

被压抑的“女神”：《科幻世界》封面中女性形象的视觉叙事（1993—2024）

黄宇豪 姜振宇*

内容摘要 女性形象的视觉建构在电影、动漫、游戏等文化产品中普遍存在，反映着社会对女性的身份认知与价值思考。1993—2024年《科幻世界》杂志封面中的女性形象，历经了狂想化的神妖人怪、日常化的现代女性、科技化的近未来女性、赛博化的远未来女性四个造型阶段。受杂志市场定位、科幻文化史与视觉机制的影响，这种演变背后隐藏着因男性凝视而被风格化的叙事逻辑，亦暴露出人类想象科技现实以及未来的认知框架。在哈拉维们后人类理想的催生下，近年来《科幻世界》封面中开始出现一些后人类形象，或能为我们重新审视当下现实提供开拓性的视觉资源。

关键词 中国科幻 杂志封面 女性形象 视觉叙事 后人类

在时尚杂志、短视频等现代视听媒介中频繁出现的女性形象，是当代视觉文化的一种重要现象，展示了诸多深蕴意识形态的象征性现实。这些女性形象在无形中与“消费”和“被观看”绑定，因此她们不仅激发了公众情绪化、匿名化与欲望化的感官体验，更如同一面似是而非的镜子，映照出社会对女性身份的认知与价值的思考。从《大都会》（*Metropolis*, 1927）中的女性机器人玛丽亚到《沙丘2》（*Dune: Part Two*, 2024）中的弗雷曼女战士契妮，在20世纪20年代以降逐渐流行开来的、以科幻电影为代表的诸多科幻文化产品里，女性形

象的视觉塑造亦很普遍。此类塑造往往以前瞻式的姿态存在，对于想象与构建女性境况，乃至人类文明的现在、未来发挥着持续性的作用。

《科幻世界》是中国目前最具国际影响力的科幻文学杂志，自1979年创刊以来经历了数个高峰与低谷，仍然发行至今，是当代中国科幻思想的深刻映照。《科幻世界》每期的封面几乎都是一幅科幻画，^①其中包括一系列各具特色的女性形象，堪称中国科幻文化中极具在地性与时代性的视觉化表达。在科幻电影、动漫、游戏被讨论颇多的同时，这批材料却未引起足够重视，其背后蕴含着的与中

* 黄宇豪，男，2001年生，四川大学文学与新闻学院硕士研究生，主要研究方向为艺术生产与文化产业；姜振宇，男，1989年生，四川大学文学与新闻学院副研究员，主要研究方向为科幻文学与文化。本文系2021年度国家社科基金青年项目“中国科幻文学的审美价值和社会影响研究”（项目号：21CZW055）的阶段性研究成果。

^①纸质书刊的封面在严格意义上说一共包括5个部分，分别是封面（封一）、封面内页（封二）、封底内页（封三）、封底（封四）和书脊。本文中提到的“封面”，若无特殊说明，均指“封一”。

国现代化进程密切相关的视觉经验也随之被遮蔽。在此基础上，本文试图追问的是：我们在1993—2024年《科幻世界》正刊的封面中看到了怎样的女性形象？它们背后反映着何种文化逻辑？这呈现出中国科幻对女性及其周遭世界怎样的认识？

一、从神魔到赛博：女性形象的造型流变

一般认为，科幻起源于1818年的英国，是“科学和未来双重入侵现实”的现代流行文化。^①自诞生以来，它就直接参与并间接描述各种“现代性”方案，或展望或批判地述说人类对不可知未来的思考与幻想，发挥了全球性的社会影响，甚至形塑了当代人对科技未来的第一印象。从20世纪20年代纸质杂志时代到当下数智传播时代，女性形象的视觉塑造一直是科幻小说的插图与封面以及电影、动漫、游戏等科幻文化产品中大量存在且不可或缺的表现内容。而我们对其展开观照，亦是反思女性现实遭遇的一种有效路径。

学界近年来对此已有诸多讨论。俞膺洁对21世纪好莱坞科幻电影中女性形象服饰造型的考察颇具代表性，他指出刻板化的精致性感依旧是当今西方科幻电影塑造女性的主要策略。^②伴随着神经认知、生化机械等高新技术的突破，科幻电影中的后人类女性形象成为热点话题。赵倩对科幻电影中女性机器人形象多元化的未来走向予以肯定与期待。^③

廖子萱等同样认为后人类女性的银幕塑造尽管遵循旧式传统，可也赋予了女性形象更多面向的可能。^④上述研究对科幻中女性形象的视觉建构阐释丰富。遗憾的是，其对象主要停留在欧美科幻电影，对本土的、非影视作品的视觉材料有所忽视。

自1979年创刊以来，《科幻世界》几经波折，直至1993年才转型为主要面向国内在校中学生群体的图文并茂的科幻文学月刊，并逐渐获得市场认可。由此开始，用色大胆、内容丰富的刊物封面，常绘有宇宙飞船、未来城市、外星生命等各式各样的视觉形象。鲜活浪漫的科幻元素和趋于稳定的艺术风格，使其封面图像展现出中国人对科学与未来的想象。李广益曾指出，《点石斋画报》等中国近代报刊杂志上以飞车、潜艇等为主题的科幻画，是科幻研究领域中的一种特殊史料，可以通过“左图右史”的方式“引之辅助论述甚至详加研讨以治中国科幻发展史”。^⑤《科幻世界》从1993年到2024年共计发行了384期正刊，它们的封面图像未尝不是研究中国科幻的又一种特殊史料。在此，我们对封面中的女性形象予以整体性的审视，并选取其中的典型进行相关论述。

《科幻世界》封面中女性形象随着时间推移呈现出阶段性特征，一定时期的造型主题有着内在相似性，不同时期又存在继承与革新。该流变轨迹可概括为1993—1996年、1997—2004年、2005—2010年与2011—2024年4个阶段。需要指出，对于

^①吴岩、吕应钟：《科幻文学入门》，福州：福建少年儿童出版社，2006年，总序第1页。

^②俞膺洁：《视觉形象的服饰魅惑——论新世纪好莱坞科幻电影中的女性形象》，《当代电影》2016年第6期。

^③赵倩：《后人类主义语境中的女性机器人形象研究》，《电影文学》2020年第23期。

^④廖子萱、冯应谦：《西方科幻电影中赛博格女性人物形象的构建》，《当代电影》2023年第2期。

^⑤李广益：《史科学视野中的中国科幻研究》，《清华大学学报（哲学社会科学版）》2015年第4期。

这一具有时间连续性的文化现象，人为的历史分期虽然会致使一些旁支细流被忽略，但我们的讨论聚焦于上述各阶段女性形象的主流面貌，目的是为了较为清晰地把握其整体特质。

在1993—1996年《科幻世界》封面中，女性形象的造型主题在传说英雄、神仙灵怪、现代女性之间反复更迭，可被统称为“狂想化的神妖人怪”。例如，1993年6月刊封面描绘了一位带着兽人随从朝观者走来的部落女首领，她身骑异兽、手执长枪，却几乎没有衣物蔽体。1995年3月刊封面中的女性是位双手叉腰、侧身望向左前方的女航天员。1996年9月刊封面中的女性则是位高举紫色绸缎的白纱女神，似乎正在施展呼风唤浪的法术。此四年间女性形象造型主题历经再三变化，与彼时《科幻世界》办刊前景尚不明朗、编辑团队追求创新等客观因素息息相关，侧面反映出中国科幻在上世纪八九十年代之交刚刚走出“科文之争”阴影、尚未完全恢复元气的历史事实。

1997年之后，《科幻世界》封面中的女性形象未再出现每年产生多种造型主题的情况。具体而言，1997—2004年封面中的女性形象以日常生活化的现代人模样出现，且其面孔多为白色、混血人种，是“西方化的现代女性”。以2001年2月刊封面为例，一位金发红衣女子挽着其侧前方男性的胳膊，另一位黑衣女子则站在他们右后方，两位女子都面向观者摆出端庄优雅的仪态。新世纪到来前后，中国的现代化进程仍与欧美先发国家有着长远

差距，后者因此被视为模仿、学习和超越的竞争对手，这种对“西方/世界/现代”未来关系的思索便投射到了作为文化症候的《科幻世界》封面上。^①

在2005—2010年的封面中，女性形象常常身处贴近当下生活的科技场景，是“科技化的近未来女性”。2003年前后，随着对《科幻世界》有“再造之功”的杨潇、谭楷等元老相继退休，办刊重任转移到了以阿来、秦莉为首的新一代编辑团队。^{②③}杂志品牌的成型和年轻编辑的活力，使《科幻世界》封面图像的“科幻感”逐渐增强，科技写实地进入图像中的各种生活事件。例如2009年12月刊封面中身着黑色潜水服的女子正低头与机器人交谈。此外，还有许多穿有宇航服、潜水服等衣物，操作着摩托车、电光笔等器械的女性形象。与之对应的现实是，21世纪初航空航天、生物基因、数字媒体等不断迭新的科学技术，加速改变着中国人的日常生活世界与科技观念。

进入21世纪10年代，封面中的女性形象疏离于当下的科技现实，是“赛博化的远未来女性”。此时，《科幻世界》被公认为中国科幻大本营，其封面美术风格在历经诸多探索后也已成型。在远未来想象的加持下，漂浮于外太空或穿梭于未来场景的女性造型屡见不鲜，赛博格（Cyborg）——为突破人类身体极限而将机械与肉身拼合而成的机械化有机体——女性也不足为奇。例如2021年6月刊封面（图1）中的大型装甲坦克，其底盘以上的车身虽然是机械造物，但样貌带有明显的人类女性特征。

^①吴岩：《20世纪中国科幻小说史》，北京：北京大学出版社，2022年，第191—192页。

^②阿来、秦莉于20世纪末先后加入《科幻世界》杂志社，在杨潇、谭楷的培养下逐渐成长为社长、总编辑等级别的杂志社骨干，后来二人均于2008年左右离职。

^③杨枫：《中国科幻口述史（第一卷）》，成都：成都时代出版社，2022年，第54—55、107页。

这些都与我们对科技何以介入女性的既有观念相距甚远，透露出强烈的陌生与错乱之感。诚如伊哈布·哈桑（Ihab Hassan）所言，“人类的形式——包括人类的欲望及其所有外在表现——可能正在发生根本性的变化”，^①科技的进步实现了人类对自身可能性无限延展的诸多渴求，也迫使人类用多样化视角重新理解“女性”乃至“人类”的概念。



图1 《科幻世界》封面（2021.6）

二、缺席的在场：性别凝视下的风格化形象

《科幻世界》封面中的女性形象因时间流动而蕴含了交织与延续的关系，它们作为一种杂志广告或者文化产品的同时，也总是与某些规范性的观念或标准紧密相关。被图像定格的她们不仅成为现实中女性身份与处境的复杂象征，而且隐匿呼应着科幻文化史中存续已久的“女性缺席”命题。

摆在眼前的事实是，相较于男性形象，《科幻世界》封面中的女性形象往往以更“赤裸”和性感

的姿态现身。以上文展示过的2001年2月刊封面为例，画面中央的男子身着厚重黑夹克，而两侧的女子则穿着露肩低胸的修身衣裙。男性形象常常被包裹于铠甲、大衣或航天服等厚实衣物中，仅露出头部或面部；其高大身材与肌肉线条在层层衣物的遮蔽下难以被辨识，呈现出一种去身体化、去性征化的“寡淡”特质。相反，女性形象往往通过性感服饰大量暴露肩颈、手臂、腰腹等部位的肌肤，容貌秀美、体态纤秣；她们即便未直接裸露身体，也常因紧身衣物的勾勒而毫不掩饰地展现出身体轮廓。这并不意味着封面中的女性已成为完满且自信的“女神”，从而能够肆意展现身体、张扬个性、彰显自我，能够体现出女性自由独立的精神，甚至承载着女性冲破束缚的渴求。相反，这些看似解放了的身体，并非自我表达的结果，而是被精心建构的视觉幻象。事实上，她们始终处于被凝视的位置，是被压抑的“女神”，背后深深隐藏着“男性气质主导科幻文化”这一结构性的视觉叙事逻辑。

回溯《科幻世界》的出版历程，这种叙事逻辑其实早有端倪。据前总编辑谭楷回忆，^②1988年杂志社在筹备首期《奇谈》时，曾选定日本科幻插画师加藤直之（Katoh Naoyuki）的作品《黑驴骑士》作为封面。画面内容（图2）是“一位戴盔披甲的蒙面勇士，穿越时光隧道，劫持一名现代女郎”，可由于女郎过于裸露，“美编向际纯亲手给她披上一层轻纱”以规避审查风险，编辑们甚至“不敢带回去给自己家的中小學生看”。^③更早之前，《科

^①Ihab Hassan, *Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture*, *The Georgia Review*, 1977, 31(4).

^②《科幻世界》杂志于1979年以《科学文艺》之名创刊，1988年更名为《奇谈》，1991年又更名为《科幻世界》。作为该杂志元老的谭楷历经了前述所有阶段，直至2003年底退休卸任。

^③谭楷：《银河礼赞：我亲历的中国科幻》，成都：四川人民出版社，2023年，第98页。

学文艺》某期封面由于“画的是一位身材丰满的女宇航员”，一度引发编辑部内部关于“精神污染该如何界定”的争论。^①这些历史细节表明，女性身体在科幻中的呈现方式，一开始便深受社会伦理与性别权力的共同塑造。



图2 《奇谈》封面（1988年首期）

尽管彼时的编辑们对女性形象被凝视的问题曾有过自觉与反思，可在杂志生存与市场拓展的现实压力下，这些伦理考量都不得不让位于商业逻辑。以男性为主的编辑团队，在将杂志的读者定位为大、中学生，尤其是男性青少年的同时，也无形中将杂志封面的理想观者预设为男性——这种状况直至近几年才稍有改变。正如前社长杨潇所认识的那样：“《科幻世界》不仅要以优秀的科幻小说吸引读者，还要以新奇时尚、富有想象力的科幻文化给科幻迷朋友解渴。”^②在此办刊思路下，封面中女性形象的窄肩细腰、丰胸翘臀、体态曼妙等被刻意放大的生理特征，逐渐成为《科幻世界》封面描绘女性的风格化手段，也成为杂志在男性凝视结构与市

场诉求之间所达成的一种妥协。

纵观科幻文化史，女性角色在不同时期的科幻作品中普遍处于某种“缺席”状态。《海底两万里》（1867）中的海底探险队未见女性身影；《最后的问题》（1956）中女性角色Jerodine的姓名不过是其男性配偶姓名Jerrod的阴性转述。从《女娲石》（1904）、《性变》（1940）到《小灵通漫游未来》（1978），日常化的女性角色在20世纪前80年中国科幻小说中同样几近消失。虽然20世纪后期兴起的女性主义科幻推动了性别议题的探索，但男性气质直至21世纪仍在全球科幻文化中占据主流。《三体Ⅲ·死神永生》（2010）中的女主角程心被一些读者诟病为符号化的女性想象，电影《星际穿越》（*Interstellar*, 2014）亦通过母亲的不出场隐蔽地巩固了以父亲归家为核心的男性叙事。^③

女性角色在科幻小说和电影中往往远离生活现实，缺少层次性与立体感，且经常以极端化的姿态亮相：要么是男性的辅助者或者边缘陪衬，要么是能力超群的“女超人”。这种“缺席”，看似与女性形象在《科幻世界》封面中高调、醒目的出场形成反差，实则共享性别凝视的叙事逻辑。也就是说，《科幻世界》封面对女性的视觉塑造，从未偏离科幻文化史中女性长期被“忽略”的固有秩序。其根本原因在于，科幻文化长期由代表男性气质的科学话语所主导。诞生起便与先进生产力形影不离的“科学”也就被广泛地视为“男性”的代表。就像伊芙琳·凯勒（E. F. Keller）所指出的，自启蒙运动以来，“科学的=客观的=男性的”已成为一种

^①谭楷：《银河礼赞：我亲历的中国科幻》，成都：四川人民出版社，2023年，第30页。

^②杨潇：《仰望星空：我亲历的中国科幻》，成都：四川人民出版社，2023年，第130页。

^③戴锦华：《失踪的母亲：电影中父权叙述的新策略》，《海南师范大学学报（社会科学版）》2015年第8期。

不言自明的等式，三者之间存在某种神秘的对等关系。^①诞生于现代工业社会中的科幻文学，源自19世纪以降对科技现实及未来的书写，也因此天生被赋予客观、理性、冷峻的“男性”色彩。

回到图像本身，关于这些女性形象何以被凝视的问题，视觉文化理论在杂志市场选择与科幻文化史之外，提供了以视觉机制为中心的第三重解释。

《科幻世界》杂志与科幻文化浸润于男性叙事传统中，因此“发挥决定性作用的男性目光把他的幻想投射到按此风格化了的女性形体上”。^②持有男性期待、偏好与欲望的目光，不只是《科幻世界》封面的一种观看方式，更构成一种对其进行塑造与解读的视觉机制。她们秀丽的容貌、曼妙的身材、优雅的体态全部被“编码”为极具视觉冲击力的符号，被描绘为理想化、可供镜像认同的崇拜对象，进而成为被观看、消费与占有的视觉客体。

更进一步说，置身于这个“偏见深深植入视觉”且“视觉化变成了最终的控制形式”的时代，^③

《科幻世界》封面中的女性形象，依然是父权制社会中依循男性目光被精心设计又被其持续凝视的视觉化产物。她们承载了男性的幻想，却往往是单薄、狭隘、不立体、不坦诚的。强烈的视觉冲击及其引发的感官体验，使她们蒙上伪装的迷雾——貌似变成了完满又自信的“女神”，张扬个性、彰显自我，并与“自由与解放”发生关联。可实质上，这些赤裸、醒目、高调、张扬的特质，只不过是

性别凝视下被风格化了的符号，女性在封面中俨然已成为一种“缺席的在场”。

归根到底，作为当代科幻文化的一个表征与缩影，《科幻世界》封面集中暴露了人类在想象科技现实以及未来时所依循的认知框架。想象或者说想象物，是一种近似观察的现象（*phénomène de quasi-observation*），它们由意识所界定，所以我们从中“可以得知的不过就是已经知道的东西”。^④就封面图像自身而言，它们其实一无所有，甚至与其所指涉的对象之间并无真正的相似性；我们是凭借图像的言说及其背后所关联的集体意识，对诸般状貌进行想象。在此意义上，我们讨论的这批女性形象，较之新古典主义油画《泉》（*La Source*）中的纯白女体、唐寅画笔下的仕女、《点石斋画报》中的晚清女性群像等艺术作品中的女性形象而言更为“贫瘠”。在一个专属于科幻的、本应充满潜能、偶然的想象场域里，她们居然丧失了多元化、复杂性、真实感乃至自我言说的能力。

三、走向后人类的女性：桎梏还是解放？

前述这种被“大写”的女性形象及其引发的性别议题，延续了启蒙理性固有的二元思维模式与人类中心主义积重难返的话语霸权。然而值得注意的是，自2011年前后起，《科幻世界》封面中逐渐出现一些“后人类”（*posthuman*）式女性形象。此

^①吴小英：《科学、文化与性别：女性主义的诠释》，北京：中国社会科学出版社，2000年，第70—71页。

^②Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Screen, 1975, 16(3).

^③罗西·布拉伊多蒂：《后人类，太过人类的：迈向一种新的过程本体论》，阳小莉译，《广州大学学报（社会科学版）》2021年第4期。

^④萨特：《想象心理学》，褚朔维译，北京：光明日报出版社，1988年，第29页。

处的“后人类”，是仅就人类身体层面而言的，悬置了灵魂、精神、人性等不可视且更具建构性的维度。这些在21世纪新科技革命语境下诞生的视觉形象，将女性生命形态、生存状态、生活姿态推向远未来的想象边界，也将“何为人类”这一命题重新置于讨论前沿。性别、种族、阶级等固有范畴开始动摇，“人”的本质存在不再被视为恒定不变，诚如福柯（Michel Foucault）所宣告的：“人将被抹去，如同大海边沙滩上的一张脸。”^①

早在1985年，唐娜·哈拉维（Donna J. Haraway）就在那篇里程碑式的《赛博格宣言》的结尾处宣称自己“宁愿做赛博格而非女神”的后人类理想，试图以“赛博格”这种乌托邦式的后性别生物，重构西方文明自古希腊时代以来的二元思维模式，建立一套多元并存的新秩序。^②在哈拉维之后，凯瑟琳·海尔斯（N. Katherine Hayles）和罗西·布拉伊多蒂（Rosi Braidotti）等思想家也先后将后人类引入人文主义的讨论。以后人类为起点的各种吁求不仅蕴含强大的反思性力量，而且从21世纪10年代起，逐渐汇聚为一股声势浩大的后人类主义（post-humanism）思潮。虽说这股思潮尚未形成统一的理论体系，但它在吸纳人文主义、女性主义、后殖民主义等理论资源的同时，动摇了将人类视为固定、先验存在的认知基础。这些对“人”之概念的持续反思与追问，给我们提供了一个流动的场域，和一个“重新认识、定义自我并进而从

‘去人类中心’角度批判性反思人类文明的绝佳契机”。^③

近十年来，《科幻世界》封面对女性形象的视觉塑造，也呈现出若干后人类主义的特征。例如，2013年6月刊封面中双腿装配有机械假肢的女性、2016年5月刊封面中后脑与脖颈连接着脑机接口的女性，皆可被视作基于技术强化而构建的赛博格式后人类存在。作为增强体能、智力与情感的科技造物，机械假肢与脑机接口虽在科幻作品中常以审美化的方式呈现，但其原型却植根于古埃及时代“木制大脚趾假肢”、20世纪50年代“人工耳蜗”等人类技术史的发展脉络。而在新兴科技层出不穷的21世纪，这类跨越机械与人体边界的人工装置，正以惊人的速度变成现实。由此观之，沃尔夫（Cary Wolfe）“试图借助技术手段和科学的进展，最终超越人类条件自身”的愿景，^④其实早已潜藏于人类文明的历史长河中，只不过在当下获得前所未有的聚焦。碳基人类与硅基机械之间愈发被认为不存在任何本质的区别，而《科幻世界》封面亦通过一系列人机杂糅的女性形象，展现出生物电子植入、机械增强等技术在身体改造方面的诸般可能。

问题在于，尽管这些图像试图“通过这样或那样的方法来安排和塑造人类，以便能够与智能机器严丝合缝地链接起来”，^⑤可《科幻世界》封面中“赛博化的远未来女性”的视觉塑造，并未彻底摆脱男性气质主导科幻文化的桎梏。在展现人机融合

^①福柯：《词与物：人文科学的考古学》，莫伟民译，上海：上海三联书店，2016年，第392页。

^②Donna J. Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, New York: Routledge, 1991, p.151.

^③孙绍谊：《后人类主义：理论与实践》，《电影艺术》2018年第1期。

^④佐尔坦·西蒙：《批判的后人类主义与技术后人类：两种后人类未来的文化讨论》，张峻译，《社会科学战线》2020年第8期。

^⑤凯瑟琳·海勒：《我们何以成为后人类》，刘宇清译，北京：北京大学出版社，2017年，第3—4页。

的科技外观之外，其窄肩细腰、胸臀丰满等女性体型特征，以及模板化的性感与精致，依然被刻意保留甚至强化。这种视觉叙事与现实科技领域中的性别设定形成深刻共鸣。在日常生活中，从车载导航到智能助手，回应我们的声音大多被预设为甜美或沉稳的女声，如同电影《她》（*Her*, 2013）中人工智能系统OS1萨曼莎的默认设定。男声选项往往滞后多年才出现，如Siri与Alexa均在推出女声数年后才增设男声。同样的，索菲亚、佳佳等人形机器人也多被赋予女性外形。这些现象与科技行业男性员工占多数的事实密不可分——他们在产品设计中不自觉地投射出理想化的女性形象。“女性形象”对男性开发者而言更具吸引力，因此这些科技物很难真正成为某些人所声称的“无性别存在”。换言之，由于想象力的疲软与凝滞，我们所身处的科技现实随时可能面临被单向度话语所主导的风险。

旨在推动性别平权的后人类吁求，已在晚近30余年的科幻文学中展现出丰富的表达。玛吉·皮尔斯（Marge Piercy）《他，她和它》（1991）通过高知女性与人造生命之间的复杂关系，预示了“不同的性别、年龄、阶层、种族甚至生命形态可能再次被拉平到同一维度”的可能性。^①金草叶（Kim Choyeop）《地球尽头的温室》（2021）、约翰·斯卡尔齐（John Scalzi）《怪兽保护协会》（2022）等近期作品，也传递出消解性别偏见的期待。以顾适《嵌合体》（2015）为代表的中国科幻小说，亦“从反等级和后人类的角度出发，以更为

激进的态度来表达性别、阶级、赛博格、共生等主题”。^②这一继“科幻新浪潮”之后席卷全球的女性主义科幻创作，直面机遇与危机并存的现实—未来世界，将对科技、社会与性别三者关系的慎思推向不容忽视的前沿位置。

与此同时，作为科幻文化的另一重要呈现，本文讨论的杂志封面图像，以及更广泛意义上的科幻画，理应同样具备无所顾忌地释放开拓性力量的自觉。在近年《科幻世界》的封面和赵恩哲等科幻艺术家的绘作中，已经可以见到此类尝试的踪迹。可受限於传播力度与受众范围，这些作品尚未像科幻小说一样形成较为广泛的影响力，多停留在雨果、银河、星云等专业奖项的认可上。我们期待，以《科幻世界》封面图像为代表的中国科幻视觉化表达，能够突破符号表层的局限，塑造出更有解放性色彩的后人类形象，能够围绕性别议题展开更具主题性、多元性、公共性的视觉叙事。哈拉维们的后人类理想，在可被预见的未来里仍然面临重重挑战，可正如科幻必须“在信息时代与后现代文化语境中给出自身的变革答案”，^③中国科幻的视觉化表达也同样需要以更自觉的姿态回应这一命题。

四、结语

《科幻世界》封面中丰富多元的女性形象，参与了中国科幻关于性别、技术与未来想象的深层对话。从狂想化的神妖人怪，到日常化的现代女性，

^①王一平：《从“赛博格”与“人工智能”看科幻小说的“后人类”瞻望——以〈他，她和它〉为例》，《外国文学评论》2018年第2期。

^②宋明炜：《中国科幻的过去、现在和未来》，吕广钊译，《文艺争鸣》2022年第12期。

^③吴岩：《中国科幻文学沉思录：吴岩学术自选集》，南宁：接力出版社，第59页。

再到科技化的近未来女性，最后到赛博化的远未来女性，这些形象不仅投射出对女性的浪漫构想，而且暗含启蒙运动以来人类对突破身体局限、追求“可完美化”的最终信仰。然而，受杂志市场定位、科幻文化史与视觉机制等多重因素的影响，女性形象的视觉叙事亦难以回避性别化的凝视而沦为被压抑的“女神”，而来自女性现实的遭遇与期待，则在精致而性感的身體符号中几近消隐。

但不可否认，作为重要的中介角色，《科幻世界》封面中的女性形象在“词与像”的持续对话中，创造了一个又一个与我们自身紧密关联的平

行世界，让我们在批判与憧憬之间用想象力实现对自我的救赎。只要哈拉维等提出的后人类理想仍能泛起涟漪——“我们都曾深受伤害。我们需要从伤处再生，而非由死复生；我们需要那些重构的可能性，包括希望存在一个没有性别之分的异世界的乌托邦梦想”，^①科幻对“人”之本质的反思便不会终止。当女性形象不再被压抑，也不必然成为“女神”的时候，她们或将真正完成其历史使命：为当下这个技术狂飙的时代提供一条“出走”的路径，通达一种更具包容性的未来愿景。

The Repressed Goddesses: Visual Narrative of Female Images on the Covers of *Science Fiction World* (1993-2024)

Huang Yuhao, Jiang Zhenyu

Abstract: The visual construction of female images is ubiquitous in cultural products such as films, animations, and games, reflecting the society's perception of women's identity and values. From 1993 to 2024, the female images on the covers of *Science Fiction World* have undergone four stages: fantastical deities and monsters, everyday modern women, technologized near-future women, and cyberized far-future women. Influenced by the magazine's market positioning, the evolution of Science Fiction and the visual mechanism, this transformation conceals a narrative logic stylized by the male's gaze, and exposes the cognitive framework of human beings in imagining the reality and future of technology. Inspired by the posthuman ideals of thinkers like Donna Haraway, recent covers of *Science Fiction World* have begun to feature posthuman figures, which may provide pioneering visual resources for re-examining contemporary reality.

组稿编辑：金方廷 责任编辑：陈锦文

^①Donna J. Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, New York: Routledge, 1991, p.181.