DOI:10.20270/j.cnki.1674-117X.2026.5013

中国百年真实灾难题材电影的演进逻辑

阳海洪，王世义

（湖南工业大学 语言文化与传媒学院，湖南 株洲 412007）

摘要：作为政治文明成长和制度建设的影像呈现，中国百年真实灾难题材电影在政治和艺术的交融律动中，呈现出“革命本位”“制度本位”“绩效本位”“人本本位”螺旋上升的历史轨迹。《狂流》《凯歌》等左翼电影，以制度批判与革命动员为内核；《枯木逢春》着重论证社会主义制度在救灾中的优越性；《惊涛骇浪》《惊心动魄》《惊天动地》《紧急迫降》《超强台风》，凸显技术理性与治理效能；《烈火英雄》《中国机长》《紧急救援》《峰爆》《中国医生》《惊天救援》，则将救灾从“生存”层面提升至“生命”高度，聚焦心理重建与生命尊严的维护。中国灾难题材电影的发展历程，既是一部彰显党和政府执政理念、谱写中华民族战天斗地的壮丽史诗，也是一部遵循艺术创作规律、逐步迈向“讲述现代中国精神”类型片的历史。

关键词：中国；真实灾难题材电影；革命本位；制度本位；绩效本位；人本本位

中图分类号：J905　　**文献标志码**：A　　**文章编号**：1674-117X(2026)05-0110-10

灾难题材电影是以灾难事件为题材，以灾难性景观为主要观赏效果的电影。根据灾难事件的性质，可分为真实灾难电影和科幻灾难电影两种类型。真实灾难电影以实际灾难事件为表现对象，而科幻灾难电影则以虚构的灾难事件作为剧情设定。灾难的复杂性和破坏性，使其“能够营造出不同寻常的政治环境，这种环境有可能促使政治情形和公共舆论发生改变，而这在常规政治（normal politics）时期是不可能出现的”[1]。灾难事件往往潜藏人为过错与违规诱因，其归因机制和问责逻辑对国家的灾难治理模式、危机应对水平和制度变革能力都会带来巨大的风险与挑战。灾难事件的政治牵引力表明，关于灾难的阐释、归因和救灾方案供给，始终是权力博弈的焦点，其会深刻影响政治走向。而在“事故”向“故事”转化的过程中，随着媒体报道和舆论发酵，题材的新鲜感逐渐消退，其影视化改编也随之更侧重于社会价值导向的传播。“在真实灾难类题材电影中，‘灾难’并非创作者想要表达的唯一对象，而往往仅作为叙事主线而存在。”[2] 与偏重宏大历史观设定的科幻灾难片相比，强调现实因果逻辑的真实灾难题材电影，更能反映政治与艺术之间的深度关联。

任何民族的抗灾历程，皆镌刻着该民族在生存与发展进程中应对灾害的智慧与坚韧。这些抗灾记忆深深融入历史文化血脉，化作民族精神的象征与凝聚力量的源泉。正因如此，灾难题材电影——作为民族抗灾历史的影像记录与自我审视的镜像，精准映射出一个民族的灾难记忆、工业实力以及文明程度。近代中国，在“天灾”与“人祸”相互交织的时代大背景下，被迫卷入西方主导的国际秩序之中。故而，探寻一条于“丛林法则”主导下谋求生存的道路，化解民族面临的重重灾难，进而实现民族复兴，便构成了近代中国历史的核心主题。在儒家思想崩溃之后，任何对中国历史和问题的分析，都“必须首先从

收稿日期：2026-03-01

基金项目：国家社科基金后期资助项目“中国近代新闻舆论工作领导权建设研究”（23FXWB025）

作者简介：阳海洪，男，湖南冷水江人，湖南工业大学教授，博士，硕士生导师，研究方向为新闻史论、电影史和影视批评。

如何确立一个符合世界潮流和中国实际，并且具有较大稳定性的新国本这一最为根本性的议题出发”[3]。二十世纪二三十年代，中国电影就将其创作视域投向了灾难事件，并在灾难叙事中表达了对中国社会发展的思考。百余年来，中国灾难题材电影密切关注中国实际发生的灾难史实，真实记录和艺术呈现了中国人民的抗灾历程。目前学界关于中国灾难电影的研究，大多围绕叙事与类型融合、工业美学与技术突破、文化建构与媒介记忆等主题展开。在一些论者看来，以电影为代表的大众媒介已成为灾难记忆建构的核心载体，并“成为国家与民族世代永传的共同记忆”[4]。其呈现了电影建构灾难记忆的方式，以及电影的媒介特点对集体记忆传承传播与社会功能所产生的影响[5]。但集体记忆本就是政治选择的结果，且需要历史的长期塑造。上述研究聚焦于电影文本的灾难记忆保存与传承，而没有站在中国历史变迁的宏观角度，看到每个历史阶段灾难电影背后“螺旋式上升”的演进逻辑及其背后媒介记忆的“选择性”机制。因此，本文重返中国电影的历史起点，以取材于自然灾害（地震、洪水、旱灾）和人为事故（火灾、矿难、疫情）等真实灾难题材的电影为分析文本，将灾难的因果链置于“新国本”（新时代依托完善的制度体系、先进的思想文化与民心根基构筑起的强国复兴全新立国根本支撑）这一历史主题中，梳理百年中国灾难电影的嬗变轨迹，并由此来思考中国电影主体性话语的建构路径。

一、国共政争时期：革命本位

“革命本位”以民族救亡与制度变革为核心诉求，是近代中国“新国本”探索在灾难题材电影中的集中体现。二十世纪二三十年代，面对民族沉沦、文明蒙尘的巨大灾难，国共两党都会在灾难叙事中进行责任归因，并提供本党解决方案。“灾难题材电影在文化创作和传播过程中具有明显的政治价值导向和政治认同强化功能。”[6]面对深重的民族灾难，中国共产党一方面积极领导人民抗灾生产，重建家园；另一方面，在中国共产党领导下，一批左翼进步人士进入明星、艺华等电影公司，拍摄了以《狂流》为代表的真实灾难题材电影。这些影片继承了早期社会问题片中关切现实的情怀，同时在“影片应适应反帝反封建斗争的需要，反映阶级斗争、民族斗争”[7]的左翼思潮指引下，其影像建构围绕“阶级对立→制度批判→革命动员”的线性路径展开。其诉求在于通过对“致灾之因”的制度批判与“救灾之道”的革命倡导，将灾难转化为革命的催化剂，在与国民党的道德竞赛与制度竞争中，扩大中国共产党的影响力，为新民主主义革命构建合法性基础。

（一）致灾之因：旧制度的系统性溃败

达龙·阿西莫格鲁（Daron Acemoglu）和詹姆斯·A·罗宾逊（James A. Robinson）在分析国家失败的原因时指出，决定国家贫富的根源不是地理、疾病和文化因素，“而是制度和政治”[8]。简言之，风险社会总是与国家制度关联在一起的。近代以来，中国知识分子在中西文明对比中，越来越从灾难的历史性、构造性等方面进行归因。在器物不足→制度不足→文化不足的归因路径中，中国依次展开了洋务运动→维新运动→五四新文化运动等民族自救运动，中国早期电影就诞生于这一时代语境中，但“疏离人生现实的取材倾向、俯就流俗的商业本能等，使得这一时期中国电影与五四文化、文学的创新变革格格不入”[9]。早期电影人受易卜生影响，看到了半封建半殖民中国存在的乱象，认为“中国有无数大问题是待解决的，非采用问题剧制成影片，不足以移风易俗，针砭社会”[10]，并因此拍摄了许多社会问题片，灾害题材在早期电影创作中也有所体现。在短片《老少易妻》里，因灾荒卖身求食的悲惨情境本应是叙事的核心背景，然而受投机主义拍片方针的影响，影片将这一严肃主题扭曲成“老少易妻”的荒诞闹剧。再看《野草闲花》，故事以母亲在逃荒路上倒毙的凄惨场景开篇，可后续主体内容却转而批判门第婚姻观念。总体而言，中国早期电影多围绕婚姻、家庭等题材展开，借此反映社会黑暗、旧风陋俗等诸多问题。不过，这些电影在剖析问题时，多从道德层面进行归因，而非对制度展开深入拷问。在针对这些问题的“想象性”解决途径中，电影往往寄希望于人的良心觉醒，而无法将问题解决落实到制度性改革层面，也提供不出

切实可行的行动方案。简而言之，中国早期电影虽察觉到了社会存在的问题，但受“营利主义 + 改良主义”制片思想的束缚，既难以对灾难产生的根源作出正确判断，更无法提出拯救灾难的有效办法。

20 世纪 30 年代，在马克思主义文艺观的引领下，左翼电影人以 1931 年长江水灾为蓝本，拍摄了我国首部真实呈现灾难题材的电影《狂流》。这部影片秉持唯物主义视角来审视灾难，巧妙地将电影叙事融入近代中国革命的宏大背景之中，从制度层面深入剖析灾难产生的根源。基于公平正义的立场，财富分配占据优势地位的阶层理应承担更多的救灾责任，然而在《狂流》所展现的现实中，以地主傅柏仁为代表的豪绅官僚阶层非但没有履行救灾义务，反而想方设法逃避责任、转嫁风险。由此呈现出一种鲜明的社会不平等景象：财富源源不断地汇聚于“上层”，而风险却沉重地压在“下层”民众身上。这种权责严重不对等的社会结构清晰地揭示出，在阶级社会中，风险与财富一样，均是依照阶级地位进行分配的——统治阶级在攫取更多财富的同时，却将广大民众无情地暴露在重重风险之中。与《狂流》类似，以 1934 年江南旱灾为故事背景的电影《凯歌》，也将灾情的不断恶化归结于恶霸地主三太爷趁机大肆敛财。在这些影片中，灾难并非偶发孤立现象，而是中国整体性、制度性溃败的缩影，因而电影“从阶级压迫和反压迫的最本质方面”揭示了灾难的根本原因[11]：帝国主义、封建主义和官僚资本主义“三座大山”和反动政府的横征暴敛，以及乡村地主的压榨盘剥，使得近代广大农民难以生存[12]。

（二）救灾之道：阶级革命的道路选择

中国共产党自成立之日起，就将消除民族灾难、让人民过上幸福生活作为初心和使命。在共产党人看来，灾荒是“社会关系的失调而引起的人对于自然条件控制的失败所招致的社会物质生活上的损害和破坏”，人类也“只有在社会制度发生了根本改变、人类生活完全进入了新时代以后”才能真正消灭灾荒[13]，这为灾难文艺提供了新的归因机制和社会想象。对于《狂流》《凯歌》等左翼电影的创作者而言，灾难不过是阶级结构与政治制度衍生出的“附属产物”。他们认为，救灾不应寄希望于统治阶级自身的道德自觉，而应通过革命手段推动制度变革，这才是从根本上解决救灾问题的良策。

分清敌我是革命的“首要问题”，财富与地位看似为阶级划分和敌友辨别划出了界限，但“阶级”并非一个自明概念，它需要在阶级对立结构中被感知、被建构和被发现，如此才能适应反帝反封建的民族民主革命运动的需要。作为阶级的影像呈现，《狂流》围绕着阶级对立设置了两组对立人物：一是以地主傅柏仁和县长为代表的地主官僚阶级；二是以小学教师刘铁生为代表的被统治阶级。《凯歌》则设置了恶霸地主三太爷和小学教师徐思源、老农沈二公两组人物形象。在民众和官僚地主对立的阶级结构中，《狂流》《凯歌》在银幕上将“敌人”具象化，清晰定义敌友内涵及其边界，为革命指明目标。在中国文艺史上，农民作为灾难的忍受者，从来只是文人的同情对象而非抗争主体，但在左翼电影中，农民从被拯救的对象转而成为革命主体，被赋予“阶级、救亡等政治色彩”[14]。片名《狂流》是“水舟论”的银幕隐喻，它表面上指长江洪水，实指以农民为主体的革命洪流。片尾处傅柏仁被洪水淹没，象征着腐朽制度的覆灭。《凯歌》的主题曲《打长江歌》，坚信“只要大家一条心”，就能“打通长江吃晚饭”，就可以推翻反动阶级统治。《狂流》《凯歌》在“灾难”和“政治”的深度关联中，第一次在电影里描写了乡村社会的阶级斗争，开辟了电影运动和革命运动相结合的历史传统。在这些电影中，唯物史观在赋予灾难叙事以“深度模式”的同时，还为灾难拯救提供了新的历史图景和目标指向。当民族亟待以新型电影勾勒愿景之际，左翼电影恰逢其时地登场，一举扭转了早期电影轻佻庸俗、迷茫感伤的影像格调，为中国电影注入了与民族灾难相适配的影像力量。这绝非仅仅是一次电影观念的革新转变，更是一场由战乱纷扰、灾害肆虐、饥饿煎熬与道德震撼共同激荡催生的政治觉醒。新兴电影运动所彰显的这种革命“摩登性”，让电影这一新兴媒介，真正具备了深度介入社会的艺术能量。影像唤醒了阶级意识，有力地推动了革命的进程。

中国早期灾难题材电影只是具备了“灾难元素”，灾难只是电影艺术创作和表现的对象，创作者并没有对灾难进行类型化探索，“灾难电影在此时发展被湮没到各种形式的电影初期探索之中”[15]。然而，

相较于西方灾难题材电影聚焦人类工业文明的发展路径，中国灾难题材电影则将镜头转向了不公平的社会制度，在正义的拷问中深入反思人性的道德维度与社会改革的方向。任何一部优秀的艺术作品，始终与国家、民族同呼吸、共命运。中国文艺既承载着“经国之大业”的历史传统，又面临着民族救亡的现实国情。这使得作为珍贵影像资源的电影，必须服从于探索民族生存之路这一“新国本”议题，这既是中国电影的历史使命，也是其不可违背的道德准则。

二、社会主义建设和探索时期：制度本位

“制度本位”是指随着社会主义制度在中国的建立，真实灾难题材电影以歌颂社会主义制度优越性为主题，强调制度建设在救灾中居于全局性、关键性的地位。毛泽东在阐述社会主义与资本主义优劣时强调：“根本的问题是制度问题，制度决定一个国家走什么方向。”[16] 产生于近代中国革命语境中的真实灾难题材电影，在承担人性“实验场”的艺术功能的同时，也要承担各种制度“试金石”的政治功能。从社会问题电影到左翼电影的发展史，恰如近代史的未来预演，为中国制度选择提供了影像证明。在“光明”和“黑暗”的命运决战中，中国人民选择了社会主义制度，在解决近代中国全面溃败危机的同时，也确立了“新国本”的未来道路。在社会主义制度下，人民当家作主的政治制度，以公有制为主体的经济体制，八方支援的共产主义精神，为防灾救灾提供了制度保障。依靠群众、依靠集体力量、生产自救为主、辅之以国家必要的救济成为新中国救灾工作指针[17]。新中国电影是以“题材”为中心展开的，电影人在选择灾难题材时，要密切配合党和政府的工作部署，反映中国人民在救灾工作中的英雄气概和伟大胜利。简言之，“制度本位”承接“革命本位”的制度变革诉求，将救灾叙事转化为对新制度的合法性论证，其灾难叙事围绕“破旧”与“立新”的话语转变展开，体现新建立的社会主义制度在防灾减灾中的优越性与组织效能，并凸显出社会主义制度的集体力量与道义担当。

（一）致灾之因：旧制度残余风险与自然风险叠加

血吸虫病是由血吸虫寄生于人体所引起的慢性寄生虫病。在旧社会，血吸虫病一直得不到治疗。新中国成立初期，血吸虫病主要流行于长江流域 12 省市，患者近千万，波及人口达一亿以上，成为当时流行时间最长、传播范围最广、破坏性最大的公共卫生事件。1955 年，毛泽东发出了“一定要消灭血吸虫病！”的号召。人民政府将血吸虫病防治纳入医疗卫生事业国家目标，开展了大规模群防群治运动。根据同名话剧改编的电影《枯木逢春》，真实反映了新中国防治血吸虫病的艰辛历程。《枯木逢春》是左翼电影中未来想象的实现，呈现出和左翼电影一样的灾难归责机制和道德情感力量。

灾难电影一般按照“秩序（灾前）—失序（灾时）—重建（灾后）”的三段式结构展开叙事，在前后对比中凸显灾难破坏性，但社会主义建设和探索时期的真实灾难题材电影，常将灾情对比寓于制度对比之中，以新旧社会对比模式结构剧情。灾难给人民群众的生命财产安全造成严重损失的同时，也检验了社会主义制度的优越性。“新中国只有在旧中国的衬托下，才能凸显出自己的价值。”[18]《枯木逢春》开头就通过强烈的视觉对比和蒙太奇手法，将个人病痛与国家命运并置。电影以江南农村为背景，在“万户萧疏鬼唱歌”与“春风杨柳万千条”的影像对比中，“把血吸虫病隐喻成‘反动旧政权’”[19]，并通过象征手法的运用，营造出一种诗意的张力，让观众感受到时代变迁的深刻冲击。《枯木逢春》的片名以“枯木”隐喻“苦妹子”，以“春天”隐喻新中国，以苦妹子“概括了千万血吸虫病患者的命运，透过她的命运可以看到新旧社会不同的本质”[20]。《战洪图》以 1963 年海河流域特大洪水为故事原型。为保障铁路和城市安全，县委决定炸堤分洪。作为旧社会“残余物”的坏分子王茂极力破坏，使“炸堤分洪”方案受到了各种阻挠。《雾海夜航》被称为中国第一部类型化探索的灾难电影。在这部电影中，海燕号遇险被归因于夜航、浓雾、暗礁等自然因素和船长固执的个性缺陷。《12 次列车》则将列车遇险归因于特大洪水。在这样的归因路径中，“影片中的‘情节障碍’只有‘天灾’（外敌），而少有人性上的阴暗、

自私、怯弱，更不会有体制上的弊端”[21]。

（二）救灾之道：社会主义的制度优势和道德境界

社会主义建设和探索时期灾难题材电影“外部化”的归因机制，其叙事目的是要淡化灾难奇观建构，凸显社会主义制度这一“新国本”在救灾中的优越品格。民本政治传统和社会制度的不同，使“中国政府与欧美政府‘正当性’的来源不尽相同，前者来自强调‘伦理道义’和‘责任’，后者来自强调‘执法’和‘问责’”[22]。这种不同的合法性来源，必然会展现为不同的灾难叙事逻辑和影像风格。电影作为人造的幻象，是对人的本质力量的确证，其实质是彰显人对灾难中弱者的道义关怀。“意识形态构建了国家的德性形象，将社会与国家相连接，并将情感力量转化为有效的政治动力，对现代国家具有奠基性意义。”[23]《枯木逢春》《战洪图》《雾海夜航》《12 次列车》等灾难题材电影，以秉持责任本位的“职责论”作为叙事的出发点。在影片所呈现的人与自然灾难的激烈对抗中，构建起一种“权集于上，责亦集于上”的鲜明道义逻辑。这些电影生动展现了党和政府始终坚守服务人民的执政理念，积极统筹调配各类资源，引领人民群众成功战胜灾难、重建美好家园的动人场景；同时，还将好莱坞式的个人英雄主义影像风格，巧妙转化为具有集体英雄主义特色的“中国式”影像。影片精心塑造了党员干部、人民战士、医务工作者、乘务员以及普通群众等一系列英雄群像，淋漓尽致地彰显出八方携手支援的社会主义救灾壮丽图景，以及无私奉献牺牲的共产主义崇高精神。其彰显了制度优势，凝聚起全国人民同心奋进的力量。

三、改革开放以后：绩效本位

“绩效本位”以科学救灾和治理绩效为指导方针，其根源在于改革开放后体制改革与市场化转型的时代需求。十一届三中全会后，中共中央以经济建设为中心，着力改革制约社会主义制度优越性发挥的体制弊端，“政府主导，分级管理，社会互助，生产自救”的救灾方针由此确立。新救灾方针强调各级政府要科学应对灾害，全面提升社会治理能力。这种逻辑转变，意味着党和政府越来越强调救灾制度保障人民生命财产安全的实际效能。与此同时，在电影产业化、市场化改革蓬勃展开的背景下，电影的娱乐性与商业性成为业界焦点。电影工作者逐步树立类型片创作意识，推动中国电影从计划生产向市场生产、从传统向现代转型。具体到灾难片中，“绩效本位”理念在认同社会主义制度优越性的基础上，将叙事重点聚焦于该制度应对灾难时所展现的组织效率与技术能力。在这一逻辑下，创作者有意识地借鉴好莱坞类型模式，着重打造灾难奇观、把控叙事节奏，成功实现了从赈灾叙事到危机叙事的创新跨越。这无疑标志着中国灾难电影朝着现代类型化方向迈出了至关重要的一步。其既彰显了政府的治理效能，也推动了类型片创作的进步。

（一）致灾之因：自然风险与人为风险的交织

科学技术的发展提高了人类认识世界和改造世界的能力，为防灾救灾提供了坚实支撑，但客观世界的无限性与人类认知的有限性之间的张力，表明人类对世界的认知仍存无数“盲区”。不可知、不可控的“自然因素”与人类活动的“人为因素”，由此成为灾难叙事的致灾之因。《蓝光闪过之后》《唐山大地震》以唐山大地震为背景，《5.12 汶川不相信眼泪》《惊天动地》等系列影片取材于汶川大地震，它们均将灾难归因于地震的不可预测性。以《唐山大地震》为例，影片运用晃动镜头与快速剪辑模拟灾难的突发性，借助废墟倾覆与人群奔逃的全景镜头凸显自然不可抗力的毁灭性，从而弱化了制度或阶级层面的归因，转而客观呈现自然风险。此外，《惊涛骇浪》《超强台风》《紧急迫降》分别将洪水、台风及机械故障等不可抗性作为叙事起点；《非典人生》《三十八度》等则将灾难归结于技术难以精准预测病毒及治疗手段的欠缺；《人命关天》《幸存日》进一步把成因指向安全意识薄弱的“人为因素”。概言之，改革开放时期的灾难题材电影，倾向于从人类认知能力的局限性以及侥幸心理层面探寻致灾原因，凸显了认识局限带来的严重后果。

（二）救灾之道：专业技术与职业精神的救灾绩效

救灾专业化、职业化是现代社会理性化的重要标志。科学应急机制的建立与技术装备的推广，大幅提升了人类灾害预警、资源调配及灾后重建的能力。在早期的《枯木逢春》中，治疗路线之争仅居于副线；在《雾海夜航》《12 次列车》中，灾难拯救更多依靠官兵与乘务员的道德精神而非专业能力。而改革开放时期的灾难题材电影，在彰显人民力量的同时，更加凸显专业技术人员的核心作用。《惊涛骇浪》《惊天动地》等在强化技术理性、构建灾难奇观的同时，将专业群体置于矛盾焦点。例如《超强台风》中气象专家的路径判断是制胜关键；《紧急迫降》运用特写与交叉剪辑，构建了高度的专业性与紧迫感；《惊心动魄》《幸存日》则分别凸显了医护技能与井下经验的重要性。在这些影片里，专业技能与职业精神成为推动叙事的关键要素。

绩效优先的救灾理念，在强化专业人员影像表现力的同时，促使灾难叙事从赈灾叙事向危机叙事转变，“时间倒逼”与“密闭空间”由此成为经典的时空架构。在“数字理性”的绩效理念下，救援力量能否迅速抵达“密闭空间”展开救援，构成了内在的叙事张力。如《惊天动地》运用大广角镜头呈现部队昼夜行军，通过灾情紧急与果断决策的冲突，凸显出“时间倒逼”的危机逻辑；《超强台风》以精准预测登陆时间为开端，展开倒逼叙事；《紧急空降》与《冰雪 11 天》则将危机设定在机舱与车站等“密闭空间”内，在时间倒逼中将人物置于绝境，有效强化了观影体验。影片采用大广角、大远景的全知叙事视角，以灾区为中心向四周辐射铺展，构建出各种救援力量奔赴灾区的宏大壮阔场景，充分展示了党和政府高效动员、掌控局势的强大能力。“组织制度的高速、有效运作和由此呈现出的制度稳定性和制度顺畅化，成为电影叙事的内在机制。”[24]

四、新时代以来：人本本位

“人本主义的核心是强调人是哲学的出发点和归宿，要求尊重人的生命、情感、意志、本能的意义和价值，把人当作世界的本真和最高的存在。”[25] 新中国成立以来，中国防灾救灾事业取得了举世瞩目的成就，但也存在巨大提升空间。改革开放以来，党牢记立党初心，在重视和高扬人的生命价值之路上继续拓展，将救灾由生存层次向生命层次推进。党的十七大确立了“以人为本”的执政理念和促进经济社会和人的全面发展的科学发展观。党的十八大以来，习近平总书记高度重视防灾减灾工作，强调各级党委和政府要“树立安全发展理念，弘扬生命至上、安全第一的思想，健全公共安全体系，完善安全生产责任制，坚决遏制重特大安全事故，提升防灾减灾救灾能力”[26]。《中共中央国务院关于推进防灾减灾救灾体制机制改革的意见》（2016）明确提出，防灾减灾救灾工作要坚持以人为本，切实保障人民群众生命财产安全。在人本主义视域之下，灾难题材电影以“生命至上、心理关怀”为理念，对“绩效本位”的技术理性进行反思与超越，其既延续了专业救灾的叙事传统，又批判了技术至上对人的情感需求的忽视，将叙事重心进一步下沉至身处灾难中个体人物的复杂心理世界，强调救灾不仅是物质和秩序的恢复，也是心灵与伦理的重建。此一时期的灾难题材影片在双重维度中呈现灾难中人的生存状态：一是在展现灾难真相的基础上追问灾害来源，挖掘和剖析灾难的人性根源；二是在讲述人类抗击灾难的艰辛历程中展示人类精神的崇高与伟大，实现救灾叙事从“生存保障”到“生命价值”的维度升级，推动国产灾难题材电影向更具人文深度与情感共鸣的方向发展。

（一）致灾之因：自然危机与心理危机的纠缠

科技革命提升了人类的危机应对能力，降低了灾害发生概率。“绝对风险的减少和对风险感知的增加，成为信息社会的一个普遍特征。”[27] 灾难题材电影是现代性风险的“景观化”叙事，它在歌颂人类英雄气概的同时，又在景观化叙事中彰显灾难对人类文明的破坏力，揭示引发灾难的社会矛盾机制及其病理，渗透着对理性扩张所带来的人性异化的忧思。简言之，灾难事件只是构成灾难片景观叙事的表象素材与认知基石，“作为‘现代性’症候与‘风险社会’隐喻的灾难叙事本身才是现代人类社会最本质的‘类象’

景观”[28]。

人本主义的救灾理念，促使新时代灾难题材电影在自然风险和心理风险交织的关联中构建灾难情境，“面向人物内心世界的灾难叙事”，成为“灾难电影调用最频繁的叙事策略”[29]。与“绩效本位”侧重自然与技术层面的归因不同，“人本本位”在承认自然风险客观性的同时，更注重挖掘灾难背后的心理根源与人性困境，反思技术理性对人的情感需求的忽视。例如《峰爆》中的洪翼舟，他作为工程师的专业技术能力是救灾绩效的体现，但影片叙事的驱动力却源于他必须克服因母亲溺亡留下的“恐水”心理创伤，才能完成爆破任务。从这一点可以看出，新时代的救灾叙事认为，仅有技术绩效的“硬性”维度，不足以应对全部灾难，人的心理韧性与伦理选择构成了救援行动中不可或缺的“软性”维度。再如《唐山大地震》在“自然地震”和“心理地震”的彼此关联中展示了震灾对人的心理创伤，影片通过强烈的感伤和传奇来处理灾难带来的精神创伤，因而影片的价值不在于“复写灾难”，而是让受众在灾难记忆中感受温暖的人性[30]，这标志着国产灾难题材电影完成了从表现“人的灾难”到表现“灾难中的人”的转变。新时代以来，《灵魂的救赎》《烈火英雄》《中国机长》《紧急救援》《峰爆》《中国医生》《惊天救援》等真实灾难题材电影，将“中国式”救援由“生存”层次推向“生命”层次。新时代灾难电影学习西方电影类型化经验，在强化灾难奇观建构、为英雄搭设出场情境的同时，也延续了改革开放时期灾难题材电影的叙事路径，将灾害归因于世界复杂性和艰难性的一部分，并从“生命至上”理念出发，将灾难叙事向人的内心情感掘进。

新时代灾难题材电影在关注受难者的同时，开始着力挖掘灾难对人心理层面的深层影响。例如《灵魂的救赎》展示了“失独家庭”的情感创伤，《中国医生》则描摹了疫情带来的心理压力与内心恐慌。更为重要的是，影片开始深入挖掘救援者的内心世界。《峰爆》中的洪翼舟因少年时母亲落水溺亡而留下心理阴影，影片通过闪回镜头与对峙时的近景特写，将创伤具象化，揭示其“恐水”心理与救援任务之间的冲突，使山体滑坡的自然灾难与创伤留下的心理危机形成叙事互构。在《紧急救援》里，高谦面对死亡时经历了痛苦的挣扎；《惊天救援》中，赵映旗目睹队友倒下显露了脆弱的一面；《烈火英雄》中，江立伟既满心愧疚自责，又流露出恐惧与逃避的心理。随着救灾理念向着涵盖心理干预的更高层级升级，作为风险社会风向标的灾难题材电影，其创作机制与审美表达，也由单纯的现实观照，朝着社会与心理双向同构的方向转型。“灾难电影不仅是大众风险意识的灾难回声，更是作为一种社会现实的拟象存在，参与并构建着大众对于现实风险问题的认知与思考。”[31]

《一九四二》《大明劫》是以历史上的真实灾难事件为背景的。与左翼电影一样，《一九四二》描绘了“饥荒”与“战乱”交织的民国乱世图景，《大明劫》则展示了“疫情”与“战乱”交织的王朝末世画面。国家权力在巨大灾情前的冷漠与缺席，再次证明了中国革命的历史正确性。与左翼电影不同的是，《一九四二》和《大明劫》着重从衰世人心的角度思考灾难的根源。《一九四二》以乡绅范殿元一家的逃荒生活作为剧情线索，历时性地展示了“饥饿与死亡对道德底线的解构”“对文化与文明的嘲弄”[32]，让观众在银幕上清晰地看到了人性的坍塌过程。在《大明劫》的衰世图景中，君臣互疑，内耗不止；豪强贪婪，横行霸道；官吏贪墨，腐败成风；百姓困苦，被迫从贼。孙传庭本想拯救乱世，但严峻形势反而逼迫他的人性逐渐扭曲，使他丧失了对人际关系的基本信任。“重驭世之术，轻经世之道”的治国之道，导致人心全面溃败，这才是明王朝陷入难逃之“劫”的根本原因。

（二）救灾之道：心理重建与伦理关怀的回归

灾害“心理化”意味着战胜灾难既需要物质和科学力量，还需要精神慰藉和人性力量。解决心理创伤的关键，在于营造社会关系基础单元的温暖与和谐氛围，构建更为精细、更具韧性的社会心理支持及矛盾化解机制。在此逻辑下，灾难题材电影也呈现出双线并行的叙事特征：从社会秩序层面来看，电影借助高效的制度化衔接与运作，生动呈现了抢险专业人员施展职业技能、抢救生命财产的全过程，这也

彰显了中国电影工业美学在技术层面的显著进步；在心理秩序层面，电影通过回归中华优秀传统文化、弘扬社会主义核心价值观，在人文精神的充分彰显中，助力人物完成心灵救赎与心理重建。

新时代灾难题材电影以人性和勇气作为核心主题，用普通人的心灵救赎来化解沉重的灾难记忆。灾难不仅是人类生存的外部威胁，更是展示和拷问人性人情的“舞台”和“场景”。在叙事方式上，新时代灾难题材电影将视线下移，选取普通人的典型事迹，塑造具有烟火气的英雄形象；在价值表达上，新时代灾难题材电影在“家国情怀＋亲情爱情”的价值结构中讲述灾情之下小人物与大时代血脉相连的家国故事，在守望相助的情感慰藉和精神升华的心灵救赎中，实现社会秩序和心理秩序的重建。“对人性与民生的重视与颂赞，是中国文化中的人文精神和教育精神的重要内涵，并且这种美好，不仅是个体人性的良善，也是人与人之间的社会性、群体性的守望相助、安危与共。”[33] 在《峰爆》中，洪赟兵和洪翼舟在伦理亲情中实现了父子和解，《紧急救援》中的高谦、《惊天救援》中的赵映旗、《烈火英雄》中的江立伟，也都在亲情、友情、爱情的支持下，克服了内心的脆弱和恐惧，勇敢无畏地走向救援现场。新时代灾难题材电影把人物置于生存与道德激烈碰撞的人性“试验场”里，借由人物的艰难抉择以及闪耀的人性光辉，展现出中国政府“以人为本”“生命至上”的救灾理念。《一九四二》通过范殿元在逃荒中的转变和选择，呼唤人性回归。《大明劫》通过吴又可和孙传庭两条叙事线索，展示了一文一武两条拯救明王朝的路径。孙传庭“用兵”，乱世重典，沉疴猛药，并没有扭转王朝衰败；吴又可“用药”，主张“上工不治已病治未病，不治已乱治未乱”，在儒家仁政中寻找收拾人心的治国之道。简言之，新时代灾难题材电影在灾情叙事中揭示出个体对家国情、亲友情的眷恋与归属，并“通过弘扬中华优秀传统文化中的‘人之志’‘人之情’‘人之道’基础上的精神转译，促进中华文化品格寓教于‘影’的再认同”[34]，展示了中华文明的韧性和时代价值。

面对近代中国深重的民族灾难，中国共产党选择了马克思主义思想和社会主义道路，引领中国走向了民族复兴的康庄大道，“使社会主义这一人类社会的美好理想在古老的中国大地上变成了具有强大生命力的成功道路和制度体系”[35]。作为政治文明成长的影像呈现，中国百年灾难题材电影与中国百年政治演进共同律动，呈现出清晰的阶段性特征与内在逻辑：“革命本位”以制度批判与革命动员为核心，实现了灾难叙事与政治诉求的深度绑定；“制度本位”以社会主义制度优越性论证为重点，构建了集体主义的救灾影像；“绩效本位”以技术理性与类型化探索为突破，提升了灾难电影的工业水准；“人本本位”以心理关怀与伦理回归为方向，丰富了灾难叙事的人文内涵。中国灾难题材电影的百年演进逻辑，既呼应了不同历史阶段的“新国本”探索，也遵循了电影艺术的创作规律。其既是一部中国共产党彰显“人民为中心”执政理念，团结和领导中国人民战胜各种灾害的壮丽史诗，也是一部遵循艺术创作规律，“逐渐类型化”，“变成一种讲述现代中国精神的类型片”的历史[36]。

电影是制度文明和政治伦理的影像化呈现。“电影的制度性权力是电影政治力量的集中性体现，换句话说，它是国家权力对电影的直接控制与干预的结果”[37]，也是“国家意志的体现”和“国家形象的展示”[38]。在漫长的抗灾过程中，中华民族形成了固定的行为模式，累积了稳定的思维方式，这些行为模式和思维方式最终成为民族的精神基因，转变为具有中国式特征的灾难文化[39]。因此，作为艺术类型的灾难片，有其世界通约性；作为文明类型的灾难片，则有其特殊性。“责任本位”的历史传统和立党为民的初心使命，使中国灾难题材电影形成了政治情感饱满、道德境界高远的特点和优势，电影人的使命就是将这种优势转化为影像的特点和优势。在数字时代，虚拟制作、人工智能等前沿技术正深度重塑电影的生产格局，不仅为灾难奇观的呈现带来了革新，显著提高了营造水准，更重塑了电影的叙事维度与媒介记忆的建构模式。在此基础上，电影在延续过往“绩效本位”与“人本本位”精神内核的同时，开始正视数字社会所衍生出的新型风险与伦理困境。站在历史与未来的交汇之处，走向世界舞台中央的中国，亟须打造出与其大国地位相匹配的、能够回应全球灾难的民族影像。未来

的国产灾难题材电影，应紧密围绕正在推进的以人民为中心的“中国式”救援实践，在“政治化”与“艺术化”的有机统一中，不断叩问“何以救灾”这一终极命题。同时，要平衡好技术赋能与人文反思、类型通约与民族特色、主流价值与全球对话之间的关系，构建起具有中国气派的民族影像语言，为人类风险治理贡献“中国经验”。

参考文献：

[1] 刘怡飞 . 灾难政治：非常事件怎样重塑政府形象 [J]. 国外社会科学，2013(6)：156.
[2] 朱雯熙 . 真实灾难类题材电影的叙事方式和价值呈现 [J]. 电影评介，2020(19)：68.
[3] 赵鼎新 . 孔飞力《中国现代国家的起源》的误区：兼谈中国社会科学的困境 [J]. 学术月刊，2024，56(12)：204.
[4] 杨琴 . 灾难记忆的媒介建构研究述评 [J]. 西南交通大学学报 (社会科学版)，2018，19(1)：59.
[5] 丁琳 . 媒介记忆视域下国产灾难片的集体记忆建构研究 [D]. 成都：成都理工大学，2019：5
[6] 刘春玲，王婷 . 灾难电影强化政治认同的叙事策略构建 [J]. 电影文学，2021(14)：51.
[7] 杨菊，季美萍 . 1930 年代中国“新兴电影运动”研究 [M]. 长春：吉林大学出版社，2020：61.
[8] 阿西莫格鲁，罗宾逊 . 国家为什么会失败 [M]. 李增刚，译 . 长沙：湖南科学技术出版社，2015：2.
[9] 周星 . 中国电影艺术史 [M]. 北京：北京大学出版社，2005：37.
[10] 程季华 . 中国电影发展史：第 1 卷 [M]. 2 版 . 北京：中国电影出版社，1980：92.
[11] 石娟 . 商业还是政治：左翼电影如何成为“摩登”：以《狂流》为中心 [J]. 现代中文学刊，2013(6)：83.
[12] 武力 . 论新民主主义革命与中国式现代化的关系 [J]. 湖南工业大学学报 (社会科学版)，2023，28(6)：5.
[13] 邓拓 . 邓拓全集：第 1 卷 [M]. 广州：花城出版社，2002：7
[14] 乔洁琼，孙磊 . 现代身体的影像建构与意义生产：再读电影《大路》[J]. 电影新作，2022(4)：126.
[15] 马迎 . 人类反观自身的明镜：灾难电影类型模式分析 [D]. 济南：山东师范大学，2010：4
[16] 李正华，张金才 . 中华人民共和国政治史（1949—2012）[M]. 北京：当代中国出版社，2016：8.
[17] 祝明，王东明 . 防灾减灾救灾新格局 [M]. 北京：国家行政学院出版社，2018：22.
[18] 贾一航 .《中国建设》对新中国国家形象的构建（1952—1956）[J]. 湖南工业大学学报（社会科学版），2024，29(3)：23.
[19] 万振凡，杨文 . 疾病防治与新政权的合法性建构：以 20 世纪 50 年代“余江血防”为个案的考察 [J]. 江西社会科学，2017，37(4)：160.
[20] 郑君里 . 画外音 [M]. 北京：中国电影出版社，1979：152.
[21] 龚金平 . 中国新时期以来的类型电影 [M]. 上海：复旦大学出版社，2020：70.
[22] 潘维 . 信仰人民：中国共产党与中国政治传统 [M]. 北京：中国人民大学出版社，2017：78.
[23] 林红 . 观念的力量：现代国家的意识形态维度 [J]. 社会科学，2025(6)：74.
[24] 仝广辉 .《峰爆》：灾难类型电影叙事的理性向度 [J]. 电影文学，2022(2)：129.
[25] 张奎良 .“以人为本”的哲学意义 [J]. 哲学研究，2004(5)：15.
[26] 习近平 . 习近平谈治国理政：第 3 卷 [M]. 北京：外文出版社，2020：38.
[27] 张宪丽，高奇琦 . 社会风险化还是心理风险化：对贝克风险社会理论的反思 [J]. 探索与争鸣，2021(8)：71.
[28] 牛鸿英 .“灾难”的娱乐化传播与景观化生存：好莱坞灾难电影的文化解读 [J]. 陕西师范大学学报 (哲学社会科学版)，2012，41(1)：117.
[29] 齐伟 . 21 世纪中国灾难片的情境规约、景观呈现与文化表达 [J]. 电影艺术，2020(2)：73.
[30] 王一川，陈犀禾，李亦中，等 . 众评《唐山大地震》[J]. 电影艺术，2010 (5)：23-24.
[31] 迟顺功 . 离身心智与具身情感：大众风险认知视域下中国灾难电影的创作流变 [J]. 认知诗学，2023(2)：152.
[32] 刘郁琪 . 电影《一九四二》的意识形态解读 [J]. 南京师范大学文学院学报，2013(2)：156.
[33] 唐元 .《紧急救援》：中国式灾难电影的“生命至上”主题 [J]. 传媒论坛，2022，5(2)：81.
[34] 朱旭辉，王海燕 . 新时代中国电影中传统文化的媒介融合、取象生成与精神转译 [J]. 电影文学，2025(11)：26.
[35] 习近平 . 在庆祝中华人民共和国成立 65 周年招待会上的讲话 [N]. 人民日报，2014-10-01(2).
[36] 张慧瑜 .《紧急救援》：多类型融合与社会治理电影 [J]. 电影艺术，2021(1)：70.
[37] 蓝凡 . 电影论：对电影学的总体思考：下卷 [M]. 上海：学林出版社，2013：908.
[38] 陈犀禾，王萌 . 中国电影学派理论建构的几种思路和比较研究 [J]. 艺术学研究，2023(1)：101.
[39] 陈安，牟笛 . 中国灾难文化：社会·历史·文艺 [M]. 北京：中国科学技术出版社，2019：2.

Evolutionary Logic of Chinese Films Themed on Real Disasters over the Past Century

YANG Haihong, WANG Shiyi

（College of Language, Culture and Communication, Hunan University of Technology, Zhuzhou 412007, China）

Abstract：As a cinematic manifestation of the evolution of political civilization and institutional development, Chinese films themed on real disasters over the past century have developed through a spiral trajectory characterized by such four successive orientations as revolution-centered orientation, system-centered orientation, performance-centered orientation, and people-centered orientation. Against the dynamic interplay between politics and aesthetics, left-wing films such as Raging Waves and Song of Triumph foregrounded institutional critique and revolutionary mobilization. Withered Trees Revive emphasizes the institutional superiority of socialism in disaster relief. Films including Raging Torrents, Profoundly Affecting, Stands Still, Crash Landing, and Super Typhoon highlight technological rationality and governance efficiency. More recent works—such as The Bravest, The Captain, The Rescue, Cloudy Mountain, Chinese Doctors, and Flashover—elevate disaster narratives from the level of mere survival to that of life itself, focusing on psychological reconstruction and the preservation of human dignity. The historical evolution of Chinese disaster-themed cinema thus constitutes not only a grand visual epic articulating the governance philosophy of the Party and the state and the Chinese nation’s collective struggle against catastrophes, but also the progressive formation of a genre that adheres to artistic principles while increasingly embodying the spirit of modern China.

Keywords：China; real-disaster-themed films; revolution-centered orientation; system-centered orientation; performance-centered orientation; people-centered orientation

责任编辑：黄声波

（上接第 91 页）

Review and Prospect: A Literature Review of Domestic Research on *Socialism*: *Utopian and Scientific*

LI Ruining

（School of Marxism, Peking University, Beijing 100871, China）

Abstract：*Socialism*: *Utopian and Scientific* is a classic work that systematically expounds the theory of scientific socialism. Relevant domestic research originated in the 1960s, evolving from sporadic beginnings to slow paced development and then to rapid growth. Particularly since the 18th National Congress of the Communist Party of China, research outputs have increased markedly, giving rise to multiple research booms. Building on over six decades of accumulation, academic circles have yielded relatively systematic research findings covering the work’s core ideas, textual version investigation, value interpretation, and communication reviews. Meanwhile, gaps still exist in existing studies. Future research ought to prioritize raising problem driven awareness, deepen analyses of scholarly disagreements, strengthen historical source exploration and empirical analysis, and focus on exploring the unique contributions of Socialism: Utopian and Scientific to the sinicization of Marxism, so as to further expand and deepen relevant research.

Keywords：*Socialism*: *Utopian and Scientific*; scientific socialism; historical materialism; theory of surplus value; sinicization of Marxism

责任编辑：陈璐