中国电影报 CHINA FILM NEWS 2019.09.18
责编:林琳 美编:李骁 E-mail:zgdyb2004@126.com

《哪吒之魔童降世》是怎样燃起来的——

哪吒,当代中国的超级英雄

董 阳

刚看这部电影,是在点映的时候,彼时市面上还没有口碑。

开篇感觉并不好,太乙真人那几个走模特步、一口四川话刻意搞笑的梗,多少有点跳戏。不过影院里还是爆发出一阵笑声。接下来剧情和画面陡然跌宕,让你感觉开篇那几个不自然的梗,只不过是巨浪翻滚溅出的细小浪花。

“刷”了三次,每次开场气氛略有不同,有的马上就听到笑声,有的半天才有反响。但到母亲抱着“魔童”温情相视开始,到后来母子踢毽,哪吒敖丙相遇,李靖为救儿情愿“换命”,“去你的鸟命,我命由我不由天”等段落,三场观众都开始紧张投入,不少观众还流泪啜泣,情绪在魔丸灵珠联手击退天劫咒的那一刻达到高潮。天降甘霖,万籁俱寂。

电影破天荒地加了三个彩蛋,也是“自负”得可以。事实证明,正片结束,影片的余波还是能把观众死死摁在座位上,几乎没有人离场。一部电影到底有没有力量,似乎是不可测量的,但观众的身体反应最说明问题也最直观。

《哪吒之魔童降世》(以下简称“《哪吒》”)何以能抓住观众心弦,由浅入深,一次次把观众点燃?

观影后我习惯性地跟几位朋友交流,结果是,两位有娃的比另两位没娃的朋友对电影评价明显更高。看电影的时候,魔童哪吒的顽劣、孤独、暴怒、挫败,以及他人眼光对孩子、对父母造成的压力,通过哪吒的破坏力、与村民关系的紧张等细节得以极致化,弹无虚发地击中老父亲脆弱的小心脏。相信如果做一个样本数足够的社会调查,为人父母的观众打分一定高于其他群体。

近几年国内比《哪吒》火爆程度更甚的动画片,要算《小猪佩奇》了。“小猪佩奇社会人儿”引起那么大的舆论热潮,其实是动画片火爆之后转化为“生产性文本”的结果。《小猪佩奇》为什么火了?而且火得不明不白、不明就里?作为一名“路转粉”的老父亲,被佩奇小猪圈粉的道理跟《哪吒》不差。《小猪佩奇》针对低幼儿童,却不“傻白甜”,它专挑老父亲最棘手、最无奈甚至最焦虑之处下手。比如《吹口哨》那集,佩奇跟爸爸学吹口哨,却怎么也学不会,爸爸安慰她:你需要练习。可是妈妈零基础未练习,却一次就吹成功了,佩奇说,因为妈妈年纪大。但弟弟乔治、小羊苏西也是一试就成……如果佩奇是你家娃,你着不着急?你怎么顶住拿“自己家娃”对比“别人家娃”的强大惯性?

动画片跟所有其他叙事艺术一样,通过情境设置切中观众内心最柔弱的一块,观众就上钩了。但能不能提供一个“动画片式的解决”,疏泄观众内心的焦虑,要看创作者对问题的认知以及对认知的艺术呈现。佩奇怎么练习也不会,那就让时间来解决吧,说不定什么时候就吹出调调儿来——通过这样的剧情设计,大人孩子通过“情境教育”做了一次身入情入的“心理建设”,缓解内心焦虑。村民认为哪吒是妖怪,避之犹恐不及,甚至咒骂他、欺辱他,哪吒破罐子破摔,愈加顽劣——你们憎恶妖怪,我偏变成妖怪给你看。李靖无意中骗他是“灵珠”转世,身负替天行道的使命,没料到小哪吒开始正念随太乙真人学习本领,降妖除魔——自我期许重新塑造了哪吒行为。申公豹恶意告诉哪吒魔丸转世的真相,却因为被老父亲情愿“换命”所激发,哪吒发出“我命由我不由天”的呐喊,改写宿命——亲情支持给哪吒的爆发提供了心理能量。在这个中国版“皮格马利翁”故事里,感化顽童靠的是情感接纳,坚定信任和无条件支持。

《哪吒》可说是一个反抗宿命、突破成见、自我实现的现代寓言,反映了孩子心理成长所经受的磨难。不过,这个主题也适用于所有成年人,适用于一个群体、一个民族,一个国家。哪里有人,哪里就有成见。“人心中的成见是一座大山,任你怎么努力都休想搬动”,申公豹、龙王、敖丙,也都是“成见”的受害者,他们因为贴着“妖族”的标签而遭受命运的不公。在这一意义上,他们和哪吒一样,都是命运的抗争者。动画片的这个立意,丰满了人物性格,增加了主题层次,使它突破亲子圈层而把观众拓展到全年龄段和全人群。这其中最重要的,我以为就是它紧紧抓住了当下主流观影人群的基本焦虑:儿童教育乃至自我实现。

教育是爱。我命由我不由天。有人说,这主题太鸡汤。就文字而言,也许可以这么说,但我也并不认为,文艺作品非要讲一个多么深的道理——这完全可由哲学、社会学、心理学代劳,让观众在生动活泼、生气灌注的艺术形象中对一个理念有生命体验,才是艺术的难度和价值所在。人生至理说出来往往是简简单单的,观众缺的往往不是深度,而是体认——通过艺术体验而发自内心地认同。

分析《哪吒》,一个合适的参照物是2015年上映的《西游记之大圣归来》。二者都取材古典文学名著,主要人物形象家喻户晓,都对故事进行全新架构,都是现象级作品,堪称“国漫双璧”。

很多人反映,看完《大圣归来》,尽管感觉“很燃”,却记不得它究竟讲了一个什么样的故事,甚至观影当时就有些云里雾里。相比之下《哪吒》故事的情感动员力强大得多,给人留下的印象清晰得多。

原因之一是上述主题设置更加“扎心”,而且调用当代教育心理学的观点和结论,提供一个能疏泄焦虑的“解答”。

原因之二是它调用《封神演义》等中国神话故事所营造的“封神宇宙”完整故事设定,在更加厚重、有机、自洽、风格化的塔基上构造新故事新主题新形象,因而立得住,站得高,传得远。

原因之三是它的叙事通过调用太极“原型”因势借力。混元珠分化成魔丸与灵珠,二者幻化成人,在个人层面是对方“唯一的朋友”,在妖族和人族冲突层面又不共戴天,正邪斗争、转化、和合,可以说《哪吒》故事借助“太极”原型把故事张力尽量推向极致,把原型中积淀的情感势能释放出来,其情感力量就比非原型叙事要更富有冲击力。“太极”原型的调用还使得这部作品在结构层面而不仅仅是元素层面成为真正意义上的“中国故事”。

原因之四在于,《哪吒》塑造了哪吒、敖丙、太乙真人、李靖、李夫人、申公豹、龙王、海夜叉、家将、守卫甚至形形色色特色独具的村民形象。哪吒既顽劣又可爱,从“丧”到“燃”,实现形象大反转。敖丙身负“全村人的希望”,是“别人家的孩子”,在使命与人性冲突中黑化又洗白,性格多面。李靖是模范“老父亲”,李夫人娇妻慈母,申公豹腹黑深谋却又是令人同情的苦主,太乙真人的“川普”,海夜叉的解药,守卫的蠢萌……令人过目不忘。人物形象好就是故事好,因为形象不仅是造型,而是人物在“事上磨”出来的造型-性格综合体,只有一个强有力的故事,才能刻画出如此众多鲜活的人物形象。

相比于1979版动画电影《哪吒闹海》,《哪吒之魔童降世》虽然大致沿袭了基本人物和故事框架,却悄然替换了“戏核”。把一个反抗阶级压迫的革命寓言转换为反抗成见和宿命的成长寓言。但十分罕见的,对经典作品做出这么大的改动竟然少有“原著党”抗议,足见此次改编之成功。可以预见,《哪吒之魔童降世》将覆盖当今观众的“哪吒记忆”。歌谣文理,与世推移。40年间,同一个故事的不同演绎,也反映了社会心态、审美风尚的变迁。

《哪吒闹海》是2D时代中国动画长篇的最高峰。论视觉奇观,论沉浸体验,论情感震撼,《哪吒》无疑实现了大幅超越。仅就画面而言,李夫人吹弹可破的皮肤,哪吒栩栩如生的头发,龙王丝丝入扣的龙首,申公豹瞬间“豹变”的面部,小肚兜的棉麻质感,万龙甲的瑰丽剔透,踢毽子、过山车的动感传神……仿真基础上的超真实之美,突破文字思维的束缚,完成了一连串炸裂惊艳的视觉呈现。

不过这种超越很难说就是艺术造诣、审美水平的超越,而毋宁是时代的超越,技术条件的超越,是维度的超越。

如果从美术造型、电影音乐、叙事节奏的综合完成度和对传统的创造性转化上看,从“中国风格”、“中国特色”、“中国气派”的代表性地位而言,要超越《哪吒闹海》,还需要今天的动画人惟精惟一,奋起直追。不过,我们的3D动画落后太久,在短短时间内接连出现《大圣归来》、《哪吒》这样令人惊叹“只有中国人能拍出的动画”,确实已经够“燃”了——《哪吒》的燃,不仅是剧情燃、人物燃,更蕴含着一种流行文化创造力带来的民族自豪和文化认同。

进一步讲,我以为《哪吒》就是一个近代以来中华民族命运的大叙事。中华民族近代以来被某些国家某些势力所歧视所排斥所压抑所唱衰,他自身当然也有其不成熟和缺点,但就是凭着“不认命”的韧劲和不怕苦的干劲打破“宿命”,获得脱胎换骨的成长和新生。《哪吒》这种由内而外、见微知著的“燃”,或隐或现地振荡心灵,点燃社会普遍心理预期,使它成为《我不是药神》、《战狼2》、《流浪地球》一样人气最旺点赞最多的作品。在程勇、冷锋、刘培强、哪吒身上,个人境遇折射民族命运,个人品格显现民族精神,个人成长寓言民族进步,他们的故事来自传统,却具有现代品格,尽管还有这样那样的不足,但生气勃勃、气象一新、内力充沛,体现了民族文化创造力和民族命运的同频共振、互为表里。我也由此认为,程勇、冷锋、刘培强、哪吒就属于这个时代的中国英雄,他们应运而生,他们乘势而起,他们成为时代精神的镜像,发出了时代的心声,于是产生了强大的共鸣。

(作者为人民日报文艺评论版主编)

《罗小黑战记》:

凌霄一羽毛般的“治愈系”

张启忠

动画电影《罗小黑战记》是同名28集FLASH动画的前传。因为人类滥砍森林、侵占了妖灵的生存,小黑猫在饥寒交迫、惊悚终日的流离中,偶遇风息等妖灵后,获得了短暂的、诗意的栖居。但这种惬意,很快被追捕风息等妖灵的无限大人所破坏。故此,罗小黑对妖灵会馆的执法者且是人类的无限大人,充满敌意。直到影片结尾,风息冷酷杀死罗小黑以获得后者的超能力——“领域”,妄图在城市中心通过貌似穹庐的黑色“领域”,称霸城市。猛然警醒的罗小黑协助无限大人打败风息。而原本是树妖的风息绝望地放弃了多年修行而生的灵性,在城市中央的废墟上,化身为莽苍苍的巨型绿树。

作为《哪吒之魔童降世》之后的又一国产动画力作,该片采取了传统的2D动画风格。3D动画因为可以通过建模和运动捕捉,能塑造出离幻、宏大的场景,刻画出细腻的情绪与运动,相形之下,2D动画在此方面则是弱项。动画电影《罗小黑战记》赢得票房的原因,除了环保、共存等主题外,该片还有治愈系的功能,但是,在治愈系的心理结构等方面,进行了大胆尝试。

自我的整合与治愈

罗小黑是黑熊、妖灵男孩和小猫的不同变体,即黑熊,是罗小黑修炼之前的本体;妖灵,罗小黑修炼之后的自我;小猫,是在人类社会中萎缩存身的、暂时的面具。这个三位一体的角色,与弗洛伊德的人格理论不谋而合。

弗洛伊德的人格理论认为,人的精神由本我、自我和超我组成。本我就是指原始的无意识的本能,包含生存所需的基本欲望、冲动和生命力,遵循“快乐原则”。自我遵循“现实原则”,协调本我的非理性需要与现实的关系,保护整个机体不受伤害。超我是人格结构中代表理想的部分,它是个体在成长过程中通过内化道德规范、社会文化的价值观而形成,遵循“道德原则”。自我在本我和超我之间充当调解者。如果本我或超我压制了自我,变得过于强大,就会出现精神官能症和心理问题。

由此可知,罗小黑的本我是黑熊;他有两个自我,分别是人类社会中的黑猫,和另一世界的道成肉身的妖灵身份;而超我,则是人形和超能力。

罗小黑与众妖灵得以存身的原始森林,被人类不断地破坏,为了存身,罗小黑只能化身为一只体型弱小的小黑猫。死里逃生的罗小黑在城市废墟和垃圾中,聊以度日,还时刻面临邪恶少年的虐杀。至此,人类社会中的罗小黑处于惶惶不可终日的恐惧中。当被风息搭救、回到森林栖息地后,心无挂碍的罗小黑在洛竹面前,爽快地说:我也是一个妖灵,且毫无顾忌地展示了被人类所耻笑的妖灵身份。尤其是风息给了罗小黑一个烛光摇曳的温暖蜗居后,罗小黑安全感、认同感、归属感是喷涌而生。在此基础上萌发的患难与共、同舟共济、惺惺相惜,又是顺理成章。以至于无限大人前来追捕风息等妖灵时,暴怒的罗小黑不惧自身的法力弱小,显露了黑熊的本体,挺身相助。

当遇到无限大人后,罗小黑的三个“我”的存在时间发生了变化,妖灵身份相对的持久,而未来的、不断炼成人身的超我,则是一个召唤状态。所以,当罗小黑对无限大人的呵护由敌意,渐趋平和,当罗小黑看清了风息的真实面目后,明辨了挚爱和欺骗。家,不再是一个温暖的有形建筑,更是一个可以安放心灵的空间。以至于,无限大人在妖灵会馆的长堤上提出分手的时候,泪如雨下的罗小黑,喊出了师父,并依附在无限大人的拥抱中。表面上看,罗小黑有了无限大人的宽厚的父爱。从深层意义上看,罗小黑已经被无限大人的人类情怀所感召,丢掉了代表黑暗和恐惧的人类社会中的自我形象——黑猫,保持了妖灵状态的自我,隐约中,建立了以无限大人为蓝本的、不断修行的超我。

观众在经历罗小黑心灵蝉蜕一般的变化时,感同身受,年轻人能感受到远离凄苦的幸福,年长一些的观众能感受到人格成熟的自信,更深刻的观众也许能够读解出哲理。总之,观众感受了生活的温馨和明朗,体验到了积极向上的人格、心理的成熟的震撼力。

弥合了人妖沟壑的救赎

一般动画电影中的角色要么是人类与精灵,要么是动物与精灵。《罗小黑战记》中的角色,则拓展了这种框架,包括现代社会的人类(地铁中的旅客、海边赶海的人等)、古装人物(无限大人)、妖灵。

影片中“梗”在于,古装的无限大人,究竟是古代人物,还是现代人物的古装爱好者,影片并没有交代和细化,只是一个凌空出世般的设置。而且,作为妖灵会馆的执法者,本身又是一个模糊的概念,是古代的捕快,还是什么角色?为什么他作为人类,却具有妖灵都难以企及的能力。贸然揣测,无限大人是具有妖灵的血统,抑或有狼孩一样的成长经历。这些信息,都是潜隐在一副高冷的身形中,成为了各种矛盾编织的隐约作用力。同时,他的一身古装,成为了自由游移于古今时空的符号。例如,作为现代人,无限大人与罗小飞经过了三千里的海面漂移后,在海鲜酒家吃饭付费时,他拿出了一个物件,罗小黑称之为千里传音器,而影片观众却误以为是将要微信支付的手机。这种错位构建了一个个笑料。

除了无限大人外,罗小黑则是贯通了妖灵与儿童的边界。其实,罗小黑的配音和外型,更加贴近“喜羊羊与灰太狼”中智慧、勇敢的喜羊羊,但是,《罗小黑战记》巧妙地将罗小黑设定为男孩,这样,小男孩的率真、胆大与伶牙俐齿,在高冷的无限大人面前,相当于一个咄咄逼人的“辩手”,又充满了稚趣。

正因为无限大人是人类中的另类,罗小黑则是妖灵世界中的童真天性。作为人类的无限大人,含而不露,当得知罗小黑具有超能之后,无限大人千方百计地阻拦罗小黑去寻找风息等妖灵,表面上意欲收之为徒,希望罗小黑远离邪恶,让强大的能力服务于和平的事业。其实,这仅仅是一种心灵召唤的方式而已。无限大人的深层目的,是激发罗小黑内心的“善”,浣溪掉因为人类对罗小黑的欺侮、绞杀所带来的仇恨。而风息、洛竹、虚淮等妖灵正是因为仇恨人类,并且不断越界伤害,以至于遭到了妖灵会馆执法者、无限大人的多次追捕。海德格尔曾经说:世界栖息于大地上,而又竭力超越大地。无限大人对于罗小黑的爱、对于世界的爱,是深沉的、真挚的,犹如大地,但是,这种爱所支撑的是一个世界,即对于妖灵和人类心理正能量的呼唤,这种救赎是更为遥远的旨归。

艺术探索与不足

1928年,张石川、郑正秋拍摄的真人故事片《火烧红莲寺》中出现了剑光斗法、隐形遁迹、空中飞行、口吐飞剑、掌心发雷等动画特技,带动了中国电影史上第一次武侠电影热。2008年、林超贤导演的《风云决》中,武林霸主雄霸的两个徒弟聂风与步惊云之间,也有武打动作。动画电影《罗小黑战记》中,也沿袭了武侠电影的动作设计。例如,影片开始,无限大人追击闪展腾挪的老虎妖灵时候,运用了各种功能暗器,以及含有高能量的功法。不久,无限大人与风息、虚淮、洛竹的打斗,也是声光化电,尤其是无限大人的利刃,能够化作钢丝,在盘根做节的古木树干之间自发穿行,随机布下能够索命的牢笼。这些设计,巧妙将武侠与玄幻元素有机融合。

除此之外,动画电影《罗小黑战记》在电影语言方面,进行了成功的借鉴和有意义的探索。例如,无限大人与罗小黑,乘着木筏,在海上漂浮,前往位于龙游的妖灵会馆过程中,无限大人说着“人言”,而一心逃走的罗小黑则是猫的名叫,简单的叫声引发、调动了观众丰富的联想和猜测。为了应和、展示二者的心理和关系,影片曼妙地利用了色彩的情绪特性。开始是晴和日丽,深蓝的海水与白蓝色的晴空。不久黑云如墨、浊浪滔天、暴雨如注,海水是蓝绿色,无限大人此时发现了罗小黑潜在的“领域”能力。这两个场景中,罗小黑基本上是小猫的外形。雨过天晴,蔚蓝色的大海,天空的云彩晕染着黄红色。彼时,罗小黑已经变身为小男童的身形。傍晚,则是火烧云漫天,海水也是“半江瑟瑟半江红”。此时,罗小黑已经逃跑无望,无限大人也已经心意已决。二者由敌意变得相对平和的关系。在此期间,空中的云彩,不再是单一的冷暖色,而是根据视角、远近等因素的不同,通过几种色彩不同间色、复色、灰度,调染出复杂而又热烈的色相,增强了画面的视觉感染力,以及对角色心理刻画的表现力。在画面视点上,影片除了水下摄影的方式,仰拍水中的木筏镜头外,还增加了高空俯拍的镜头。从高空中俯瞰,几朵闲适的白云下面,是湛蓝碧透的辽阔海面,一叶竹筏,微微地移动。这些艺术效果某种程度上借鉴了曾荣获第72届(2000年)奥斯卡金像奖动画片《老人与海》(导演亚历山大·彼德洛夫,1999年)中的一些场景设计技法,更是国产2D动画中的妙笔。

因为有诸多的艺术探索,动画电影《罗小黑战记》上映三天票房就已经突破1亿。此外该片还将于9月20日至29日在日本东京池袋HUMAX影院上映。这是该片的魅力赢得了市场肯定的表现。但是,瑕不掩瑜,该片也存在争议之处。

1、动作不够细腻

无限大人和风息的头发,都是一个大的形状,动作也是粗糙的摆动,没有头发细部,更没有细微的律动。而且,很多时候,这些角色讲话时候,仅仅是嘴巴在动,眼睛和鼻子都没有律动。这是日本电视动画常用的“有限动画”的技法,适用于小荧屏的电视,不适合电影院的银幕。但是,作为动画电影《罗小黑战记》,采用了这些技法,显然是降低了动画电影应有的品质。

2、叙事的缝隙

例如风息救下了罗小黑之后,从城市街道来到了一座大桥的桥墩下面。然后,通过传送门的能力,容身于水泥桥墩内部。但接下来的镜头是绿荫匝地、溪水潺潺的原始森林。这两个镜头的剪辑,因为缺乏足够的交代,以至于让观众瞬间产生费解,误以为原始森林是在桥墩中。同样,风息吸取了画虎的能量,以至于画虎脱了人形,废掉了多年修炼的功夫。风息开始跟闵先生借能量的,但没有成功。是什么原因,影片没有交代。

除了叙事不清,还出现了主题设计的缺陷。日本动画《百变狸猫》(1994年)、美国动画《阿凡达》(2010年)与法国动画《米亚咪咕》(2008年)中的人类贪婪、邪恶的人,只是少数或者是个别人,而整体上的人类还是向善的、正义的一方。从而,为恶人得到惩治留下了伦理的空间。而《罗小黑战记》中的人类在没有可以立得住的个体角色,到了结尾,人类基本上就是一个“群像”和道具。但这种模糊不清,反而帮助了仇恨人类的风息的观点。因为人类是贪婪的、涂炭生灵的,所以风息对于人类的越界伤害,是情有可原的。

尽管有些许的不足,但是,动画电影《罗小黑战记》推进了国产2D动画的角色复杂性、叙事空间的多维性以及影像的表意水平,其后续作品依然值得期许。

(作者为中国传媒大学动画与数字艺术学院副教授、硕士生导师)