仅作品数量少,艺术质量也无甚可论。《黑太阳731》《一级恐惧》是较早涉及病毒的电影,但主要反映的是抗日战争背景下日军的罪行与留下的创伤。即使是2003年的“非典”之后,也仅有《非典人生》《没有硝烟的战争》《让我们记住》《三十八度》《惊心动魄》等几部电影,并且也未给人们留下深刻印象。很大程度上是因为国内瘟疫电影缺乏类型意识,叙事方式单一,呈现出在抗疫叙事的总体基调下叙事意图政治化、人物塑造定型化、灾难想象外壳化三大特征。

新中国成立后很长时间以来,我国特别注重电影的意识形态效果,往往对电影社会功用的关注超过对其艺术品质的要求。简单来讲,就是要求电影要突出强烈的时代政治主题,弘扬主旋律,但在面对瘟疫这种特殊的题材类型时往往缺乏必要的艺术手段去进行处理,无法将其作为核心题材进行创作。因此,早期涉及瘟疫题材的电影,无一例外选择了抗日战争时期日本对中国的细菌战。《黑太阳731》揭露了日本731特种作战部队在中国发动细菌战的罪恶;《罪恶之牙》描写了共产党拔除日本残余731部队成员这颗恶魔之牙,阻止其释放鼠疫细菌的行动;我国第一部灾难片《一级恐惧》聚焦的也是日军制造生物病毒,给十八里坡带来一场史无前例的瘟疫的故事。在真实历史事件基础上进行艺术创作,反映了导演强烈的政治意识与伤痛反思,但瘟疫本身并非电影关注的焦点。2003年“非典”后拍摄的几部电影显然与前述作品创作语境截然不同,但我们可以发现,其叙事的核心取向变成了老百姓如何在党和国家的带领下夺取抗疫胜利的故事构造,以此突出国家力量和集体精神,瘟疫依然不是故事的核心构造

点。八一电影制片厂创作的《惊心动魄》讲述了列车上寻找非典疑似病人的故事。虽然在时空环境的处理上已有一些对灾难片叙事时空设定的模仿,但并未发展出灾难片的类型惯例。在党和政府的领导下,在列车上的军人的共同努力下,寻找非典患者的任务圆满完成,感情色彩强烈的言辞与后景飘扬的国旗配合恢弘的音乐营造出振奋人心的效果,形成一曲弘扬国家意识形态的赞歌。

我国瘟疫电影在人物塑造上存在明显的定型化、扁平化倾向,缺乏对人性的深入刻画与深入反思,其中的自私与复杂在抗疫叙事中几乎完全被过滤,取而代之的是对解放军和党员同志为代表的集体主义英雄的塑造。作为正面人物,他们在灾难面前被视为“救星”,是人民群众希望的象征。《一级恐惧》中在疫情爆发之时,村支书赵小驹带领十几名党员挨家挨户安抚人心;《惊心动魄》中乘客内有谣言传出“非典”病人死亡的消息,不少群众因恐惧跳车而逃,在大雨中杨萍发出“生命比病毒更有力量,关键在于我们的选择”的号召,集中表现了军人临危不惧的英勇形象。反面人物被塑造成压榨群众的小资分子与少数只顾自身利益的掌权人。《惊心动魄》中疫情扩散的起源便是包工头为减少利益损失,遣散了有“非典”疑似病人的农民工,《一级恐惧》导致疫情扩散的起源正是市长为了政绩向社会隐瞒了十八里坡的疫情,《恶魔之牙》中国共产党领导干部的英明决策和舍生取义的解放军与罪恶昭著的日本兵形成鲜明的对比。抗疫叙事省去了对灾难面前人性冲突的描绘,忽视了人的多面性与复杂性,使剧情呈现单一人物符号化的二元对立,无法具备深厚的社会内涵。

不同于西方瘟疫灾难电影制造震撼、逼真的场面,国产瘟疫电影往往会有意弱化灾难场景,将外界“显性”的灾难分解到具体的人群或个体上,通过抗疫叙事套着灾难想象的外壳探讨人伦与情感问题。如《非典人生》是一部以“非典”为背景的悲喜剧励志片,讲述众人在“非典”时期心态的转变与做出的重要抉择。顾长卫的《最爱》以与世隔绝的艾滋病村为背景讲述一场“热病时期的爱情”,揭露病态社会问

题。《大明劫》以明末鼠疫为背景,讲述将军孙传庭临危受命,游医吴又可创立“瘟疫论”的故事,展现制度的积弊与人心的腐败,“上医医国,其次疾人,固医官也”。社会的细胞已经崩坏,再好的医生也无力回天,通过两个医者之间的价值矛盾与人性挣扎渲染出一个残酷的大世代。

(二)超越本土:瘟疫电影的理念更新与叙事展望

我国瘟疫题材的叙事短缺为电影创作者提供了一片亟待深耕的创作空间,笔者认为可以从电影类型脱敏与观念变革、叙事想象力提升、价值表达升维三个角度对在地影像实践进行展望。

首先,瘟疫电影的类型脱敏与观念更新。瘟疫由于其特殊的题材性质,不可避免地要涉及个体与群体、国家与社会在非常状态下的关系性书写,常常被视为一种敏感题材。然而近年来,新主流电影的经验表明,通过恰当的叙事观念,可以让以往认为难以表达的电影题材获得焕然一新的生命力,形成国家、市场、观众的多方共赢。《战狼》《湄公河行动》《红海行动》等就是如此。这其中的关键就是要让主流意识、类型观念和艺术品质三者达到一个较高水平的互动平衡。我们首先要将瘟疫电影视为灾难片中的电影类型,是一种电影产品,而不是简单的宣传片。只有在这种类型意识的引领下,将瘟疫类型创作重点回归叙事艺术本身,我们的瘟疫电影才有可能采用一种更贴合人民群众审美需求与消费习惯的叙事方式,创作出既具有市场化的类型特色又体现作者艺术性表达的优质作品,提升瘟疫电影的市场吸引力与文化品质。因而在故事的建构和人物的塑造上,就要尽量避免单纯的内部救灾模式,在全球性的视野中来讲述中国故事,刻画既具有中国特质又具有人性深度和情感强度的人物形象,呈现新时代中国丰富多样的国家形象。故事结局设计上也可以探索“大团圆”喜剧式外的其他可能,如《末日病毒》中“选择活着不过是选择更痛苦的死亡”的悲剧式结局,或者《我是传奇》中罗伯特选择继续寻找幸存者的开放式结局,给观众以更深入的体悟空间。

其次,国产瘟疫电影需要提升叙事想象力,借鉴国外叙事模式及其影像构成,积极探索适合中国本

土的瘟疫类型叙事模式,创作适应本土时代环境和价值观念的类型化作品。国内瘟疫电影创作多偏向社会纪实,多为历史真实事件的泛政治性艺术再造,在美学上追求现实主义,存在着想象力贫乏、叙事同质化严重等问题,极大地影响了瘟疫电影的美学多样性。同时,在这些看似现实的故事中,我们甚至也很难看到对瘟疫科学知识的有效传达,没有如《血疫》《传染病》这样可以对大众进行公共卫生意识培养的作品。另外,我们的瘟疫电影也缺乏软科幻色彩的寓言想象类型,仅有的尝试如《变异危机》试图将恐怖、惊险、悬疑等类型元素大杂烩,在伪科幻面貌下强行效仿好莱坞的视觉奇观,呈现的却是一个逻辑不自洽的畸形叙事文本。适当吸收并改造西方软科幻色彩的情节设定可丰富本土瘟疫电影的抗疫叙事路径,如电影《盲流感》中城市突然陷入致盲病毒爆发的困境,《致命拜访》中外星病毒侵入地球产生“文明病”,多样的灾难情境设定才能爆发更激烈的矛盾冲突,呈现创作者更广阔的视野和对人类共同境遇的关注。除此之外,还可将视野投向我们的民族历史,挖掘本土历史文化中的瘟疫症疾素材,展现大疫之年个体的生存状态与命运走向,反思朝代变革的必然与偶然。《大明劫》便是探索此题材的代表作,以明末鼠疫为背景表现大明风雨飘摇时“军官”与“医官”两个渺小个体的交叉与平行,抒发行医者需先医社会的感叹。回归传统文化语境展现瘟疫历史事件,有利于摆脱单一现实题材的困境并拓宽类型叙事的广度与深度。

另外,瘟疫电影创作可深挖中国传统文化中的天下大同和新时代人类命运共同体观念的文化基因,丰富共同价值观的思想内涵,形成不同文化群体观众的广泛价值认同。现有瘟疫电影叙事大多只停留在故事表面,要么将瘟疫本身边缘化,电影的重心和中心变成了怎样救助群众,或是大灾难下聚焦小人物情感生活导致格局狭窄,形成僵化单一的价值表达模式,缺乏诸如人与自然的生态思考、人与社会的伦理思考、人与族群的文化思考等具有形而上思考意味的探索,使观众对电影没有回味思考的空间。事实上,中国传统文化所蕴含的家国情怀、自然观、人伦观为瘟疫电影创作提供了丰富的价值资源,

优秀的瘟疫电影应为人类社会承载一定的生命法则与共同价值,关联人类文明与命运共同体,引导人们在后瘟疫时代下进行反思,推动人、自然、社会和谐发展。比如《釜山行》通过亲情、爱情等人设关系和舍小我为大我的价值观输出,让广大观众产生情感共鸣;《十二猴子》通过末世宿命论探讨社会集体症候与对科技文明的反思,均找到人类共通的原始本能与情感契合点,形成无壁垒的价值观传播。2020年新型冠状病毒的爆发所呈现出的中华民族惊人的团结自救和社会秩序,中国社会超常规运作的新面貌,对国际社会的全力支援的崭新形象,都为瘟疫电影的艺术创作提供了广阔的故事题材、独特的价值表达和多样的艺术想象空间。

四、结语

瘟疫电影作为灾难电影的子类型,既继承了灾难片的一般叙事特点,又在传统叙事模式下建构出独特的叙事话语模式。传染病作为一种文化病,其不仅是一种身体的疾病,更是一种社会的集体症候,一方承载意识形态的容器,一场剖析人性的现实观照。本土瘟疫电影仍有可供深耕的叙事空间,应结合历史与现实、全球与本土的视野完善影像在地实践,更新电影创作观念并升维人类命运共同体的价值表达,创作适应本土时代环境和价值观念的类型化作品。

参考文献:

- [1]许南明,富澜.电影艺术词典(修订版)[M].北京:中国电影出版社,2005:72-73.
- [2]李显杰.电影叙事学:理论和实例[M].北京:中国电影出版社,2000:331.
- [3]郝建.影片类型学[M].北京:北京大学出版社,2002:337.
- [4]陆扬,王毅.文化研究导论[M].上海:复旦大学出版社,2006:359.
- [5]王振军.论后经典叙事学的意识形态倾向[J].时代文学,2009(4):210-211.
- [6][美]威廉·麦克尼尔.瘟疫与人[M].北京:中信出版社,2018:135.
- [7][德]米歇尔·兰德曼.哲学人类学[M].上海:上海译文出版社,1988:179.
- [8]计六奇.明季北略(卷十九)[M].北京:中华书局,2002.