

【航空文学研究】

论新中国电影中女飞行员形象塑造

——以《女飞行员》、《护航》为例

董司承

(昆明学院 人文学院, 云南 昆明 650000)

摘要:《女飞行员》(1966)与《我和我的祖国》之《护航》(2019)是新中国电影中少有的聚焦于讲述女飞行员成长故事的电影。通过对两部影片中女飞行员形塑的分析与比较,并结合史料研究和符号学理论,可见新中国电影中女飞行员的形象经历了由革命集体主义女英雄到个体价值与国家荣誉相统一的精神传承与形象变革。这种传承与演变的统一既折射出中国女性主体性的进程,也揭示了电影与国家话语之间的互动关系,为中国电影如何讲好中国故事提供了经验。

关键词:《女飞行员》;《护航》;形象塑造;社会性别;国家话语

中图分类号:J 905 **文献标识码:**A **DOI:**10.13486/j.issn.2097-4973.2025.05.007

1934年,中国第一部航空电影《铁鸟》登上荧幕,与“航空救国”运动相呼应。在随后的一系列带有航空色彩的电影中,中国男飞行员英勇抗日、保家卫国的形象在荧幕上大放异彩。在这些航空题材的电影中,女性只能作为男飞行员家属的形象出现,女飞行员形象在当时的电影叙事中被忽略。事实上,民国时期中国女飞行员人数虽少,但已进入人们的视野。早在辛亥革命时期,《妇女时报》便报道了中国第一位女飞行员的事迹^[1],展现出对“雌飞”的歌颂。1916年,报刊上更是刊登出了中国女飞行家张侠魂女士的照片^[2],以此鼓励女性走出闺阁,走向更广阔的天地。五四运动爆发后,更是出现了欧阳英、朱慕飞、欧阳瑛等女飞行员勇敢献身于航空事业。唐继尧将军更是在云南航空学校开招女学生,他“为鼓励学生勇敢,又特选女学生夏文华、尹月娟两人来航校学习,为中国女子学航空开了先

例”^[3],进而培养出了一批优秀的女飞行员。20世纪30年代,林鹏侠女士更是驾驶着飞机,前往西北地区,她谨遵母亲“如作西北壮行,尤能打破国人畏难之心理,则所助于国家开发西北者,其效匪浅”^{[4]2-3}的叮嘱,通过摄影与写作,将西北地区的风土人情展现于世人眼前。她以“社会改革者和慈善工作者的身份展开‘开发西北’‘建设西北’的政治工作和现代文明改造”^[5],反映了女飞行员在战争中以女性独有的细腻目光和丰富情感,对国家建设做出的贡献。可见,女飞行员在历史上的重要意义不容忽视。然而,她们却常年被大众忽略,直到1966年电影《女飞行员》的上映,才使女飞行员的形象登上荧幕,进入大众视野。时隔半个多世纪,2019年电影《我和我的祖国》之《护航》(以下简称《护航》),再次聚焦于女飞行员的身影。相较1966年电影中女飞行员的形象,新世纪的女飞行员形象更加饱满,思想

收稿日期:2025-06-21

基金项目:2025年度云南省教育厅科学研究基金项目(2025Y1120)

作者简介:董司承(2000—),女,山东潍坊人,在读硕士研究生,主要从事影视文学、女性文学研究。

E-mail:1936620572@qq.com

也更具复杂性,展现出更多的主体意识。从某种意义上说,透过这两部影片中女飞行员形塑的演变,可进一步认识中国社会文化的转型与革命精神的传承。然而,目前学界对上述两部影片的研究较少,且现有研究多是从女性主义研究入手,探讨影片展现的新女性职业^[6],赞扬影片中呈现的爱国精神与家国情怀^[7]以及分析其作为主旋律电影的美学特点^[8],未见有关对上述两部电影中女飞行员形塑的演变研究。

关于上述两部影片中女飞行员形象嬗变折射出的思想延续与变迁,可将其置于具体历史语境中,通过考察相关史料并结合符号学理论,比较分析女飞行员形象建构的异同,尽可能地呈现电影与国家话语的互动关系及社会思潮延续与变革的辩证统一。

一、“去我”的熔炉:革命叙事下的集体建构

新中国成立后,中国航空事业的建设迈入新台阶,邓颖超首次提出要为中国培养女飞行员。1950年,邓颖超在《人民日报》发表了题为《学好本领,做好工作》的社论,“她在社论中要求各级党委和政府应清除轻视妇女的传统观念……号召全国妇女干部学会本领,做好工作,向各行各业进军,这自然也包括航空领域。”^[9]¹⁰在邓颖超的号召下,新中国首批女飞行员招收工作在全国展开,最终“从华东军政大学和航空预科总队挑选了55名女飞行员,送到航校培养”^[9]¹⁰。1952年3月8日,党和政府在首都天安门广场为新中国首批女飞行员举行了隆重的起飞典礼,“让她们驾驶‘战鹰’,飞越天安门广场,接受首都人民和中央领导人的检阅”^[9]¹⁰。自此,新中国有了自己的女飞行员,她们在蓝天中书写了一段又一段传奇。

1966年上映的电影《女飞行员》以新中国首批女飞行员的成长故事为蓝本,并且“确定把‘革命熔炉’作为戏的主题”^[10]⁴¹,展现她们在毛泽东思想的引领下,最终克服困难,飞上蓝天的故事。影片讲述了林雪征、杨巧妹、项菲、肖玲玲和于虹五位有着不同背景的女性,在一处生活学习,最终都成长为合格的女飞行员的故事。其重点塑造了革命烈士的后代林雪征、童养媳出身的杨巧

妹和城市女学生项菲,通过她们的先进事迹向公众展现了女飞行员的革命精神。

罗兰·巴特认为,符号“能指的内涵就是意识形态的碎片”^[11]。所以,在分析20世纪60年代的中国电影时,要认识到其服饰符码的特殊性——在“泛政治化”的年代,服饰不仅是“意识形态的碎片”,更是一种被高度提纯、用以直接进行政治划线和思想审判的标准,一种目标明确的教化工具。《女飞行员》对人物形象的塑造,正是通过这种具有鲜明时代烙印的服饰符码,建构出不容置疑的所指意义,向社会传递着统一的集体主义革命精神。

“服饰是一种‘沟通模式’,着装的行为就是在执行赋予意义的行为”,并且,“在一个舞台场景布局简陋的时代,服饰是非常重要的,只有它可以明确表现出身份和角色关系”^[12]⁴⁸。在20世纪60年代,这种“赋予意义”的行为被推向极致,服饰的功能被简化和固化,成为快速识别阶级成分与政治立场的视觉标签。电影中,女主角林雪征率先登场,她一身绿色军装,搭配着无檐帽和布制腰带,斜挎着军用布包,修剪着齐耳短发,全身上下无任何首饰或装饰性元素。通过她和王政委的交谈可知,她曾参加过朝鲜战争,是一名随军护士。因此,林雪征在影片全程以军装示人,这不仅是简单的职业服装,更是时代语境下“政治正确”的象征。军装的标准化剪裁抹去了女性的身体曲线,宣告了林雪征的首要身份并非女性个体,而是“革命同志”这一标准化的政治符号,并为其革命烈士遗孤的根正苗红的身份提供了最直观的视觉证明。她是影片设置的理想范本和道德标杆,其形象象征着无须改造、天然合法的革命纯粹性。在群像中,她代表着已完成的、完美的革命化女性形态。与之形成对比的是从公交车中探出身来的项菲。她穿着白色衬衫和淡蓝色针织开衫,一袭米色长裙,梳着及腰的麻花辫。在当时的政治语境下,这种着装并非为了表现女性柔美的特质,而是直接被编码为一种需要被警惕和改造的“小资产阶级情调”。她在火车上写诗的文艺气质,更强化了这一标签。于是,林雪征的军装与项菲的长裙构成了对立,前者代表纯粹的、无须改造的革命正统性,后者则代表着必须被“革命熔炉”熔炼掉的个人主义与

落后思想。项菲进入军营后剪掉长发,正是这一改造过程的开端,象征着以集体主义身份取代个人化特质的必然选择。其从长裙到军装、从长发到短发的视觉转变过程,是影片集体化叙事的核心线索,生动演绎了个体特质如何被消解,收编进集体的框架中,成为群体叙事中需要被成功转化的对象。最后登场的杨巧妹,头包白毛巾,身穿粉底白花的粗布衣裤,其形象则代表了另一重要的政治符码——“被解放的劳动人民”。她的童养媳出身与在党和政府帮助下获得新生的经历,使她的这身朴素着装成为新中国农村解放与妇女解放运动伟大成就的活见证,成为阶级叙事中不可或缺的组成部分。

另外,影片中对飞行训练服装的描绘,折射出了强烈的集体主义思想倾向。所有学员在进行飞行训练时,均着蓝色连体工装,头戴皮质飞行帽,面部仅露出双眼,身体被包裹至无法辨认性别。这种在制服上的统一性,消除了个体在年龄、阶级出身、甚至性别上的差异性,打造了一个同质化的革命队伍。尤为关键的是,这种设计背后隐含了一种严苛的性别逻辑,即女性要获得传统观念中男性主导的技术领域的职业合法性,必须以男性形象和行动为范式,并主动消解自身性别特质。这显露出影片宣扬的“男人能行女人一样能行”口号背后潜藏的性别同化,所谓的“男女平等”是以女性放弃性别独特性,趋同于男性标准为代价的。此外,项菲的服饰细节同样成为观察集体如何调控女性个体的窗口。她军装内不慎露出的碎花衬衫,被严厉斥责“思想不过关”。这种对项菲服饰的批评已不是简单的仪容问题,而是将个人服饰等同于懈怠的思想和不坚定的政治立场。更具戏剧性的是,当她因空难消息而产生思想动摇,试图重新穿上碎花裙时,则被于虹怒斥为“资产阶级思想作怪”,裙装瞬间化身为软弱与背叛的象征。在此,项菲的衬衫与碎花裙不再是个人的审美表达,而是落后思想与个人主义的物质载体。最终,个人服装的消失与军装的接管,标志着项菲作为个体被成功锻造成集体主义的革命战士——林雪征式的标准化集体成员。这一过程直观地展现了在 20 世纪 60 年代国家社会主义工业化进程亟须大规模劳动力投入的历史语境下,影视作品并非单纯的艺术再现,而

是扮演了关键性的意识形态国家机器角色。它构建了关于女性身体、劳动与身份的政治美学,旨在询唤女性个体,将她们的身体与意识有效地整合进国家主导的集体化生产与革命叙事框架之中。其根本目的在于消解个体差异与女性特质,将多元的女性主体改造为符合国家现代化建设需求的革命劳动者,从而服务于国家在特定历史阶段的需要。

通过以上分析可见,在 20 世纪 60 年代的特定历史背景下,《女飞行员》中的服饰符码被赋予了极强的政治属性和教化功能。电影对女飞行员的形象建构,以“政治挂帅”为绝对中心,服饰成为衡量人物阶级立场与思想觉悟的标尺。在这种塑造中,个体对自我价值的追求被定义为需要改造的落后思想,女性特质被视为革命性的对立面而被“去性别化”,最终所有人都熔炼成国家集体主义叙事下的革命英雄。因此,影片中对女飞行员形象的塑造,一方面具有历史突破性,它打破了传统话语中“女主内”的性别歧视,将女飞行员这一现代职业引入社会视野。另一方面,它又展现出了历史局限性,这种“解放”是以消解女性主体性、牺牲个体价值、否定性别差异为沉重代价的。服饰在此成为权力铭刻于女性身体之上的政治铭文,它既塑造了一个革命集体,也最终抹平了集体中作为独立个体与真实女性的丰富性。

二、“融我”的洗礼:新主流叙事下的个体彰显

2019 年,电影《女飞行员》上映时隔半个世纪后,在新中国成立 70 周年之际,电影《我和我的祖国》中第 7 个单元影片《护航》再次使女飞行员进入公众视野。1966 年至 2019 年间,尽管多部影片涉及女飞行员,但均侧重于将其塑造为男飞行员的恋爱对象,而鲜有关注女飞行员自身成长的叙事。直至 2019 年《护航》问世,该影片以 2015 年抗战胜利 70 周年大阅兵中歼-10 编队女飞行员陶佳莉为原型,通过塑造主角吕潇然的形象,展现了新时代女飞行员的发展历程。影片讲述了抗战胜利 70 周年阅兵前夕,队长吕潇然接到上级指令被定为备飞,这对她来说是一次重大打击。经过深刻的思想斗争,她最终选择服从命

令,以备飞身份为队友保驾护航。在执行任务过程中,由于一名队员飞机故障面临返航可能导致启用备飞,吕潇然在个体荣誉与职业操守之间进行抉择,最终决定帮助队友排除故障,圆满完成护航任务。尽管影片时长有限,但导演通过以小见大手法较为完整地呈现了新一代女飞行员的蜕变,同时展示了中国航空事业70年来的巨大进步。

在视觉符码上,《护航》完成了对革命美学的扬弃。影片中女飞行员统一着军装的设定,表面上延续了《女飞行员》以制服构建集体同质性的视觉传统,可相较于其通过军装实施去性别化规训的政治诉求,《护航》中长发与短发女飞行员并置,女性多样化的特质得以展现,军装在影片中仅作为职业的象征,不再对女性的性别特质构成束缚,宣告了性别政治美学的范式转换。这种视觉美学的转型在听觉维度获得更具颠覆性的呼应。《女飞行员》中恢宏的集体主义旋律,本质是意识形态的无差别灌注,其功能在于通过情感共振强化政治宣传,使声音沦为集体主义宏大叙事的附庸。而《护航》则构建了一套主体导向的声景政治,声音符码成为解码主体性的核心。导演通过吕潇然从质问、啜泣到坚定承诺的声线蜕变轨迹,将国家仪式与个体价值的冲突转化为可聆听的文本;离心机舱内窒息性喘息与童年场景中对抗噪音的沉默专注,更将身体经验转化为听觉化的主体宣言。在此意义上,声音不仅展现个体差异,更升格为重构女性主体意识的基础。

这种分析焦点的转移,并非研究者的主观选择,而是两部影片所处时代电影美学与社会思潮差异的必然反映。在《女飞行员》诞生的年代,个体被置于集体主义的宏大叙事中,其身份与立场主要通过外在的、可视化的符号来界定与审查。服饰作为阶级、思想和集体归属感最直接的视觉代码,自然成为塑造和辨识“革命英雄”的核心符码。而进入新世纪,《护航》的创作语境发生了深刻变化,社会文化更倾向于承认和探索个体的内在价值与心理真实。人物塑造不再满足于外部行为的“高大全”,转而深入其内心世界。因此,能够传达情绪、欲望与挣扎的声音——无论是压抑的啜泣、坚定的誓言还是背景音效的烘托——便成为刻画新时代英雄“人性化”维度、展现其主

体性觉醒的关键手段。从服饰到声音,这一路径的转变勾勒出中国主旋律电影从“塑造神”到“塑造人”的美学嬗变。因此,声音在《护航》中起着至关重要的作用,它在影视编码中有着独特的意义,它与画面紧密联系在一起,使电影故事更加真实可感^{[13]262}。

影片开篇,吕潇然以带有哭腔的质问“凭什么让我当备飞”表达不满,这种对个人荣誉的渴望与挫败感,被影片赋予了合法性,使其形象更具“人性”。然而,这种情感宣泄是被严格管控的。它迅速在组织安排与大局意识的思想引导下,转化为压抑的啜泣,并最终有一句坚定的“是,保证完成任务”作结。这个过程精准地演示了新主流话语的运作方式,它不否认个人情感,而是将其纳入一个“从不理解到理解,从个人到集体”的成长框架中,最终实现对个体情感的“情感治理”。

除此之外,影片还通过精妙的声音符码设置,深入揭示了吕潇然性格特质的形成与发展。在表现吕潇然童年时期飞行梦想的场景中,导演刻意营造了声音的多重叠加,塔楼下救援人员通过扩音喇叭的劝导声、围观群众嘈杂的议论声以及父亲赶到现场后的怒吼声交织在一起,构成了一种象征性的精神干扰。然而,吕潇然在嘈杂环境中却始终保持静止,目光坚定地凝视前方,沉浸在对飞行的想象之中。这种声音的喧嚣与人物专注状态之间的强烈对比,生动地暗示了她自幼便具备飞行员所需的专注力与抗干扰能力。随着叙事推进至吕潇然的青少年阶段,影片再次运用声音符码表现其性格成长。吕潇然因同学否定其飞行梦想而与之发生冲突,父亲在接她回家的路上,以平静而略带无奈的语气询问:“你是不是要把全校男生打一遍?”父亲声音符码由童年时的怒吼转变为此时的平静,体现出他对女儿梦想逐渐加深的理解与支持。此外,影片还通过父亲在家中默默修补飞机模型的细节,进一步强化了声音符码所传递的家庭支持与理解的主题。这种家庭的情感支持与精神鼓励,成为吕潇然成长过程中不可或缺的动力,使她始终保持自信,最终成长为一名专业素质过硬的优秀女飞行员。在表现吕潇然接受离心机训练的回忆片段时,影片将声音符码的表现力推向极致。吕潇然独自

在狭小的离心机舱内承受8级负载,空间内仅有她急促而窒息的呼吸声,这种声音符号的运用使观众直观地感受到训练的极端强度与人物的坚韧意志。同时,舱外队友们静默等待,只有机器负荷逐渐上升时发出的刺耳提示音,这种声音符号的设计不仅表现了队友们的紧张与担忧,更折射出吕潇然在日常训练中对自我严格要求的职业精神。影片结尾处,音乐符号《我和我的祖国》的出现,则进一步深化了吕潇然作为新时代成熟女飞行员的精神境界。当她圆满完成护航任务返回基地,恰逢队友们成功飞越天安门广场、完成阅兵仪式的现场直播,伴随音乐缓缓响起,镜头聚焦于吕潇然欣慰而自豪的面容。这一场景呈现出个体与国家之间的精神交融,幕后角色非但没有削弱主体价值,反而在国家集体层面的话语中得以升华。至此,个人英雄主义梦想与集体主义目标达成了完美的、无冲突的整合。

综上所述,影片《护航》承认并展现了个体意识与主体价值,但又巧妙地设计了一条崇高的、唯一的实现路径——将“小我”融入“大我”当中。吕潇然的形象不再是被动接受改造的时代注脚,而是一个主动寻求自我价值的实现,并最终在国家叙事中找到个人意义的现代性主体。这种从“去我”到“融我”的转变,一方面呈现出在新世纪主流话语中,人们对个体价值的公众认同和社会性别观念的重组;另一方面,这种以小见大的叙事折射出国家话语从身体规训演变成为一种更具说服力和感召力的情感询唤。

三、“铸我”的航图:精神赓续下主体的形塑与表达

从《女飞行员》到《护航》,两部影片均以女性飞行员的成长为叙事核心,通过对不同时代的女性职业书写,呈现了新中国女飞行员银幕形象在精神谱系上的传承与主体性表达上的嬗变。

两部电影对女飞行员形象的塑造都聚焦于她们极强的职业素养,都通过她们的成功,打破了男性主导的职业壁垒。新中国成立初期,“妇女能顶半边天”的口号引导着广大妇女积极投身各行各业,参与社会主义国家建设。但是,飞行员这一职业由于其高难度的理论知识和高风险的实际操作,一直由男性主导。因此,电影中林

雪征等首批女飞行员们刚进入军营时,并不被其他男教员看好。在种种挫折下,林雪征喊出了“困难比天大,我比天还大”的口号,最终克服困难,成功和男飞行员们一样在空中执行任务,用实力打破了对女性的职业偏见。到了新时代,男女平等已深入人心,女性的身影散见于各行各业。然而,在一些特殊行业,尤其是飞行员这一职业,仍旧带有些许性别偏见。在影片中,吕潇然和男飞行员在共同进行离心机训练时,由于刚开始对训练环境未能完全适应,因而身体不适。此时,一旁的男飞行员说,“女生能飞到6已经很不错了”,言外之意就是女性的身体弱,无法像男性一样承受高强度的训练。此时,吕潇然并未争辩,而是默默地站起身,拿起设备重新进入离心机,并说“给我整个8!”,她凭着过硬的身体素质和坚强的意志力成功通过训练测试,远超一众男飞行员。最后,她凭着自己极强的专业素养,圆满完成了备飞任务,使男飞行员们对她由衷钦佩,纷纷向她敬礼致意。从林雪征响亮的政治口号,到吕潇然沉默的切身实践,挑战性别壁垒的精神一脉相承,但证明的方式从宏大的集体宣示转向了更具象、更个人化的专业能力彰显。

两部电影都通过女飞行员的事迹,展现了她们以集体利益为重的精神底色。在《女飞行员》中,林雪征等人作为共和国首批女飞行员,她们的命运与新中国休戚相关。尤其是杨巧妹,她在新中国成立前被卖作童养媳,地主对她非打即骂,她的姐姐因闯进地主的祠堂避雨而被活活打死。新中国成立后,党和政府将杨巧妹从魔窟中解救出来,将她送至军队,并把她培养成一名专业的飞行员,恰如杨母所说“是党和国家让山沟里飞出金凤凰”。其他队员也都是在新中国成立后,在党的解放下才得以上学读书,最终成为女飞行员的。因此,在首批女飞行员身上,能够强烈感受到她们对国家集体的热爱与拥护,是国家让她们重获新生,于是,在影片中她们的悲喜都被集体命运牵动。杨巧妹成功放单飞后,并没有多少喜悦,因为队长林雪征因身体原因没能参加第一批单飞,所以这对集体来说不算成功。项菲则因为自己的单飞失误而感到懊恼,认为自己拖了集体的后腿。每当她们内部出现摩擦时,林雪征总会第一时间来劝导大家,不要关注个人得

失,要团结起来以集体利益为重,并称“我们不是为自己而飞,是为集体而飞”。同样,在《护航》中,吕潇然由不愿担任备飞到服从组织安排,认识到备飞也是战斗岗位,并且在护航过程中将集体荣誉放在首位,积极为队友排除飞机故障,使队伍圆满完成阅兵仪式。可见,集体主义精神依然是行动的基石。然而,吕潇然的选择过程被赋予了更丰富的内心挣扎和更清晰的个体意志。她经历了情感的波动、思想的斗争,最终是基于对职业伦理和集体使命的深刻认同而做出的主动融入,而非全然无我的主体消解。

尤为值得注意的是,精神底色传承之下,两代女飞行员最显著的差异在于个人主体性的表达空间。

在《女飞行员》中,林雪征等女飞行员的主体性在集体话语中被消解。据扮演林雪征的演员回忆,有一场戏是“林雪征遇到一个接一个困难时,政委来到她的面前,她再也控制不住自己了,一头扑在政委肩上,流出了难过的眼泪”^{[10]44}。这样的处理是合乎人情人性的,但是,在林雪征作为一个革命烈士的后代,作为女飞行队队长,是不能被困难吓到的,“这显然是一种脆弱的表现”^{[10]44}。于是,在影片中,我们看不到林雪征任何委屈或者畏惧的镜头,她的个人情感和主体意识被完全遮蔽,只被当作是革命主义英雄的符号。相比之下,《护航》为吕潇然赋予了更为丰满、复杂的个体维度。她会在失恋后躲进驾驶舱独自流泪,展现出女性情感的脆弱与真实人性,突破了以往女飞行员“去性别化”的刻板印象。此外,两部影片在人物动机设定上也体现出主体意识的差异。《女飞行员》中,林雪征等人参军动机多为“为革命服务”,个体意志服从于国家需要。即便如项菲这样最初抱有“与众不同”想法的角色,最终也被改造为具有集体主义精神的革命同志。而在《护航》中,吕潇然的飞行梦想源于其童年对飞行的执着幻想与对航天英雄的崇敬,其职业选择是个体意志的自然延伸。她的成长路径体现出新时代女性在实现自我价值过程中对集体的主动认同,而非被动服从。另外,在对女飞行员的技术展现上,《女飞行员》主要展现了她们进行体力劳动、生产建设的场景,《护航》则更多地表现了吕潇然对高科技装备的熟练运用

和快速处理突发状况的应变能力,这种转变不仅反映出技术发展对职业能力的新要求,也打破了传统性别观念中“女性不擅长技术”的刻板印象,体现出社会性别认知的进步。

综上所述,从林雪征到吕潇然,呈现了中国女飞行员精神的传承,即为国奉献的集体主义精神和挑战性别壁垒的勇气与专业追求,始终是女飞行员形象的核心灵魂。然而,这种传承绝非简单的复制,社会的变迁重塑了女性表达自我的方式。在《女飞行员》的时代,个体意识在宏大的集体叙事中被压抑,主体性让位于革命集体。而在《护航》的时代,个体情感、个人梦想与专业价值获得了独立的表达空间,主体意识开始苏醒并寻求在集体框架内的立足之地。这种从“去我”到“融我”的转变,既是对崇高集体主义精神的继承,也是其内涵在新时代背景下的深化与发展。它勾勒出新中国女性在国家现代化进程中,如何在肩负集体使命的同时,不断探索和争取个体价值认同的曲折而坚韧的历程。因此,一方面,它们共同构成了一部银幕上的中国女性精神成长史;另一方面,又需要审视“去我”到“融我”的嬗变是否意味着女性主体的完全解放,抑或是一种更为内隐的文化领导权的体现。

从《女飞行员》到《护航》,中国电影对女飞行员形象的刻画始终与时代脉搏同频共振。从20世纪60年代单一化、去性别化的革命集体主义英雄,到新世纪多元化、个性化的新女性形象,其嬗变折射出社会性别观念的进步,即能力与性别无关,女性特质不再是职业的障碍,而是个性的彰显。这种演进轨迹启示我们,中国电影的创作应持续关注并发现各行各业的杰出女性,将她们作为革命者、建设者与创造者的多元身份搬上银幕,以呈现更丰富、立体的中国女性成长叙事。此外,女飞行员的成长经历还向我们传达出“每个人的前途命运都与国家和民族的前途和命运紧密相连。国家好,民族好,大家才会好”^{[14]88}的声音。这为新时代主旋律电影的创作提供了宝贵经验,说明优秀的中国故事,应当是“大写的集体”与“小写的个人”的有机融合。它既要追溯国家繁荣背后那些平凡而伟大的个体奋斗,也要展现个体在投身宏大事业时所实现的价值升华。然而,需要注意的是,对于女飞行员形象的未来

书写,乃至所有中国女性形象的银幕再现,其挑战性不仅在于“发现”和“呈现”更多元的女性力量,更在于如何在讲述与国家同行的壮丽史诗

时,为女性主体性的发展留下更广阔、更自主、更具可能性的表达空间。这不仅关乎中国电影艺术的深化,更蕴含了对“人”的理解。

参考文献:

- [1]佚名. 破天荒中国女子之凌空[J]. 妇女时报,1911(1):18.
 [2]佚名. 中国之女飞行家张侠魂女士[J]. 妇女时报,1916(20):8.
 [3]韩东珍. 民国女飞行员的人生轨迹述论[J]. 滨州学院学报,2017(1):54-61.
 [4]林鹏侠. 西北行[M]. 银川:宁夏人民出版社,2000.
 [5]胡安定. 发现西北与表演新女性:以 20 世纪 30 年代女飞行员的西北行为中心[J]. 文艺理论与批评,2023(3):169-181.
 [6]王琳琳. 论新中国银幕上的新女性形象及文学价值[J]. 电影文学,2019(23):84-86.
 [7]高竞男. 主旋律电影《我和我的祖国》的家国情怀书写[J]. 吉林化工学院学报,2022(4):5-8.
 [8]李宁. 主旋律电影的主体重构与美学新变:以《我和我的祖国》为例[J]. 中国当代文学研究,2020(3):198-205.
 [9]苗晓红. 共和国蓝天的女儿:新中国女飞行员故事[M]. 北京:中国妇女出版社,2021.
 [10]冯德英,董璐,韩秀黎,等. 学习《女飞行员》“三结合”的经验[J]. 电影艺术,1965(2):39-49.
 [11]罗钢,刘象愚. 文化研究读本[M]. 北京:中国社会科学出版社,2000.
 [12]胡鹏. 莎士比亚与早期现代英国物质文化研究[M]. 上海:华东师范大学出版社,2024.
 [13]姜巧玲,陈晨. 视听语言[M]. 北京:人民邮电出版社,2023.
 [14]习近平. 习近平谈治国理政:第 1 卷[M]. 北京:外文出版社,2018.

On the image shaping of female pilots in new Chinese films

—A case study of *The Female Pilot* and *Escort*

DONG Sicheng

(School of Humanities, Kunming University, Kunming 650000, China)

Abstract: *The Female Pilot* (1966) and *Escort* (2019, part of *My Motherland and Me*) are rare examples in new Chinese films that focus on telling the growth stories of female pilots. Through the analysis and comparison of the portrayal of female pilots in the two films, combined with historical research and semiotics theory, it can be seen that the image of female pilots in new Chinese films has undergone a spiritual inheritance and image transformation from revolutionary collectivist heroines to the unity of individual value and national honor. This unity of inheritance and evolution reflects the process of Chinese women's subjectivity, reveals the interactive relationship between film and national discourse and provides experience for Chinese films on how to tell Chinese stories well.

Keywords: *The Female Pilot*; *Escort*; image shaping; social gender; national discourse

(责任编辑:周新颜)

引用格式 董司承. 论新中国电影中女飞行员形象塑造:以《女飞行员》、《护航》为例[J]. 山东航空学院学报,2025,42(5):56-62.

DONG S C. On the image shaping of female pilots in new Chinese films: A case study of *The Female Pilot* and *Escort*[J]. Journal of Shandong University of Aeronautics,2025,42(5):56-62.