

中国电影艺术研究中心
电影文化研究部专版

《哪吒之魔童闹海》： 中国神话反抗叙事的两重改写

■文/王霞



当大众沉浸在《哪吒2》现象级的文化再生产狂欢时,也是在对哪吒这个从西魏宗教壁画走下来,走进明代神魔小说,走进当代银幕的IP形象进行着一次次文化反刍和价值追认。脚踏风火轮、手持火尖枪的少年叛逆者,在世代累积成型的神话文本中穿越千年,如今凭借大型的AI模型和粒子流系统为古老神祇搭建出的数字技术平台,变身“魔童”,将神话文本中的“天选之人”、亲子伦理重新编入时代症候对个体命运与权力秩序的现实焦虑,对中国传统文化符号完成了一场全民参与的文化扩容和价值解码。

“天选之人”与“魔丸”身份

《西游记》《红楼梦》中“灵石化生”的超凡角色都被覆盖一层“滴凡度脱”的宗教叙事,以化解他们的时代叛逆行为与森严的秩序世界的冲突性。《封神演义》由佛入道,哪吒的灵珠转世或石矶娘娘的石精化形尽奉“天道秩序”,它们的命运叙事越是霸道残酷,越显得其中的“叛

逆”直接狠绝。封神世界展示天上人间的道统争夺与秩序再生,“大道五十,天衍四九”,不管是阐教“顺天”,呼应周礼“道德根基”的等级制;还是截教“截天”,主张“天竞自由”的“齐物论”,都不承认有西方神话中不可撼动的“先验秩序”,所以小说在人性、权力与命运之间留有复杂的抗争空间。天道是因果,天道也是人心,大人造命,修行改命,也呼应晚明正兴的“心即理”的阳明心学。饺子导演参考《封神演义》和1979年版动画《哪吒闹海》,他的魔童哪吒,重新挖掘和改写了中国神话的抗争性,让我们看到源于中国上古神话“人定胜天”的文化根性被找回来了。

这其中最重要的改写就是将哪吒三太子的“灵珠”转世改成“魔丸”错投。“灵石化生”作为“天选之人”,是各个文明传说中普遍存在一种救世英雄的叙事模式:非凡的出身和天赋,必肩负重大的历史使命,需历经非常的磨难和挫折,终传导向正的价值观。《奥德赛》、《西游记》中的孙悟空,包括电影《沙丘》中的保罗都是如此。但是这个“天选”,万一在程序

上出现了一个BUG,怎么办?

这个问题本身就是对“天生正义”的质疑,试图发起“个体自由意志”对“必然命运”挑战。这一设问,让哪吒人物内核中的“抗争精神”面临新的叙事任务,也即“魔丸”设定包含的两重焦虑:“命运”和“偏见”,对应在《哪吒1》中,是时间上高悬的天劫咒,空间上成长的禁锢性。这双重焦虑因为片尾抗击天劫、肉身被毁得到暂时释放。魔童哪吒看似中二病似地暴走与愤怒行为,全部来自于他的禁锢式成长,动画的视觉呈现就是,一方面在每一个重要的命运节点都为哪吒安排了一场陈塘关百姓的围观式暴力:出生、首次遭霸凌、肉身被灭,反抗行为成为他面对污名化的一种生理本能;另一方面就是被结界兽禁足家中和被太乙困在“山河社稷图”里的孤独成长。他的社会人格养成不是被他者暴力围观的,就是被伦理之爱搁置的。这一点,因禁深海不能示人的教丙与哪吒相同,他们是中国几代独生子女的内心画像:既处于“天选之人”的宇宙中心,又是难以自我认同的世界弃儿。

“一分为二”看《平原上的火焰》

■文/雷晶晶

《平原上的火焰》是张骥导演的首部作品,改编自双雪涛的小说《平原上的摩西》,由刁亦男监制,周冬雨和刘昊然主演。尽管影片有着比较好的基础,在视听风格和类型尝试上也有一定亮点,但整体票房表现并不理想。这或许与影片的某种“一分为二”特征有关。

《平原上的火焰》是一部在多个层面上可以被“一分为二”的作品。首先体现在观众的接受方式上。影片的观众大致分为两类:一类是看过原小说或(及)剧集的观众,他们在观影时会受到前作的影响,将本片视为一个“格式塔”式的文本——所有在电影中被省略或模糊的部分,都可以借助原作经验进行补全与理解;另一类则是完全不依赖前文本的观众,他们将这部电影作为一个独立的、封闭的作品来体验,在这样的观看方式下,影片的结构、情节发展和人物塑造需要自洽,才能形成完整的叙事逻辑。

其次,这种“一分为二”体现在影片本身的结构与风格上。电影的时间线被清晰地分割为1997年与2005年两个时期,两部分的时长基本对等。这一时间的对称性只是形式上的划分,而在更深的层面,影片在美学风格、叙事重心以及情感表达上,都呈现出较为显著的差异。1997年的部分更偏向现实主义,以来被破获的犯罪事件为背景,铺陈出东北工业城市转型期的社会图景;2005年的部分则逐渐向黑色电影的风格靠拢,在宿命感、人物刻画、情欲表达等方面强化了这一风格的特质。但是,两部分的融合显得并不十分紧密,使影片的整体气质有所游移,并留下一些信息未能充分交代的空间。本文主要基于这一方面展开讨论。

漫游—追寻

相比原著小说的多视角叙事,电影选择了一条更为线性的路径,以庄树为

核心人物,贯穿整个叙事。他不仅是故事的参与者,也是观众进入这座虚构的东北城市——吉原市的媒介。

在1997年的部分,庄树处于一种无目的的漫游状态。从人物层面来看,这种漫游既是他人身份未定的体现,也折射出当时一类青少年的日常状态——无所事事、游荡街头、打架、偷车,在无序与迷茫中度过青春。从空间层面来看,庄树的漫游也为影片提供了展现东北城市空间的契机。尽管吉原市是虚构的,但其空间肌理高度浓缩了1990年代中后期东北工业城市的典型景观:破败的厂区、斑驳的家属院、台球厅与酒吧混合的娱乐场所、城市边缘的空旷田野,以及工人的状态——窗外语中走过的工人群体、在供销社排队等待买断的职工,这些场景和人群共同构成了独特的地域性表达。观众跟随庄树的漫游成为东北工业转型期社会状态的观察者。

到了2005年,庄树的身份发生了变化。他从游手好闲的少年成长为一名警察,无目的的漫游变成了有目标的追寻。而这一身份上的转变也带来了影片风格的转向。如果说前半部分通过漫游建构了一种现实主义的都市观察,那么后半部分则跟随庄树对案件的追寻逐渐向黑色电影过渡。值得注意的是,尽管影片在后半部分依然围绕庄树的行动展开,但城市的面貌却几乎没有发生变化。街景、工人群体的处境等这些在现实中也许可会有所更迭的元素,在影片中被淡化了。即便庄德增组织了一场工厂老职工的聚会,但看不到工业转型对这些人物的影响,工人们的境遇被模糊处理,现实主义的社会观察在后半段逐渐让位于类型化的叙事需要。

出走—沉沦

如果说庄树的成长轨迹是从漫游到追寻,那么李斐则走上了一条相反的道

路。她从一个清晰的目标出发,却最终在宿命的沉沦中失去方向。

影片前半部分对李斐的塑造是现实主义的,她的每一次行动——学习绘画、偷钱、买车票、与庄树见面——都具有明确的指向性:离开吉原,去南方。在她的想象中,深圳不仅是温暖的,更象征着某种可能的未来。在那里,她能够接受更好的教育,可以和李守廉、傅东心、庄树组成一个新的家庭。她的出走不是盲目的逃离,而是对命运的主动干预。在1990年代中后期的社会语境下,东北国企改革带来的变化让“出走”成为一些年轻人的选择,这不仅是地理空间的迁徙,也承载着对身份、阶层流动的想象。

然而,蒋不凡的死亡成为决定性的节点,阻断了李斐出走的可能。2005年,李斐的生活已与她的理想背道而驰。她未能去深圳,甚至未能走出吉原。车祸夺走了她的左腿和左手,命运则剥夺了她对未来的想象。她不再是那个拥有明确目标的少女,成为了一个沉沦于痛苦与回忆中的幽灵。

影片后半部分的风格逐渐向黑色电影转变,李斐的角色塑造正是这一转变的关键。她不再是前半部分现实主义叙事中的少女,而是被塑造成黑色电影中“蛇蝎美人”——既是诱惑的,也充满危险。这样的塑造使李斐在影片中的形象呈现出矛盾性:一方面,她是后半部分的绝对主角,影片的情绪、氛围、宿命感都围绕她展开。“平原”烟盒上的形象不断召唤起观众对李斐少女时代的记忆,强化了一种悲剧性的对照,这不仅是李斐个体命运的悲剧,也意味着影片在主题层面上的情绪表达。而另一方面,李斐作为女性角色,又成为被奇观化、被凝视的对象。她残缺的身体被展示,她的痛苦被不断强调,而她的行动逻辑却未必像前半部分那样符合现实主义的轨迹。在黑色电影的框架下,李斐的形象部分让位于类型化表达的需要,成为某种宿命式女性形象的投影。

到了《哪吒2》中,“魔丸”设定为人物又集结出新的焦虑:“肉体”与“身份”的不自洽。抗劫重生后,哪吒的在世行走,仍不能摆脱“魔丸”命运对其个体存在的贬低与禁止。不知出于什么原因,饺子始终没有将“封神榜”改写天地秩序的大叙事与哪吒建立联系。所谓灵珠转世的人生剧本背后是担负破封辅周的急先锋这一重大历史使命,那横生枝节的“魔丸”,他的个体存在意义在哪里呢?《哪吒2》中,“魔丸”的命运叙事被一再搁置,他的个体抗争越是口号喊的响,场场不重样,越是显现出人物的被动与无力,甚至在一些场景里——如土肥城艰苦卓绝地奔赴呕吐物的戏谑桥段,叙事也在有意调侃他的“我命由我不由天”的角色设定。《哪吒2》的戏剧核心不是“闹海”而是“重塑肉身”,这部续作进一步放大了哪吒的“身体叙事”。视觉呈现上,围观式的群众暴力化作鲁迅式的“无物之阵”,一种制度意义上的绝对监督和自我审视。“莲花化生”的经典情节,却让魔童的肉身始终处于一种被塑造、被评论、被否定的他者与自我的审视中。这一太乙真人与陈塘关百姓共同完成的神仙杰作,链接了影片中所有荒诞的喜剧性场面。每每呈现它的仙性(圣洁与正气),每每就进行屎尿屁式的调侃;每每要呈现它的自性(愤怒与暴力),每每就提出“行将崩裂”的危机叙事。特别是影片的第二个叙事段落——魔丸与灵珠共用肉身,升级打怪进入修仙秩序——更是对哪吒躯壳做出了双重否定。完成这一叙事任务的所谓正版哪吒,既不是教丙,也不是哪吒,而是一个被主流价值观(修仙秩序)塑造的没有缺陷的小孩。哪吒的抗争,如果不以揭露这个秩序的虚伪、疯狂和残酷为前提,他就没有办法真正完成“重塑肉身”,重建自我。

两部影片中,哪吒的动画形象发生过两次质变。《哪吒1》中的一次,是哪吒

出生时从一头身的邪恶肉球到二头身的魔童的变化。《哪吒2》的一次,是天元鼎里,二头身的魔童冲破眉心咒,撕裂的肉身浴火重生为九头身的变化。第一次变化的内心动力是“初生儿认母”,第二次变化的内心动力是“青春期丧母”。母爱叙事,在“魔童”哪吒中占据了重要篇幅,以致于对“家庭伦常”的改写,直接关系到影片的世界观的搭建。

父子、师徒与“天道秩序”

1979年版动画片《哪吒闹海》将《封神演义》中哪吒与李靖之间不死不休的极端冲突大大弱化,但仍然保留了“削骨还父剔肉还母”的内容,尽管改为了“自刎谢罪”,但这一情节却将影片叙事推到了悲情顶点,成为经典场面。魔童系列则完全抹平父子冲突,在魔童世界里,父亲不再所代表和服务于垂直的父权秩序。三个父亲,陈塘关总兵李靖、东海龙王敖光、飞天瀑里开考仙补习班的中正道,他们与其说是天地秩序里的重要一环,莫若说是故步自封的一地霸主,天地灭父与灭子一样,如同草芥。父与子是横向关系,只指向族群利益,代表难于逾越的固化阶层,他们是族群利益在时间上的守卫者,过去的、现在和未来的。

同时影片中还出现三组师徒:太乙和哪吒,申公豹与敖丙,无量仙翁和鹿童、鹤童。他们之间不管是恩与义、的相互成就(师父负责各种擦屁股)、底层结盟的相互支持(情分固在,为徒弟可以杀人但不能自我牺牲)、上位者与晋升者的相互利用(中国传统师徒制中绝对的等级关系,这里格式化了恩情,是赤裸裸的相互利用),都是一种是跨阶层和族群的关系,都为这个权力结构固化的神魔世界,提供了阶层松动、晋升与流动的可能性。

父亲代表人族、龙族、妖族的血统,

师徒则代表的不同阶层与权力资源。问题在于,影片中改变天界、仙界、人间、妖族之间的等级关系的唯一渠道被展示为找对师父(门派)修仙——升级打怪的内卷制度,并且代理阐教事物的无量天尊不仅拥有唯一的阐释权,还将修仙扩大为一种具有现代性的社会化大生产的工业制度。进入秩序者,全部沦为劳动力要素,他们可以同时是劳动者、生产资料与消耗性产品。这才魔童哪吒系列对父子关系改写的全貌:不是父子关系和解了,而是将不合理的社会权力秩序演绎成一个反霸权、反异化的乌托邦。

导演将秩序的霸道性与非正义性,与哪吒自我价值的寻找建立关系。于是哪吒的魔性被赋予为秩序之外的叙事引擎,他既是被围观的对象,又是一个看客。“升仙叙事”的文本中,魔童哪吒引导的世界里,将边缘角色的反向塑造与哪吒内心的主体性情緒结合起来。以土拨鼠、鱿鱼精的蠢萌表现它们残酷的生活实景;以石矶娘娘的简单虚荣表现她的朴素追求;以玉虚宫的威严、圣洁,表现无量仙翁代表的邪恶秩序;以申公豹一家的积极向上表现它们被工具化的可悲,用鹿童、鹤童行事的刻板与公正表现他们的歧视与自卑……等等这些角色,构成了所谓天道秩序的细节,也构成了哪吒愤怒与反抗的底层情绪。

同时“升仙叙事”的文本之外,不管是哪吒的魔丸升仙,还是敖丙的龙族升仙都被指向了一场自欺与欺人的虚妄。母爱则被影片划入了于整个天道秩序之外,被阐释为人伦天性。殷夫人对无量仙翁的怒斥,成为对所谓天道秩序的最有力的否定者:用父母性命要挟孩子自杀,连做人都不配,何况是仙——直接否定了《封神演义》式的在中国传统文化中不断陷入因果的“弑子文化”与“弑父文化”的千年轮回。这个改写无疑打开了更大的叙事格局,是具有时代意义的。



情感—欲望

影片最终的落点是庄树与李斐的爱情,但实际上,片中的所有人物都被情感所牵连。吉原这座正经历现代性洗礼的东北小城,人与人之间依然维持着某种前现代的情感纽带。该片编织了一张密集的情感网络:庄树与李斐的爱情、蒋不凡与庄树近似师徒的关系、李守廉与李斐的父女情、李守廉与傅东心之间隐秘的婚外情,傅东心与李斐的忘年之交等等,但影片在呈现这些情感关系时,往往只展现它们的结果,而缺乏足够的铺垫。使得人物间的联系看似紧密,实则少了真正的粘连。

比如,李守廉与傅东心的感情几乎没有递进过程,观众只能接受这个“事实”。李守廉究竟是一个什么样的人,傅东心为何会做出这样的选择,影片并未给予明确线索。而这一设定反而削弱了傅东心与李斐的联系——她们本可以是一组镜像,但当傅东心的角色被赋予“我

爸也喜欢你”的身份后,两位女性之间关系的复杂性被简化了。

庄树与李斐的感情更是一个需要明确的问题。本应作为全片情感支柱的二人关系,建立过程却着墨不够。少女时代的李斐渴望出走,庄树似乎只是她向傅东心描述的理想家庭中的一员,而非真正的情感寄托。但到了影片的后半段,二人重逢后的情感推进显得过于直接,这种处理使他们的关系更像是一种类型片式的“宿命吸引”,而不是现实逻辑下的自然发展。

相比之下,影片对孙天博的欲望塑造更具层次感。通过1997年诊所一幕中递给痛哭的李斐手帕的简单动作,他的角色动机得到确立,而后续的占有欲则通过撞车、殴打、强制亲密接触等行为不断递进。他的控制欲、暴力倾向、极端情绪都经过完整铺陈,构建了一种令人不适但无法忽视的张力,反倒比影片中的“情感”更具说服力。

在影片临近结尾时,李斐对孙天博的反杀成为全片的高潮段落。导演在这

一部分投入了大量篇幅,周冬雨也获得了更多的表演空间,使这一场戏比蒋不凡的死亡更具戏剧性和震撼感。这样的选择显然是经过精心考量的,尤其在当下的影视环境中,女性“反杀”能够引发观众强烈的情感共鸣,带来一种“爽感”。但是,这种“戏剧性”的强化也使影片的重心发生了偏移。相比前两起案件,李斐的杀人动机和杀人过程得到了更为详细的表现,但它同时削弱了对早前案件的关注,让影片滑向了流行的女性复仇叙事。尽管这一转变在情绪上产生了较强的震撼,却未能对影片之前积攒的一些问题作出回应。

因此,即使该片在一些方面吸引了观众的注意,但也在观感上呈现出某种错位。它想要探讨人物之间的情感羁绊,但最终,最有说服力的不是情感,而是欲望;最令人印象深刻的不是隐秘的情感流动,而是直白的身体暴力与极端情绪。这种错位让影片始终未能找到一个稳定的锚点,也留下了未竟的遗憾。