

从《哪吒闹海》到《魔童降世》： 国产动画电影的叙事变革

郑 雯

(安徽理工大学人文社会科学学院, 安徽 淮南 232001)

摘要: 2019年上映的国产动画电影《哪吒之魔童降世》在对传统神话吸收的同时,对故事进行了大幅度的改编,获得了超高票房与讨论热度。其人物形象、故事情节、叙事语言和叙事技巧都体现了后现代思想。对于动画电影形式表达中的哪吒故事变迁和电影叙事手法变化的研究,可为国产传统题材动画电影制作提供参考。

关键词: 魔童降世; 哪吒; 电影语言; 电影叙事; 后现代

中图分类号: H0-05 **文献标识码:** A **文章编号:** 1673-4513(2021)-06-066-05

动漫产业被认为是“21世纪知识经济的核心产业”,是继T业之后又一经济增长点,涵盖了动画、漫画、游戏、制造业等多个行业。作为近年来国产动画电影的优秀代表,《哪吒之魔童降世》对《封神演义》以及动画《哪吒闹海》进行了创造性改编。影片本身所具有的社会影响力来源于其蕴含着的对人类生存方式的哲学思考以及解构传统的后现代表达方式。因此《魔童降世》提供了在继承传统的基础上,突破传统叙事框架、构建符合现阶段审美取向的后现代话语范式。

一、哪吒故事的文本及视觉形式演进

动画《哪吒闹海》是由上海美术电影制片厂于1979年制作完成的第一部彩色宽银屏动画片。此片在当时影响力巨大,在国内外获奖众多,是继《大闹天宫》后的又一巅峰之作。《哪吒闹海》遵循了中国传统叙事中“孝”

“义”观念,哪吒被塑造成一个忠孝两全的英雄形象,他的死亡一方面对于父母孝道的展现,另一方面也是对陈塘关百姓的大义体现。《哪吒闹海》虽取自《封神演义》,情节和内容上却也精简了许多。在原作中,父与子、神与人的矛盾强烈,哪吒骄横叛逆。而在《哪吒闹海》中,不仅父与子的矛盾得到弱化,在与龙王交涉的过程中也表现得理服人。《封神演义》中,哪吒挑衅敖丙将其打死。在动画中冲突的开端起源于龙王对于童男童女的执着,哪吒在与敖丙打斗的过程中也表现出了理性和克制。李靖的形象在动画中也得到了“人性化”的体现,从毫无爱子之心的绝对权威者和制裁者变成了被迫无奈执剑杀子的父亲。哪吒也从之前的绝对的反叛者、抵抗者变成了能够体会父亲苦心的充满人情味的形象,改造过后的哪吒从秩序的破坏者变成了维护正义的英雄。

2019年上映的由饺子执导、编剧的《哪吒

收稿日期: 2021年06月29日

作者简介: 郑雯(1987-),女,安徽淮南人,讲师,硕士,主要研究方向:视听语言、艺术设计学、影视动画理论。

基金项目: 2018年度安徽省高等学校人文社会科学研究项目“新媒体时代‘中国梦’主流思想动漫化研究”(SK2018A0083)。

之《魔童降世》是中国电影史上的动画电影票房冠军，刷新了国产票房的新纪录，引起了社会的广泛关注。影片进一步改造了传统故事设定和情节，展现了哪吒“生而为魔丸”却要与命运斗争到底的成长故事。故事中元始天尊将混元珠炼成灵珠与魔丸，灵珠投胎为人，可助周伐纣；魔丸则投胎为魔，祸害人间。元始天尊既是对世界进行划分的始作俑者，也是根据其划分对人物进行安排的超越性的存在。元始天尊为防止魔丸危害人间，下天劫咒三年后以天雷摧毁魔丸，但是由于太乙真人的失误哪吒成为魔王，故事冲突由此展开。《魔童降世》在继承《封神演义》原作框架基础上，对《哪吒闹海》的人性主题进一步扩展，完成了对传统故事的再建构。从对父权的抗争转换为对命运的抗争，是对“反抗”主题的现代性解释。同时，哪吒的形象也进一步世俗化，由《封神演义》中的顽劣之童，到《哪吒闹海》中的通情达理的人民英雄，再到《魔童降世》中为自己命运作出抗争同时充满人情味的“魔童”。鼓励打破成见、成为自我英雄的现代思想是本片获得认可的重要因素。故事内容的改编迎合了后现代主义中追求多元、关注个性差异、重视边缘、追求主题性的时代特点。

二、叙事主题的变革

（一）崇高的消解

《魔童降世》叙事后现代性特征的体现之一，是神话崇高性的消解，这也是其区别于前作的重要特征。《魔童降世》中崇高性的消解也受到西方哲学发展的影响，从理性的古典主义到解构的后现代主义，实际上是对西方传统价值的重构。后现代主义以“非神圣形象”取代“神圣形象”消解了理性对感性、崇高对渺小、普遍对偶然的绝对权力，而将人的本质还原给人在《魔童降世》中则表现为后现代叙事对命运的必然、道德权威的解构。世俗化的太乙真人的形象就是对神之崇高性的解构。他体态丰满，骑着一只飞猪，并操着一口川普，这一具体化、个性化的形象是对于作为高层次的理性

象征的神仙消解。从本体论上看，后现代主义的做法否认了形而上的同时也否认了其价值的意义，也就是否定了理性的终极关怀。太乙真人的形象便是否定崇高，强调世俗化；而哪吒则是按照自己意愿行动的，否定社会规范象征。哪吒不再是佛经以及《封神演义》中的傲慢叛逆的绝对神，也不是《哪吒闹海》中的守护陈塘关百姓的少年英雄，而是令百姓畏惧的魔王。他顶着齐刘海、画着烟熏妆，塌鼻梁上还布满雀斑，配上一口尖牙并且喜欢自言自语，像一个充满怨念的无法适应社会的普通人。敖丙则是在机缘巧合之下得到灵珠，性格也从传统叙事中的纨绔子弟变成了翩翩君子。龙族自古为天庭效力的同时却得到了不公正的待遇，于是龙王把所有希望寄托在了儿子敖丙身上。敖丙身上负载着灵珠的善、家族期望以及他人对妖的成见。这种设置代表了二元对立的消失，传统叙事中作为客体的恶不再是被主体善消灭的对象，主客体的对立消失正是对于传统叙事中的单一普世价值否定。哪吒的父亲李靖也从过去那个对孩子毫无关爱、执剑斩杀肉球的严厉的父亲，变成了维系世人与哪吒、哪吒与家庭的重要的角色。从权威者、镇压者变成了因为爱护儿子欲自我牺牲的平凡的父亲。李靖形象的改变正是对绝对父权的否定，哪吒尊重爱戴父亲不再出于对玲珑宝塔镇压的恐惧，而是贯穿于两者间的血肉亲情，至高无上的神父亲权被打破。在过去叙事中缺席了的哪吒母亲的形象在影片中也得到了多角度的展示。刚出生的哪吒魔性难以自御，在将母亲的手指咬出血后才渐渐恢复理智，重新认识自己的父母。母亲的血不仅是血缘亲情的象征，也是激烈的父子冲突的缓和剂。她在百忙之中抽空与哪吒玩耍，为了照顾哪吒情绪骗他是灵珠转世，都是令哪吒充满人性的重要外部因素。太乙真人身上代表着神与人对立的消解，神可以拥有人的神态以及人的失误；李靖则代表了父与子绝对对立的消解，“父为子纲”的压迫与“父不慈，子必参商”的反抗在情的沟通下不复存在；哪吒与敖丙身上的善恶对立也不复存在，善中有

恶，恶中有善才是脱离理想的真正现实。

（二）自由的追求

除了崇高主题的消解外，在《魔童降世》中体现出的后现代性因素还有叙事的不稳定性。这种不稳定性是人之自由的体现，人物的行动轨迹并不取决于自然或者疾病等外部强大因素，而是个人决定、行为以及其带来的后果。情节与人物互为表里，情节的过分强调会削弱人物的性格；而过于注重人物内心表现则会令戏剧冲突弛缓，欣赏性减弱。《魔童降世》中的不稳定性则体现在哪吒自我认知的过程当中。哪吒身处的现实压抑的背景，是构成其性格弱点和缺陷的重要环境因素。这种写作模式类似于好莱坞的英雄叙述范式。英雄的成长过程中都包含着对自身弱点、缺陷的克服，杰夫·格尔克将其称之为“心结”，即“令人陷入困境的东西”。哪吒的自我认同过程也寄托在这样的叙事范式之中，与其说哪吒是在外部环境的斗争冲突中寻找自我，不如说是他在与自身缺陷的斗争中建立起完整的自我。“成长”的另一种说法就是“改变”，改变的是主人公想要克服的蕴含在“背景”中的自身缺陷，或者是“心结”冲突和调和过程中的变化。在这一过程中，也是人物逐渐发现人性本质的过程。按照传统叙事的话，灵珠与魔丸分别代表着被人所创造的善恶区分的世界，而哪吒和敖丙就是表现不同命运的个体，最后的结局只能归结到人永远无法掌控的命运。然而故事中让世俗化、荒诞化的太乙真人的作为主宰哪吒出生的行动者，本身就是对于命运的嘲讽与戏谑。影片要传达的是在他人目光与自我意识的冲突中能否通过自身行动改造环境。哪吒所面临的困境具体体现在能否真正战胜魔性。在故事的结尾，哪吒自我认知的冲突达到了高潮，是申公豹口中极恶的混世魔丸还是子承父业的善道践行者。在坐骑风火轮的帮助下，疯狂弑杀父母的哪吒看到了父亲愿意替自己牺牲的画面回放，也令哪吒对自己的认识达到了超越。他既是魔王，也是父母的孩子，既有他人眼中的“恶行”，也可以通

过自身行动获得他人“善”的评价。人的本质并非僵化不动的，而是生成与变化的。“我命由我不由天”的豪言其实也是哪吒存在主义式的自由意志的体现，哪吒的命运依靠自我努力而非先天规定。虽然《魔童降世》中借鉴了好莱坞超级英雄式的叙述范式，但是对于将成长、改变、反抗命运的主题融合在中国传统故事之中，却也创造了新的意义。

三、叙事技巧的变化

（一）多种蒙太奇手法的应用

蒙太奇原是使用在建筑学中，是意味着装配和构成的术语。当被借用在电影中后，表示剪辑、组合之意。关于蒙太奇，不同的艺术家做过不同的解释。最开始的时候表示“镜头组接”，爱因斯坦就认为镜头相当于单词，单词组成句子，句子组成篇章。夏衍也将蒙太奇与句法和章法对应，其作用就是让镜头有逻辑地连接起来使观众有一个明确的对于事件发展的印象。蒙太奇手法最重要的功能就是要保证叙事的连续完整，运用不同镜头的组合在新的结构中可以产生新的含义；同时还可以用来控制电影的节奏，根据时间和空间的不同创造出独特的银屏时空。作为叙事的电影，蒙太奇的叙事方式也有多种分类：连续蒙太奇、交叉蒙太奇、平行蒙太奇以及复现蒙太奇。在我国的传统叙事作品以及国产动画中，应用最多、最基本的叙事手法是连续蒙太奇，相当于文学中的顺叙。“连续”指的是时间或情节上顺序展开。《魔童降世》为了突破这种因太过被观众熟悉而显得平庸的叙事方式，在以连续蒙太奇为基本表达的同时，也穿插进了其他的蒙太奇叙事方式。多种蒙太奇叙事方式的穿插融合是《魔童降世》对传统顺序叙事的超越。

平行蒙太奇指的是不同时空或者同时异地的两条相对独立的情节线索分别在一个统一结构中的完整叙述。在《哪吒闹海》中，敖丙只是单纯地作为恶的代表，敖丙变恶的成长过程以及其心理状态是被隐去的。而在《魔童降世》为敖丙的成长专门设定了一个线索，陈塘关中

的魔童哪吒与海底龙宫中背负家族使命的敖丙在见面成为朋友之前，各自跟着自己的师父修行。虽然二者所处时间相同而空间不同，但融合在一个故事中，节省篇幅的同时强化了叙事节奏。两条线的相互对照烘托，显示出了不论魔丸还是灵珠，都无法摆脱从他人的评价中得到自由的现实，为后来两者抗争命运作出铺垫。

交叉蒙太奇指的是两条或者数条情节线索有同时性与因果关系，其中一条影响其他几条的发展。各线索间是彼此依存的关系，最后几条线索融为一体。《魔童降世》中哪吒与敖丙两条线索的第一次交叉是在海上共同对付海夜叉救助小女孩的时候。海夜叉功能的改变，使得《哪吒闹海》中作为主要矛盾冲突的哪吒和敖丙，变成《魔童降世》中哪吒与敖丙需要面对共同敌人，两者的友谊由此确立，这是第一次两条线索的交叉。第二次交叉是哪吒去海边找敖丙请他参加自己的生日，这是友谊的确认。哪吒清楚陈塘关的百姓并不会从内心真正接受自己，而他心理真正承认的朋友也只有敖丙，当哪吒说出他只有敖丙一个朋友的时候也就完成了对于友谊的确认。第三次两条线索的交汇则是在陈塘关为哪吒庆生的一幕，敖丙没有趁机毁灭魔丸完成对自己和龙族的拯救，哪吒也没有在占据上风时杀死敖丙。最终两人共同面对天雷，肉体的毁灭也象征着二者灵魂的救赎。两条线索的有机交叉为故事发展提供逻辑支撑外，也令故事的悲剧感和压迫感逐渐加强。

复现蒙太奇也叫做重复蒙太奇，是令有含义的镜头反复再现于关键时刻的手法。比如太乙真人的飞猪坐骑在电影中反复出现，在电影开篇处飞猪还只是仙人世俗化的一种设置。后来在哪吒修炼的时候，飞猪还被当做投影仪回放哪吒的斩妖画面。在哪吒生日宴上，飞猪作为礼物被送给哪吒时变成了风火轮，验证了哪吒火一般性格的同时也是对仙人非崇高性的再确认。最后，当哪吒发疯成魔后，坐骑从风火轮变回飞猪象征着理性的回归。飞猪放映李靖愿替哪吒承受天雷的场面后，哪吒也完成了对自己的认识与救赎。

（二）拼贴与组合

后现代的话语否认元叙事，批判历史的连续性，因此也就丧失了传统的整体感。组合、拼凑是其常用手段，达到部分代替整体。所以后现代具有零碎的、非线性的、反常规秩序的零乱性。在影片中，长着胡子但声音尖细的“如花”是这种零碎性、非整体性的体现。在他第一次出场的时候，满脸胡子配上满身的肌肉，但却双手捧腮然后躲到了几个弱女子身后。第二次出场是当哪吒逃出结界后，他尖声喊道“又逃出来了”夹着大腿跳进井中。第三次出场是当哪吒失去理智后，尖叫着然后撞到木桩上后晕倒。“如花”的三次出场时间都不长，但确实具有后现代拼贴的典型代表。首先“如花”的外貌本身就是拼贴的结果，将男人的身材样貌与女人的声音性格相组合，雌雄同体的表现手法是对传统性别规范的解构。在“如花”的身上，男人遇到危险可以感到害怕，女人也可以长胡子练肌肉，拼贴的结果是对性别的重新定义。其次，“如花”在面对人们所恐惧的魔王哪吒时，他的表现本身是戏谑和荒诞的。他的尖叫更多的不是惊恐而是无奈，他的逃跑中更没有逃命的紧迫感。这是与危险环境不相符应对态度的组合拼接后产生的间离效果，故而引人发笑。“如花”的行动就是对人们心中“魔”的解构，只有心里恐惧的时候才是真正的“魔”。

此外，调侃和嬉戏的话语是后现代语言的特征。后现代主义的嘲笑文化的精神内核在于它所具有的颠覆和解构传统的调侃性，甚至具有荒诞的气质。比如哪吒在被误会成凶手的时候，被囚禁在李府中衣着破烂地唱到“我是小妖怪，逍遥又自在。杀人不眨眼，吃人不放盐。”打油诗的添加正是调侃性语言的应用。哪吒所说并非实际的自己而是世人眼中的自己，他不是妖怪也过得不自由，更没有杀过人。但是只要是人就无法摆脱环境的影响，会因为他人的观点改变自身的行动。打油诗调侃的便是广泛存在的社会偏见与误解。

拼贴与组合还体现在小物件的设置，比如

在江山社稷图中打斗被模拟成早期电脑系统中自带的弹珠游戏。主客体、敌我分明的打斗场面被融合到一个小弹珠中，是对矛盾统一性的再现。不论是申公豹、敖丙、太乙真人还是哪吒，他们看似在内斗实际上他们斗争的目标都只有一个，那就是命运。游戏的娱乐性缓和了斗争的激烈性，也是对双方斗争意义本身的调侃与嘲弄。

参考文献：

- [1] 罗坚. 当代动漫设计理念与发展 [M]. 吉林美术出版社, 2019: 330.
- [2] 上海辞书出版社文学鉴赏辞典编纂中心编. 明清小说鉴赏辞典 [M]. 上海辞书出版社, 2018: 253.
- [3] 何满子, 李时人主编. 明清小说鉴赏辞典 [M]. 浙江古籍出版社, 1992: 375.
- [4] 孙立军. 中国动画史 [M]. 商务印书馆, 2018: 162-163.
- [5] 王婵. 《哪吒之魔童降世》后现代风格特征的读解 [J]. 西部广播电视, 2020 (14): 112.
- [6] 张全新. “‘是’‘在’”“‘诚’‘成’”的哲学——交汇点上的塑造论哲学·上 [M]. 山东人民出版社, 2013: 803-804.
- [7] 白丽娜. 《哪吒之魔童降世》：后现代视域下的世俗神话 [J]. 视听, 2020 (10): 86.
- [8] 孙承健. 魔法师的世界——电影叙事的观念与表达 [M]. 中国电影出版社, 2017: 72, 78.
- [9] 孙莹. 电影艺术研究与经典赏析 [M]. 云南大学出版社, 2016: 87, 91-94.
- [10] 潘源. 影视意象美学历史及理论 [M]. 中国电影出版社, 2016: 443.

From *Prince Nezha's Triumph Against Dragon King* to *Ne Zha*: The Narrative Revolution of Domestic Animation Movies

ZHENG Wen

(College of Humanities and Social Sciences, Anhui University of Science and Technology,
Huainan, Anhui 232001, China)

Abstract: The domestic animated film *Nezha: The Devil Boy Comes into the World* released in 2019 absorbs traditional myths, and at the same time has made a substantial adaptation of the story, which has won a high box office and discussion enthusiasm. Its character image, story plot, narrative language and narrative skills all reflect post-modern thoughts. The research on the changes of Nezha story and film narrative techniques in the expression of animated films can provide references for the production of domestic traditional animated films.

Keywords: devil boy coming into the world; Nezha; film language; film narrative; postmodernism

(责任编辑: 李文静)