

# 文学经典的“构成”及时代新变

□杨 鑫

写下这个题目,立刻就会引出这样几个问题:什么是“经典”?什么是“文学经典”?“文学经典”如何界定?打造现时文学新经典的难点在哪里?

## 什么是“文学经典”

经典的“经”字的本义是织机上的“纵线”,也叫“经线”,后引申为南北的走向或南北向的道路。因为它是应遵循的“线条”、“向度”,故又引申为“准则”、“方法”、“途径”,总之,是可遵循的东西,故又用来指可奉为某种标准、可贯穿古今、具有权威性、根本性的著作。“典”字的本义是捧重要文书祭告神灵的仪式,由其所捧之“文书”引申出可以作为标准、规范的文献、简册、书籍之义。把这两个字合起来是现代的用法,我们现行的工具书对“经典”一词主要进行这样的基本规定:①指传统的具有权威性的著作;②著作具有权威性;③事物具有典型性而影响较大。其要点有四:传统、权威、典型、影响大。“传统”意味着它已成为大家的“历史性的共识”;“权威”意味着它的地位很高,已被专业人士、权威人士广泛认可;“典型”意味着它具有一定的标准型、典范性;“影响大”意味着它已进入社会的文化系统、传播系统、接受系统,已是“传播学领域的存在”。还要注意到,当“经典”合用时,原来的“经”字的含义已有了一定程度的变化了。此时,如果说“典”字重点在表示“典册”、“书籍”,而“经”字则就重在表示“稳定”、“恒常”或“超时空”的意义了。当然,两者原有的“标准”、“典范”的意义仍然都还保留着。因此,若通俗地理解,“经典”便是“超时空的稳定的典范”,而“传统”、“权威”、“尺度”(标准)、“传播度”则成了它必有的“隐含义”了。这些都是我们在理解“经典”时会想到的“要点”,它们甚至成为我们界定“经典”时的“学理依据”,或来自“经典”内在的“专业参考系”。

文学经典也一样,也应为“超时空的稳定的典范”,符合“传统”、“权威”、“尺度”(标准)、“传播度”等基本规定,只是在具体的内涵上另有自己的内容而已。当然,文学经典与一般的经典还是有区别的,差别在于其创作者多,接受者也多。这两方面的“口径”一大,可变的复杂“参数”也就多了。比如《孙子兵法》《本草纲目》作为军事经典、医学经典,其关注者、接受者都要远少于《诗经》《离骚》等文学经典,这是因为“文学”在中国的地位是比较特殊的。其原因大概如下:第一,文学是“以情动人”的,它依靠自身的文学形象、强烈的思想情感感染力,容易吸引读者,遂造成了它最为广泛的受众群体,从而使文学经典传播广、影响大。第二,《诗三百》在春秋晚期经孔子删订,后又被汉代的经学家奉为经典,成了《诗经》,使“文学”作为“意识形态”性的“经典”被“制度化”、“正典化”了。第三,文学“诗言志”的“思想塑造”、“思想表达”功能的确立和提倡,也使文学无形中成了“第二种政治”、“第二种道德”,即一种特殊的政治、道德的宣传、教化手段,沿着这一传统后来则逐渐形成了“文以载道”的“政治—文学”美学模式,文学的“政治权力属性”也进一步被加强和固定下来。第四,唐代起把诗赋作为科举考试的主要内容,也使文学的“官方地位”、“制度化地位”得到了进一步巩固和加强。

文学自身的属性、权威知识分子集团(汉代经学家)的“集体加冕”、统治者的重视、“制度性的保证”(科举、教育等)等四方面因素,使得文学在传统中国享有非常独特、重要的地位与价值,文学经典的处境自然也就非同一般。也许曹丕《典论·论文》中的这句话就在这里是极为适宜的:“盖文章,经国之大业,不朽之盛事。”这颇能代表中国人的“文学观”和文学在古代中国的实际境遇。中国古代许多杰出的“文章家”、“诗人”、“词人”同时也是古代封建政权中的“重要官吏”、“名臣”,这些“政治格局为重者”依然能“公开喜爱和”兼容“文学”,也至少说明“文学”不为“主流文化”所排斥,或反过来说,“文学”也在“主流文化”之中。

## 促使文学经典形成的诸要素

文学在社会历史中的重要性,使文学经典的形成也成了一件非常重要的“大事”。就像古代帝王的“加冕”,是一种权力的“制度性运作”和文化的“仪式性保证”的产物一样,文学经典的形成也是诸方面因素、力量,也可称为某种隐形的“文化权力”共同携手促成的产物。或者用“文化批评”的说法,它是“复合”的历史“文化编码”产物。它有四个不变的“因素”:文学本性(本体)、时代范式、权威评价、传播广度,亦可曰:本体砝码、范式砝码、权威砝码、传播砝码。这其中有一个“变”的“因素”:范式的“时代性”,或曰“时代性变压器砝码”。

“文学本性”是从文学作品的“文学性”属性说的,它是文学经典的基础性、本体性条件,比如言情的、象征的、或诗意的,这是文学作品之“文学性”的最一般特征。不同文学形式又有相对不同的特殊的“文学性”特征,比如诗的“抒情性”、小说的“叙事性”、戏剧的“冲突—表演性”等。这些“文学性”在某一历史时期的“典型程度”是其成为文学经典的基础。它为文学经典必须首先是“文学的”提供了前提性保证。

“时代范式”是指一个时期或时代的“固定的模式”,即一种相对稳定的、具有代表性的“文学结构样态”,比如“关关雎鸠,在河之洲。窈窕淑女,君子好逑。”先“起兴”后“赋陈”,以及“一唱三叹”之“回环复沓”等,就是四言体《诗经》的一般“范式”。“时代范式”是对文学作品的“历史典范度”要求,它为文学经典提供了“典型性”保证。或者说,它反映了文学经典是某个时期最好的文学作品,或至少也是“比较好”的文学作品。

这是一个全新的文学时代,文学存在的环境同以往相比已有了整体性的质的不同,网络化的生活背景和传播条件,都为文学范式的改变提出了某种新的要求和可能,细究起来就是,它格外强化了对文学的“传播学”方面的要求。

如果说作家的创作是“第一生产”,批评家的批评是“第二生产”,那么这种按照大众传播尺度的“改编”就是文学作品的“第三生产”,它是文学经典适应新时代的一个新的举措,而作为新举措它需要从理论和实践两个方面进行强化。

以上这两个条件都是从文学作品自身说的,依照艾布拉姆斯的“文学四要素”、观点者标举的“文学活动论”以及德国“接受美学”的论点看,文学作品具有“社会价值属性”,其价值依赖于社会性的传播和接受,否则就不算“完整的”或“真正的”文学作品,就只是一种“文学性的材料”、“未完成品”。因此,文学经典也离不开社会性的传播和接受,甚至不如说,它们是由社会性的传播、接受所成就的。在这个意义上,总是由社会性可以说,文学经典主要属于“传播学”、“接受学”范畴,或者说,决定其是否是“经典”,来自“传播学”、“接受学”维度的“砝码”、“权重”往往会更有分量一些。比如《红楼梦》自身的“文学性”是用不着多说的,可是如果没有新旧红学家们的接受和传播,其文学经典身份的获得可能就不会像现在这样“千人一识”、“天经地义”。海子诗作《面朝大海,春暖花开》的传播,无疑是更有说服力的案例。这首抒情短诗应该说不是海子最好的诗作,也不代表当代中国诗歌的最高水平,可是因为它2001年入选人民教育出版社出版的高中语文第一册必修教材,得到了空前广泛的接受和传播,加上它本身的“文学性”也并不算差,因此也就成了很多人心目中的经典新诗。在很多“诗朗诵节目”或艺考考生“才艺展示作品”中,它被选的几率都是很高的。而如果传播度高,文学性不够理想,也仍然难以成为“经典”。比如,当下一些因为“事件性因素”而走红的诗人的诗作,在网络上的传播率也是比较高的,但却很难说它们就是文学经典了。“权威评价”、“传播广度”反映的就是文学作品的社会接受和传播维度,它们是决定文学经典成为经典的“价值形态”之“变压器砝码”,是最后的那个杠杆和推力。

“权威评价”相当于文学作品进入“优秀”或“经典”程序的“专家认证环节”,是对其“文学性”水平的专业认定,或者说,是对其“优秀度”的“权威赋权”程序。要不然其“文学本性”、“时代范式”的“合法性”、“正当性”,以及“理想性”水平由谁来判定呢?自然,专家、权威人士是最有发言权的,尤其是专家或权威人士的“团体”,就更是其不二之理想人选。比如,古代的刘勰、钟嵘、严羽、李渔、王夫之等专家,还有明清时期的“小说评点家”如金圣叹、毛宗岗、张竹坡、脂砚斋等,再如近代以来的新旧红学家“团体”等。新中国成立以后,除了茅盾、周扬等少数权威人士以外,则就是诸多优秀的文学评论家们,他们的专业性的评论、推介对优秀文学作品的“经典化”起到了不可替代的推动作用。此外,各种评奖活动,则似乎更享有“一评定终身”的“加冕作用”,如“茅盾文学奖”、“鲁迅文学奖”等。

“传播广度”是指文学作品被人们阅读、学习、研究的“广泛性指数”,它是文学作品实现自身价值,把个人性的、纯粹“符号性”的、死的“文学材料”(作品文本),变成活现的、现象学意义的、有实际生命的“文学作品”的关键一环。在古代,文学作品的传播是面临着诸多困难的,媒介载体、印刷数量、推广渠道、有阅读能力(文化能力、经济能力)的读者数量等都“窄化”了它的“社会化影响幅面”,使它们最初只能在亲朋好友等“熟人圈子”里传播。而在大众传播时代今天,情况就大不一样了,纸媒、电子媒、海量的读者群、众多的出版公司、网购、物流等等,在古代人眼里简直就是不可想象之“神话现象”。还有,“中国当代文学”作为必修课程被纳入高校中文教材,一些优秀文学作品不时被选入中小学语文教材……这些“教育制度”方面的措施,也加大了文学作品社会化传播的力度、广度和有效度。当然,这种发达的“传播时代”不光有利,也有弊。其最大的弊端是人们拥有了更大的选择空间和选择的自由度,受娱乐化、消费化时代风气的影响,也为强竞争、快节奏的生活所迫,大多数读者已不再把自己的业余时间留给文学了,文学作品的社会化传播、接受反而空前受限,结果则出现了这样的尴尬局面:文学性不错,范式也有时代代表性,也为专家看好,可就是缺乏关注者。就是一些获得大奖的作品,读者们也只是只看下获奖名单,凑个热闹,并没有那么多的读者真正去阅读作品。

文学作品之所以能成为文学经典,前三项条件是具备的、符合的,但如果缺少那最后的读者接受度,文学经典还是文学经典吗?我们很难想象,一部不为读者广泛阅读的作品能称得上是文学经典。如果硬要说它是经典,那它算是谁的“经典”呢?研究者的?评论家的?如果真是这样,那不算“经典”反而不重要了,就像“情人眼里出西施”,是不是“西施”只和那个“情人”有关,和别人、和社会已没什么关系。有人会说,像乔伊斯的《尤利西斯》,很多中国读者都没读过,或者说在中国它也一样不为人们所“阅读”,但却丝毫不会影响它仍是西方现代文学的经典。这里有两个情况需要注意:一是中国读者较少阅读它,不等于其本国的读者或西方的读者没有广泛阅读它。二是它已被专家写入文学史教材,通过大学教育的途径得到了广泛的传播,尽管教材中的介绍、分析不可能十分详细,同时也无法代替实际的阅读,但其基本的内容和艺术特点却以简明易懂的方式被“广而告之”了。这也算是经典的一种“浓缩版”的传播方式吧,而且其有效性也并不因此而受折损。而那些即使获得大奖,却较少获得读者关注、也尚未进入文学史教材的文学作品,就没有这个特殊的“传播红利”,在滚滚向前的时间洪流中,等待它们的

恐怕就只有被无情淹没和淘汰的命运。当然,如果它足够优秀,能够经受住时间的考验,再加上一些机缘巧合的历史境遇,也有可能像沙滩拾贝一样被重新发现、并被广泛阅读。因此,我们需要进一步重视优秀文学作品的接受问题。一方面,对于那些优秀但是不太受关注的作品,要借助多样的大众传播方式、途径来开展推介、宣传。另一方面,对于那些民间关注度高、读者广泛喜爱的作品,学术界要引起足够的重视。

## 文学经典范式的“时代性”

文学经典可变的因素、条件,主要是其范式的“时代性”。王国维曾在其《宋元戏曲考·自序》开篇提出:“凡一代有一代之文学:楚之骚、汉之赋、六代之骈语、唐之诗、宋之词、元之曲,皆所谓一代之文学,而后世莫能继焉者也。”王国维所说的“一代之文学”是就文学的样式和种类说的,而我主要侧重的是“文学范式”。套用一下,“一代有一代之文学”,即亦可说“一代有一代之文学范式”,进而亦可说“一代有一代之文学之经典”。比如《关雎》是四言体的《诗经》中的经典,杜甫的《秋兴八首》是唐代律诗中的经典,而艾芜、穆旦等人的新诗名作则可以是现代新诗中的经典……它们也是不同时代的经典,也是不同时代的范式。当然,也不难推导的是,文学经典的时代性、历史性决定了衡量文学经典的尺度也是会随着时代的变化而变化的。比如“五四新文学”形成的“文学”是一种以启蒙为旨归的“精英文学”,它成为中国现代文学的主流形态和范式,因此当年的通俗文学如鸳鸯蝴蝶派文学就自然被排除在文学主流叙述之外,自然也不会被誉为“文学经典”。而时过境迁,在今天大众文化盛行的时代,我们如果把当年有广泛传播度、阅读量的《啼笑因缘》视为一种文学经典,也不会觉得有什么“认同”上的问题。金庸武侠小说的遭遇也一样,1994年王一川“重排文学大师”就把金庸排在小说大师的第四位,也很能说明问题。作为通俗文学的、优秀的武侠小说,在通俗文化盛行的当代,当然可以登上“文学经典”的宝座,因为“通俗文学范式”在这个时代已有了为广大读者所认可的合法性、正当性。

文学经典范式的“时代性”,要求我们任何时候都不能用一种一成不变的文学经典标准去裁定所有的“文学经典”,或者说应对新的时代范式予以足够的敏感和宽容,尤其要警惕某种来自传统的、习惯性的观念所造成的干扰,而应自觉地以以上“四因素”加“时代性可变因素”的“构成性原则”为原则,去对文学经典进行更加合理、有效的评判和把握。

文学经典的历史告诉我们,在我国,文学经典的时代范式无非有两大类:“政治学的”和“人学的”。这两者的取舍又是为不同时代的“历史性主题”所决定的。比如中国古代,多数情况下都是“政治学范式”占主导地位,“诗言志”、“文以载道”是它的裁定标准。而只有少数时期如魏晋、晚明、清中期,才有“人学范式”的凸显和高扬,谢灵运等人的“山水诗”、汤显祖的《牡丹亭》、曹雪芹的《红楼梦》等即是这种范式的代表。当然,这两种范式不是截然对立的,更多的时候是并存的,你中有我,我中有你。到如今,这是一个全新的文学时代,文学存在的环境同以往相比已有了整体性的质的不同,网络化的生活背景和传播条件,都为文学范式的改变提出了某种新的要求和可能,细究起来就是,它格外强化了对文学的“传播学”方面的要求。即要求文学应该是可传播、易传播或便于广泛传播的。这是因为,如今的时代已是一个高度媒介化的时代。在此背景下,谁被传播谁就被彰显,谁不被传播谁就被“自动屏蔽”,而不被阅读、消费,你徒有好的文学品质也等于“明珠投暗”,失去了最宝贵的“价值化”的可能。一句话,在一个传播学的时代,文学经典生产的“传播砝码”就更加重要,同时也是“时代变压器砝码”所添加的权重。

面对这种境遇,应该怎么办?需要建立文学的“第三生产机制”,即作家或特定团队对文学作品的改写、改编,以使它符合大众传播的要求。在这里,如果说作家的创作是“第一生产”,批评家的批评是“第二生产”,那么这种按照大众传播尺度的“改编”就是文学作品的“第三生产”,它是文学经典适应新时代的一个新的举措,而作为新举措它需要从理论和实践两个方面进行强化。首先是先得有这样的意识,先把“第三生产”的观念确立起来,不能认为它是重复的劳动,是“多此一举”、节外生枝之事。要自觉意识到它将是文学经典产生的一个必要条件或通道。思想上通了、明了,才会有得力的行动和到位的措施。其次则是具体的“改写”,这可以亲力亲为,也可以假托特定团队来代力代为。此外,当然还需要与传媒机构对接、合作,最好能形成一个畅通有序的“一条龙”链条,构建起文学经典生产的新的“时代机制”。我们看到,一些优秀的文学作品,通过影视、游戏改编,获得了广泛的读者群。这在某种程度上会加大其被经典化的可能性。当然,如前所述,要真正实现经典化,文学原作的文学品质,是最根本的基础。

传播学时代,文学经典也首先得是“易传播的”。这是一个新的时代性课题,需要理论家、作家、传媒界一起共力破题。

(作者系太原师范学院教授)

风格是绝大多数小说作者所梦寐以求的,尤其是对刚刚进入这一行当的小说学徒而言。风格的确立往往意味着学徒期的结束,同时宣告了一个小说家的正式诞生。对风格的向往和期待激励着许多人锲而不舍、苦心孤诣,成为了推动小说创作和发展的一种重要驱动力。但此种驱动力一定是来自小说本身的必然需要吗?有些时候,倒更像一种外在的律令和小说作者本人对获得承认的渴望相混合的产物。那种外在的律令时刻提醒作者:你想成为一位优秀的小说家吗?那么,请奉献出你的风格。此时,风格意味着独特性,意味着辨识度。此时,独特性和辨识度貌似从小说内部涌现,实则来自他者的审视和判断。它也是一种审美要求,其正当性远远大于伦理要求或其他社会性要求。但是,若为独特而求独特,为辨识度而求辨识度,显然会对小说本身产生伤害。海明威的一些作品有时令人不快,大抵是因为刻意维持他的风格。那种时候,他的风格不像长出来的胸毛,而同如贴上去的。也就是说,风格异化为程式化的表演。此时,风格已不是风格,而是套路,甚至成为桎梏艺术的牢笼。我相信海明威起初只是想寻找一种合乎心意的表达方式,然而在找到并大获成功之后,于有意无意间造成了风格的固化。在这方面,马尔克斯显示出了值得称道的敏感和警惕,他在风头最劲的时候也不满足于既有风格,总是能怀着谦逊的心态,倾听素材本身的需求,其风格遂能不断拓展和变化。是的,只有当我们放下执念,诚恳地面对素材,运用自身的修养、技艺与它进行或温柔或激烈的搏斗并最终驯服它,真正的风格才会适时出现。它自然散发,甚至透着某种生物性,仿佛老虎从从容中自显威严的体态或狐狸狡黠又透着妩媚的眼神。它不是目的,而是由内而外生发出的一种状态、一种效果。马尔克斯应该也有风格意识,只是他很智慧地控制住了它。但是,托尔斯泰从未追求某种风格,他只是准确而自如地表达,似乎无什么风格可言,然而其作品无可替代,谁都能辨认出,此乃出自托翁的大手笔。或许,这是小说家与风格最理想的关系。

许多小说作者态度诚恳,拥有丰富的经验和相当的技巧,但终其一生,作品并未呈现令人印象深刻的风格。显然,风格还跟作者的性情、气质,跟他的先天禀赋和后天成长环境之间具有玄妙而深刻的关系。确实,个性强烈、性情独特的作家更容易获得某种风格,只要他并不过分期待和刻意营造,而是在书写中尽量满足内心和素材的双重需求。此时气质、性情会自然渗透到素材中,再加上想象力这一必需的催化剂,遂产生奇妙的化合反应,最终形成作品以及作品的风格。气质、性情有先天的成分,但后天的成长环境、经历和修养也能影响它们的形成。曹雪芹如果出生于寒素之家,笔底的温柔缠绵定不会有富贵雍容气象。鲁迅若没有遭逢家道中落和随之而来的窘迫,其峻刻和激烈恐怕也会减损几分。如果说,成长环境难由作者掌控,经历和修养却存在自为的可能性。一个南方的小说家,长期在北方游历、生活,他的作品中的气质兴许会有悄然的变化。一个野生野长、并非接受过系统教育的小说家,通过长期潜心阅读,也能使风格出现阶段性变化。格非当然不是草根出身,他是典型的学院派,但在先锋时期之后立志向古典文学的结果,使得他早期和近期作品呈现出的风格如此不同。而鲁迅长期抄写古碑,则获得了一种沉扑高古的金石气,有效地中和了绍兴师爷的峭刻。这些都说明风格存在可调控的部分,并不全由先天决定,而且其显然具有生长性,并非一成不变。只有当小说家满足于现状时,风格才会成为陷阱。

最后要说到风格的恰当性。强大而自信的小说家能够用风格熔铸一切素材,赋予它们文学应有的迷人光辉。这是无可非议、令人羡慕的能力。同样强大又谦逊的小说家却细心聆听素材本身的诉求,努力使它的质地,在文学中呈现出来,形成一种与素材相衬的风格,这就是风格的恰当性,它没有凌驾于作品之上。马尔克斯的《没有人给他写信的上校》《百年孤独》和《霍乱时期的爱情》风格如此不同,并非刻意为之,只是最大限度地尊重和呈现了素材本身的质地,但为作者的性情气质所染,这三部小说又都打上了马尔克斯独有的生命印记。或许可以这样描述风格的终极形态:它不但只属于某一位小说家,而且只属于某一位小说家的某一部作品。(作者系湖南作协副主席)

都打上了马尔克斯独有的生命印记。或许可以这样描述风格的终极形态:它不但只属于某一位小说家,而且只属于某一位小说家的某一部作品。(作者系湖南作协副主席)

## (上接第1版)

谈及网络文学如何表达科技话语,网络作家天瑞说符表示,在网文创作中,科技发展往往被具现为“攀爬科技树”或者“点出科技点”的形式,小说的剧情通常以主角成长和升级为内核,他们推动现代科技发展,攀爬科技树,解决世界学术难题,带领全人类走向未来时代的星辰大海。这种“黑科技文”“学霸文”,深受年轻读者欢迎,评论区会有无线电爱好者在线解释专业名词的释义和用法,也会有“书粉”详细分析文中的化学反应原理,这就要求写作者本身需要有科技知识的强大储备,以及过硬的资料查询与爬梳能力。网友自发在评论区整理知识点、答疑解惑,与作者和其他读者交流互动,形成了“同人科普知识微社区”的氛围,增强了作者与读者的互动黏性,让科技知识在当下拥有更多元的传播渠道,融入更广泛的年轻阅读群体。

江苏省网络文学作协副主席、评论家李玮观察到,前些年《庆余年》《吞噬星空》等热门作品中仅包含部分科技元素,近两年来,网文中的科幻元素成为非常显眼的存在,科幻类网文在网络文学中异军突起,写作质量更高,更具有创新性,“脑洞更大”。得益于新一轮科技革命对人的日常生活的改造,科技思维与科技素养成为新一代年轻人的显著特质,而网络文学更广泛的受众群体,以及在出版、影视、游戏等相关文化产业中具有强劲的市场号召力,科幻网文在IP生成、影视改编等方面,相较于纯文学和网络文学其他题材,有着突出的优势。李玮认为,将科学知识 with 网文情节更好地融合、书写更高质量的科技向网文作品,让科幻网文更好承担起普及科学常识、弘扬科学精神的功能,激发广大受众尤其是青少年的科学兴趣和创新思维,这是科幻网文需要解决的重要命题。

## 推进文学、影视与科技行业、科幻产业更深度合作

从科幻文学到产业落地,从“脑洞”到“纸上”再发展成全产业链,需要借助文学与科技的双向力量。2020年,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》,对科幻电影创作生产、发行放映、特效技术、人才培养等10个方面加强扶持引导。对于科幻文学的影视化,八光分文化影视总监西夏认为,科幻电影内在的核心美学要素是惊奇感,如果没有理解科幻的惊奇美学和电影创作内在规律,很容易做出“披了一层科幻皮”的伪科幻作品。而在科幻文学改编方面,大量内容摘抄、视角转换如何变成电影语言,长篇小说信息过量与短篇小说信息不足的问题怎样解决,这些都非常考验影视改编者的能力和眼光。他认为,科幻影视的发展,既是中国经济、文化、科技发展的必然趋势,也是文化产业、娱乐及教育等行业内在需求。科幻影视行业的未来,需要具有市场眼光和艺术眼光、懂得科幻行业内在美学特质的影视创作者,更需要大量通晓科技前沿动态又具备深厚文学底蕴的复合型人才。

文化与科学的有机结合、对人类命运共同体的认同对人类未来走向的深切关注,这些可能都是成就未来中国科幻影视及科技题材影视的关键所在。影评人电子骑士谈到,中国的科幻影视以及科技题材的影视作品体量仍然不够丰富。很多影视工作者对科幻、科技欠缺理解,往往把科学术语或科幻构思当做技术层面的工具应用,缺少贯穿作品的探索精神、求真精神和实证精神。他认为,在《流浪地球》火爆之后,影视圈中做科幻科技方面项目的公司层出不穷,但一直没有形成影视与科技行业、科幻产业的深度合作模式。影视改编科幻及科技题材需要具备全人类的宏观视角,掌握好娱乐与表达的尺度,兼顾民族文化与科技主题的融合,这些才是科幻产业项目上下限的决定性因素。

# 小说的风格

□马笑泉