

中国电影艺术研究中心
电影文化研究部专版

电影镜鉴现实

——评《哪吒之魔童闹海》

■文/周强

当哪吒踩着风火轮,手持火尖枪,在银幕上搅动东海漩涡时,我们看到的不仅是一个创世英雄的归来,更是一张映照当代青年精神世界的明镜。《哪吒之魔童闹海》(以下简称《哪吒2》)以其独到的叙事手法、深刻的人文关怀,将传统神话解构重组,打造出一部关于身份认同与文化嬗变的现代寓言。

解构与重构:神话叙事的现代性表达

在多数传统电影建构的世界中,神权代表着稳定的社会秩序和有序的权利体系,个体置身其中遵照既定的规则完成相应的戏剧性任务。而在《哪吒2》中,导演有意识地打破规则,不仅大胆解构了《封神演义》中仙界至高无上的绝对权威,而且巧妙重构了以哪吒为首的魔、妖等被边缘形象的精神谱系,并赋予了这一传统神话现代性表达的多种可能。

该片通过无量仙翁的“黑化”,批判了传统神仙体系中“仙妖对立”的刻板界定,暗示善恶之分实为权力话语的建构。无量仙翁的原型源自《封神演义》中的南极仙翁,是阐教元始天尊的大弟子,地位高于十二金仙,常代师处理教内事务。《哪吒2》对其进行大胆改编,将其塑造表面和蔼可亲、实则笑里藏刀的阴谋家,颠覆了观众的传统认知。

更为讽刺的是,无量仙翁虽是元始天尊的大弟子,却始终处于被利用和制衡的位置。元始天尊通过布局灵珠与魔丸的投胎,暗中挑动无量仙翁与申公豹的矛盾,最终借哪吒与敖丙之手削弱其势力。

与无量仙翁的道貌岸然相反,影片中以哪吒为首的魔、妖等形象反而闪烁着更多人性的光辉。哪吒虽然保留了前作《哪吒之魔童降世》中玩世不恭的“魔童”形象,但其成长经历和内心挣扎却被赋予了更多层次,由前作中“我命由我不由天”的个体反抗拓展到群体与规则的对抗,将视角从对个体延伸至对更大范围的抗争。这一行动在影片高潮处众妖齐心冲鼎以及同捕妖队大战等盛大场面中得以充分彰显。

身份认同:当代青年的精神镜像

《哪吒2》打破了非黑即白的人物塑造定式,将“阴阳相生、正邪相随、善恶互换”的太极文化取代了二元对立的非此即彼、非好即坏、善恶对立的思维。这一设计不仅体现在哪吒个体身上,而且拓展到影片众多人物关系的塑造上。

角色设计师申威在访谈中说:“哪吒形象设计的出发点是‘魔丸’投胎的故事背景,并立足于‘魔童’这一概念。”主创团队在哪吒“魔性”形象设计上呕心沥血,在哪吒外形与其内在性格上构成巨大反差。前作中哪吒深陷人类对其偏见完成了身份认同,最终突破了天劫咒,实现了对自己命运的掌控;而续作里哪吒为好友敖丙重塑肉身升级降妖,护佑陈塘关百姓,掀翻了无量仙翁的囚笼。哪吒的成长轨迹,恰似当代青年的身份探索之路,从最初的自我否定,到后来的自我接纳,哪吒的心路历程折射出不少青年在身份认同上的困惑与突破。

敖丙作为与哪吒互补的角色,代表着另一种身份认同的可能。他的优雅与克制同哪吒的狂放不羁形成鲜明对比。这种看似二元对立其实如太极般相生相克的关系,暗示了当代青年在身份认同上的多元选择。事实上,敖丙与哪吒虽为灵珠与魔丸转世,但本同属混元珠,并无二致。

太乙真人与哪吒这对师徒关系的塑造也一反常态。《哪吒2》中太乙真人的形象被赋予了更多幽默滑稽特征,他体型肥硕,不修边幅,操着明显带有四川口音的普通话,一反传统意义上仙风道骨的形象。哪吒对待师父也不遵守传统的“弟子规”,反而时不时挑战权威。然而,正是这种异于常规的师徒关系,让二者之间的距离更近,使得教育过程更加生动有效。其中也映射出当代长辈与晚辈关系的缩影,体现出当下个人主体性意识的彰显以及师承关系的多向度拓展。

文化嬗变:后现代电影美学凸显

在文化形态上,《哪吒2》之所以深受广大观众喜爱,离不开它充满后现代电影美学的意味。其大量运用调侃嬉戏、拼贴组合等形式,掀起了一场全民狂欢式的文化盛宴,这背后体现出了当前大众文化向平面化、浅显化、娱乐化等向度嬗变的趋势。

影片伊始就显现出一副嬉戏娱乐的场面,陈塘关百姓制作藕粉时扭腰、擦鼻涕等行为引得众人哄堂大笑。哪吒不满太乙真人为其塑造的肉身而亲自动手,经过一番修改折腾,最后还是用回了第一版,这些情节无不兼具喜剧与讽刺效果。而最能引起观众共鸣的便是土拨鼠那两次突如其来又再熟悉不过的微信表情包式的嚎叫。

前作中这种嬉戏拼贴手法屡见不鲜,然而续作中更增添了游戏打怪等情节。哪吒为助敖丙重塑肉身而升级打怪的情节设计,直接增添了影片的游戏质感。第一关土拨鼠、第二关飞天瀑,第三关骷髅山,每一关都充满了游戏式快感和爽感。哪吒为避免暴露自身魔性一次又一次吃昏睡药让敖丙附身这一设定又为影片制造了无数悬念和喜剧效果,这无不迎合了短剧时代观众的观影趣味。

总的来看,在《哪吒2》的影像美学中,导演以刚柔并济的笔触将传统神话解构重组,这既非对传统文本的简单颠覆,亦非现代性焦虑的粗暴宣泄,而是以动画语言重构东方神话的范式革命。该片的成功,不仅在于其对传统神话故事与美学范式的大胆突破和创新表达,更在于它触碰到了当代青年的精神脉搏,契合了大多数观众的审美趣味。

(作者单位:八一电影制片厂)

为朱同、李红、王铁梅、赵巧巧所构成的一年

■文/王小鲁

这件事保持了忠实的批评态度。而且实现了相对完整地表达。

《刺猬》在这个方面也实现了一定程度的自主表达,但是因为叙事过于迂回,让它的表达效果有所损失。这一点,笔者之前写过一篇影评——《王战团逃离疯人院》,因此在此就不赘述了。

《好东西》和《出走的决心》可以做一个比较。不久前和一个影评人聊天,我们不约而同地说,2024年某种程度上可以称为女性电影年。当然这个说法一定是不全面的。但从“某种程度”上来说,姑且可以使用这一说法。

为什么这么说呢?这位影评人分析,从去年初的《热辣滚烫》到《出走的决心》的热卖,再到票房七个多亿的《好东西》,都是女性导演,女性话题。有话题热度度的女性电影成为贯穿全年的文化事件。

说实话,《好东西》的票房之高,颇让我觉得惊讶。这是一个重要的尺度,可以看到这个时代女性主义的含量。我看到网上有人说这部影片是伪女性主义的,我认为这样归纳很不好。千万别以这样的话否定别人的创作,女性主义可以有一万种,哪怕这里的表达未必彻底,但是它已经是一个富有能量的文化楔子,楔入了时代,引起了心灵上的广泛波动。

对于我来说,这部影片的看法愉悦指数是高的,因为那些桥段,那些台词,其实都是我们生活中经常谈论的、耳熟能详的。现在放入了电影,就觉得亲切,好理解,也可以接受。

当然,《好东西》比较小品化,糖果化。或者如好友私下谈论的,这是卖座的女性主义。当然,我们应该反思一下,有商业性的女性主义是不是打了折扣的女性主义。忽然想起来,当年黄蜀芹导演说过一句很明确的话,她说只要是商业的电影,就不可能是女性主义的,因为商业电影面向观众的主流,而女性主义不可能是主流的。

黄蜀芹是思考能力十分卓越的电影导演,但是她说那句话的时候,已经是几十年前。现在大众文化的发展已经到了一个新阶段。另外,其实商业还是有它善的一面。而且商业成绩好也不仅仅是资本理性的获胜,大众的心灵在一定程度上也会发生量变到质变的飞跃。

《好东西》的受众是相对精英化的,如果说她是女性主义的3.0版本,那么《出走的决心》就是1.0版本或者2.0版本,我不是说这个低一些的版本不好,这个版本也许反而有它更为广泛的适配性。

但为什么它的票房仅一个亿,与《好东西》如此悬殊呢?我觉得有两点:一个原因也许是做得没有《好东西》有趣;另外一个原因就是,能够被《出走的决心》所击中的女性观众也许都没有进电影院的习惯,这个电影的女性观众群与《好东西》的完全不一样。

其实这个电影票房过亿,已经起了很多人的预期。刚上映不久,有主创和我聊起比较担心票房,他们的理想票房是八九千万。我当时也不是特别看好这个电影,但是我说,如果这个电影的市场能下沉,就一定可以达到目的。

后来竟然过亿了,也许就是下沉市场的功劳。我接触过一位做家政的中年妇女,她偶然提及最近在抖音上知道有一部电影,似乎让她颇为心动,就是这个《出走的决心》。但是她没有去电影院看,因为没有时间。

后来我们用电脑给她看了全片,她说里面的男性太真实了,她的老公和公公的语言和做法很多跟他们一摸一样。很多观众觉得《出走的决心》里面的男性形象有点过分,不过这位女士却很认同电影的塑造。而她本人就是抛下两个孩子离家出走的,因为在自己的家庭生意上辛苦劳作,但是得不到尊重,一家人在一起的时候就会莫名地有压力。在她离家出走之前,她从来没有自己的银行卡。

如果说这部影片广泛地进入了下沉市场,按说应该有更高的收益。但也许就是我上面说的,电影所表述的人群,也许都在工作场所里埋头苦干,根本无暇去电影院。

有意思的是,男性导演贾樟柯的《风流一代》,也是以女性为叙事的视角的。电影是通过赵巧巧的眼睛去看这个世界,以她的身体和心灵,去感受这个世界。观众自然会被她带入,由她带领去往大同,去往三峡库区,去体验新千年以来的社会变迁。

这些电影,这些叙事的生产、银幕形象的建立,会构成历史,会暗暗地构成我们的心灵史。我对此深信不疑。以上算是我的一个比较个性化的年终盘点吧!那些电影、那些人物,构成了我的2024年的电影生活。

在文化记忆书写中回应电影工业何以美学——电影《哪吒之魔童闹海》观后

■文/王海松 汪帆



“义”文化与少年英雄叙事

“义”是中国传统价值体系中重要的价值取向,孔子云:“君子喻于义”“不义而富且贵,于我如浮云”,孟子道:“生,亦我所欲也;义,亦我所欲也。二者不可得兼,舍生而取义者也。”千百年来,中国流传的故事中蕴含着舍生而取义思想的作品数不胜数。当下,作品《哪吒2》以少年英雄形象塑造为载体,将“义”文化内蕴其中,既完成了人物形象的创造性改编,又赓续了中华优秀传统文化。中国电影拓荒者郑正秋认为“影以载道”,创作出大量民族化的作品,其中塑造年少有为的儿童形象成为一条“金科玉律”,并使这一原则成为民族化电影路径构建中的重要维度。

《哪吒2》塑造了哪吒和敖丙等少年英雄形象,以哪吒帮助敖丙重塑肉身叙述目标,在完成这一目标的过程中遇到的磨难与选择成为叙事冲突,呈现了“舍生而取义”的文化主题。为帮助敖丙重塑肉身,哪吒面临的第一重阻碍是与自身魔性的对抗,通过丹药麻痹神经解决了这一麻烦;而后的障碍逐渐升级,哪吒被置于自身肉体毁灭与继续完成助力敖丙重塑肉身的冲突中,他坚守的选择成功地塑造了舍身取义的少年英雄形象。最后的误会纠葛中,哪吒得知敖丙的父亲杀了自己的生身父母,他的第一选择仍是遵守其“义”帮助敖丙重获肉身,而后与之决裂,此刻少年英雄被置于兄弟之义与父母之恩的巨大叙事张力之中,

情义之重与肉身之轻的矛盾选择使得影片实现了对“义”文化进行有效书写与情感感召。

家国天下与代际传承

中华文化中具有强烈的“家国天下”意识,儒家经典更是将“修身、齐家、治国、平天下”作为个体的目标与信念。这一意识经过数千年的代际传承已经内蕴成中国人的集体意识,不仅是政治上精神性的整合力量,也成为叙事性作品的精神内核。

《哪吒2》聚焦于“水淹陈塘关”这一事件,以个体的灾难性遭遇为表现对象,呈现了以家庭为基点描绘的众生百态面貌,表达了以国家为镜语阐述成长主题思想和以天下为己任的道德意识。哪吒在得知四海龙王“水淹陈塘关”后,迫使其复仇的第一层推动力是父母,或言以父母为代表的家庭。影片以哪吒的家庭为基点,对申公豹、敖丙等家庭做描述。虽是三家,实为一家,每个家庭都是父子间的代际传承所构成了家的主轴,而其他情感则稍显黯淡,这也是中华文化所呈现的一维独特面貌。哪吒与“重生”的父母见面后,父亲作为陈塘关守将

的国家镜语随之而出,哪吒将拯救陈塘关万民为己任。最后,得知这一切是仙翁的阴谋后,人与神与妖皆困于天元鼎之中,拯救天下则成了叙事的抓手。

哪吒的成长历程充分展现了“家国天下”的文化意识,蕴含的“侠之大者,为国为民;侠之小者,为友为邻”的思想,更是对独特民族情感与心灵美的独特追求,这一文化意识纵向来源于李靖的传承,作品对代际传承与家国天下的谱写构成了东方文化的独特叙事奇观。

电影工业何以美学

在这场技术赋能的灾难性叙事中,一个电影研究领域的重要命题“电影工业美学”再次被推向前沿。从200万粒子的流动模拟技术对洪水的具象化呈现到CG技术对李靖夫妇的数字化建模表现出0.3秒帧动的精度捕捉,从陈塘关百姓群体的AI算法生成到四海龙王全息会议场景光线追踪技术营造的权力压迫,均表明中国电影工业技术已经趋向成熟。在电影工业生产技术成熟后,所带给观众的审美体验就成了衡量作品优劣的重要尺度。

《哪吒2》非常重视工业生产中的审

美活动与审美体验,哪吒与敖丙间的“义”构成了作品纯粹的精神性,哪吒与父母、敖丙与东海龙王、申公豹与申公豹及其父亲间的生死别离构成了影片丰沛的情感性,影片对于家国天下的谱写构成了影片深刻的思想文化性,观众在精神、情感与文化的漫游中产生了美的体验。不仅如此,《哪吒2》坚守的本土化追求更是赋予作品以深刻的现实意义。哪吒与父母离别时出现了木桥与垂柳,在旅人电影的离散叙事中,桥是漂泊的存在,柳在中华文化语境中意味着离别与不舍的留恋,这些视觉符号从文化角度营造了离别的气氛。同样,天庭的玉作建筑、露水为酒,哪吒练功时的竹林与瀑布,都是中华文化语境中的独特符号,体现了作品对于本土化的追求,汇入到文化强国的历史脉络中凝聚影像的力量。

可以说,作品《哪吒2》利用娴熟的数字技术勾勒出充满义与家国情怀的生活图谱,在文化记忆书写中彰显了视觉奇观的视觉深度,有力地回应了电影工业何以美学的研究命题。

(王海松,河北传媒学院影视评论研究中心副主任;汪帆,河北传媒学院影视评论研究中心主任、河北省影视家协会艺委会主任)