

身份认同焦虑、人格结构异化及娱乐化叙事 ——语境化改编下《哪吒之魔童降世》的影像表征

曹 忠

摘 要：《哪吒之魔童降世》通过契合时代语境的改编策略，使经典文本迸发出新的影像魅力，成为电影取得口碑与票房双丰收的关键。语境化改编下的《哪吒之魔童降世》折射着当下身份认同的焦虑，以及欲望社会下的人格结构异化。同时影片通过“好莱坞式”的叙事重构以及喜剧元素的杂糅，满足了观影大众对影视娱乐化的消费诉求，可谓是一次经典文本影视改编的成功尝试。

关键词：《哪吒之魔童降世》；语境化改编；身份认同；人格结构；娱乐化叙事

作者简介：曹忠，男，博士研究生。（四川大学 文学与新闻学院，四川 成都，610064）

中图分类号：J905.2 **文献标识码：**A **文章编号：**2096-8418 (2020) 03-0116-05

2019 年的电影暑期档，《哪吒之魔童降世》一跃成为大陆电影市场最大的票房黑马。截至 9 月 29 日，据猫眼票房专业版统计，该片上映 66 天累计票房已达 49.48 亿元，超过了被称为“开启中国科幻元年”的《流浪地球》。同时，《哪吒之魔童降世》的豆瓣评分也达到了 8.6 分，成为票房与口碑双丰收的优秀电影。与以往的“哪吒 IP”影视作品相比，《哪吒之魔童降世》对原著的改编力度可以用颠覆来形容。无论是人物形象的塑造、故事情节的重构还是在精神内核的改写上，这一版哪吒故事都与之前的版本有着鲜明的差异。但如果从时代语境的角度去考察“哪吒 IP”的影视改编，则可以发现这些改编作品又或多或少遵循着“语境化改编”的原则，只是这一原则在《哪吒之魔童降世》中被无限放大，成为一种核心的改编策略。而《哪吒之魔童降世》语境化改编的成功，或许也预示着对经典文本的影视改编，语境已经比故事更加重要。

一、语境化改编成为一种新的改编范式

语境本是语言学的研究范畴。第一位提出语境概念的学者是德国数学家、哲学家弗雷格，他在其著作《算术基础》中首度阐释了语境的概念。但弗雷格的语境理论只限于文本中的上下文语境，尚未涉及文本外的社会语境。^[1]直到“情景语境”和“文化语境”概念被波兰人类学家马林诺夫斯基提出后，对社会语境特别是文化语境的研究才逐渐兴起。20 世纪八九十年代，美国语言学家克拉姆契给文化语境下了定义：文化语境是指为一个话语社团的所有成员所共享的、能够促成其言语交流意义有效实现的知识储备、信仰、态度和价值观等主观属性。^[2]就文学的影视改编而言，改编过程中对当下文化与社会语境的契合，可以将电影与观众划归到一个共同的“话语社团”中，从而引起观众的审美共鸣，提升观影体验。

而回顾文学的影视改编历史，虽然曾有众多导演在改编过程中一再坚持对文学文本的“忠实”，但“文本作为具体历史语境的产物，映射着每个时代深层的文化心理”^[3]。因而即便是那些坚持“忠实”

改编的作品，也不可避免地带着语境改编的痕迹。

国内早期倡导“忠实”改编的学者夏衍，在《杂谈改编》《漫谈改编》《对改编问题答客问：在改编训练班的讲话》等一系列文章与讲话中，曾提出改编应该为政治立场服务，对名著的改编要坚持“忠实改编”。但他又强调在原著立场不符合当时政治立场时，改编者要从当时的政治立场出发对原著进行改造。实际上，夏衍所谓的“忠实改编”从本质上讲是建立在所选择的文本符合当时政治与思想宣传需要这一前提下的，一旦改编的文本与当时的政治宣传不符，导演就必须对文本进行“改造”。因而，夏衍的“忠实”改编观实际上是对“政治宣传的忠实”，而非对文学文本的真正“忠实”。

通过梳理以往“哪吒 IP”的改编实践可以发现，除了1927年大中国影片公司拍摄的《封神榜·哪吒闹海》和长城制造画片公司的《哪吒出世》在剧情上与原著有较高契合度外，其他由“哪吒 IP”改编的影视作品都带有浓厚的语境化改编色彩。

以1979年拍摄的《哪吒闹海》为例，“革命语境”成为文本改编的主要导向。而“革命语境”下的《哪吒闹海》故事也变成了“革命者”哪吒与“邪恶势力”龙王以及“妥协势力”李靖之间的斗争故事。电影中，原著里最能体现哪吒“反叛精神”的“割肉还母，剔骨还父”情节也被颠覆性改写，变成了哪吒通过自我牺牲拯救百姓的故事。1974年由香港邵氏电影拍摄的武侠电影《哪吒》，将哪吒塑造为救民于水火的侠客形象，诚然也是对当时香港社会武侠文化语境的回应。1999年电视剧版《封神榜传奇·金刚哪吒》上映，剧中浓厚的商业化痕迹也和当时整个社会的商业化语境相吻合。

实际上，对哪吒这一经典IP的改编，始终没有离开过特定的文化与社会语境。但也正是这些语境赋予“哪吒 IP”以无限活力与生命力，使其得以在不同时代展现出鲜活的影像魅力。

二、《哪吒之魔童降世》的语境表征

（一）身份认同的焦虑与困境

《哪吒之魔童降世》的核心主题是个体对命运（身份）的抗争，而这种抗争从某种程度上讲是对当下社会身份认同焦虑的映射。影片中，这种身份认同焦虑首先体现在“神”与“魔”身份的错位上，即哪吒由“神”到“魔”的身份错位与敖丙由“魔”到“神”的身份错位。宋代《三教源流搜神大全》第七卷《哪吒太子》记载，哪吒是玉皇驾下大罗金仙，“因帝命降凡，以故脱胎于托塔天王李靖”。在文学文本《封神演义》里，哪吒是灵珠转世下凡，也是“根正苗红”的天神。凭借这显赫的身份，哪吒即便“虐杀龙子，射死地仙石矶娘娘的童子”，在他师父太乙真人眼中依然是“小事一桩”。^[4]但导演饺子在电影中将哪吒的身份进行了颠覆性改写，由“灵珠下凡”变为“魔丸出世”。这一改写使哪吒一出生便背负了“魔”的身份，成为陈塘关百姓人人仇视的“魔童”。“魔”的身份使哪吒自绝于社会，只能待在布了结界的总兵府后院。他屡次跑到大街上“恶作剧”，实则他试图融入社会，渴望得到陈塘关百姓的认同与接纳。但因为错位的身份，他的愿望一次次落空，并因此产生了深层的心理焦虑，成为性格乖张的“问题儿童”。

电影中，由“魔”到“神”的敖丙也承担着错位身份带来的无尽焦虑。生而为妖的敖丙，在申公豹的帮助下，成为千百年来第一条有希望跻身“神位”的妖龙。对敖丙而言，他背负的不仅是这一偷来的显赫身份，还有这一身份背后要振兴整个龙族的重任。因而，这一错位身份给敖丙带来的身份认同焦虑甚至超越了哪吒。

此外，《哪吒之魔童降世》中的身份认同焦虑还表现在固化的身份认同上。而这种固化的身份认同在某种程度上指涉着当下社会的“阶层固化”语境。电影中，在“自古人魔不两立”的观念下，陈塘关百姓将哪吒和敖丙归到“魔”这一阶层。因此，即便“魔童”哪吒是总兵府的少爷，天神太乙真人的徒弟，在陈塘关百姓心中他依旧是一个“妖魔”。他们不仅千方百计与这位“魔童”保持着空间与心

理上的距离，还时刻用带有偏见的眼光评判他所做的一切。在小女孩说出是哪吒救了她的真相后，陈塘关百姓依旧固执地认为是哪吒掳走了女孩；而敖丙即使在申公豹的帮助下实现附灵珠而生，但龙族的身份依旧让他不得不隐姓埋名，并时刻隐藏代表他真实身份的龙角。敖丙在拯救“魔化”哪吒和陈塘关百姓时，因为暴露了“妖龙”的身份，立刻遭到李靖和陈塘关百姓的言语围攻和辱骂责难。在李靖和陈塘关百姓心中，敖丙万恶不赦的“妖龙”身份，并不会因他拯救了自己和整个陈塘关而有丝毫改变。

而电影中的申公豹作为与太乙真人同级别的天神，却愿意冒着极大的风险偷换灵珠，帮助妖族一族进入天神行列，其最大的心理动因也是他对当时三界中固化的身份认同现象的不满与抗争。就如他在电影中所言，在元始天尊所有的弟子中，他是最勤勉的。但只因为他是豹精，即便他再努力，也不能得到师父的垂青。

影片的结局，哪吒与敖丙在天雷劫中被毁灭了肉身，但在太乙真人的帮助下他们获得了重生。这样的情节安排既是对《封神演义》中哪吒重生情节的文本回应，也是电影对如何打破固化身份、获得新身份认同的某种暗示。一方面，哪吒和敖丙肉身的毁灭暗示着他们依附在“旧身体”上的身份也一同被天雷所毁灭；另一方面，电影暗示太乙真人将用莲花为他们重塑真身，因为莲花为神物，他们的“新身体”也将拥有神性，从而获得“神”的身份。

（二）人格结构的异化与游离

当下社会，人格结构的异化与游离已经成为欲望社会下一种常见的社会病症。在电影《哪吒之魔童降世》中，这种人格结构的异化，被映射到主角哪吒身上，成为哪吒人格转变与游离的主要诱因。

电影中，本应“灵珠转世”的哪吒在申公豹的阴谋下变成了“魔童降世”。这一转变使哪吒身上呈现出“神性”与“魔性”的二元对立，迫使哪吒在无意识的“本我”和有意识的“自我”间不断游离挣扎。按照弗洛伊德后期的“三部人格结构”理论，“本我是人格中与生俱来的最原始的无意识结构部分”。因此，电影中魔丸控制下的哪吒实际指涉着哪吒无意识人格下的“魔化”状态。受到魔丸控制的“本我”哪吒展现的冲动与疯魔，是他无意识状态下的原始欲望与本能的释放，这种本能的力量就像“巨大的深渊，一口充满沸腾刺激的大锅”^[5]。因而，无意识状态下的“本我”哪吒有着惊人的战斗力，甚至身覆龙甲的敖丙亦不是其对手。同时，“本我”人格下的哪吒不受任何道德约束，行事也不考虑任何后果。因此“魔化”状态下的哪吒变得六亲不认，要消灭他眼前的一切生物，甚至试图杀死他的父母和师父。

如果说魔丸控制下的“本我”哪吒呈现出一种无意识下的疯魔状态，那么带着乾坤圈的哪吒则是“自我”人格下受“现实原则”控制的“正常”人格。按照弗洛伊德的说法，“自我是从本我中分化出来的，是意识的结构部分，并按照‘现实原则’活动”^[5]。因而哪吒在带上乾坤圈后，便受到了来自父母、师父和陈塘关百姓的“原则”约束。他生而为魔，因此在父母和师父的约束下，只能待在被结界约束的总兵府后院，靠与母亲偶尔的几场踢毽子游戏获得短暂的快乐。但来自父母和师父的“现实原则”约束往往又是无力而苍白的，哪吒内心潜意识里对自由的向往以及渴望融入社会的欲望，驱使他一次次逃出结界，试图融入社会。

在弗洛伊德的“三部人格结构”理论中，人格结构除了“本我”与“自我”外，还有“超我”人格的存在。在弗洛伊德看来，“超我”大致相当于人们所说的良知、良心、理性，其按照“至善原则”活动。它是人格中最道德的部分，处于人格的最高层。^[5]电影中，“超我”人格更多体现在敖丙这一人物身上。敖丙所在的龙族在神族和人族心中被定为妖类，后来龙族归附天庭，世世代代在深海地狱为天庭看守妖族，但依旧没能洗掉身上“魔”的印记。申公豹与老龙王将振兴龙族的希望寄托在附灵珠而生的敖丙身上，使敖丙一出生便背负着改变龙族“妖魔”身份的责任。在与“魔化”哪吒的大战中，

敖丙面对着人生中最艰难的抉择：是毁灭“魔化”哪吒从而获得百姓爱戴，为龙族成神铺平道路，还是为了友情和道义救下哪吒，放弃振兴龙族的重任？一边是家族的命运与自己的前途，一边是正义与友情，敖丙没有过多犹豫便选择了后者。他不仅救下了哪吒和陈塘关百姓，还在龙族身份暴露、遭受哪吒父亲李靖和陈塘关百姓的责难与仇视后，愿意以生命为代价拯救遭受天雷劫的哪吒。虽然这一行为导致他与哪吒被天雷毁灭肉身，但敖丙也在这一过程中实现了道德的升华，完成了至善至美的道德化人格塑造。

同时，电影中哪吒的人格结构形态又是游离的，他有时从“自我”滑动到“本我”（恶搞陈塘关百姓与同龄孩子），有时又尝试着向“超我”靠近（在练就一身本领后，立志做一个斩妖除魔的正义侠客，主动从夜叉手中救下被掳走的小女孩）。正是这种时而奔向“本我”、时而奔向“超我”的人格结构游离状态，塑造了电影中亦正亦邪的哪吒形象。

（三）娱乐化语境下的故事重构与改写

文艺的娱乐化与大众化自20世纪90年代便已发端，当年武侠、言情电视剧的兴盛，一度引发了学者对“人文精神危机”的大讨论。21世纪以来，随着消费文化的兴盛以及大众文化的全面繁荣，娱乐化成为时代的主流文化语境，推动着当下的文艺产品朝着娱乐化方向发展。电影《哪吒之魔童降世》创造了中国动画电影最高票房纪录，问鼎国产电影票房第二的宝座，与其娱乐化语境下的娱乐叙事不无关系。

当下娱乐化的社会语境，已经不需要《三教源流搜神大全》中“身長六丈，首带金轮，三头九眼八臂，口吐青云，足踏磐石”的凶神，也不需要1979年《哪吒闹海》中那个充满革命性的哪吒形象。因而，为了迎合国内众多观众对娱乐化电影的消费需求，导演饺子在叙事情节方面对原著《封神演义》进行了颠覆性的改写，打造了一部契合社会娱乐化语境的“好莱坞”商业电影。

经典的“好莱坞”叙事模式常常由“梦幻生产常规化、人物塑造类型化、故事情节戏剧化、结局圆满程式化等叙事策略组合而成”^[6]。其中，故事情节的戏剧化和结局圆满程式化，是电影《哪吒之魔童降世》取得商业化成功的重要因素。

在原著《封神演义》中，哪吒的故事基本由哪吒的出生、拜师、误杀龙子、射死石矶童子、剔骨还父、翠屏显圣、莲花化身等情节组成，是一个连贯的中国化叙事结构。但经过导演饺子的改编，电影中似乎只有哪吒的出生与原著情节有所关联，其他情节皆被舍弃了，导演转而在故事新编的方式重新讲述了一个充满着戏剧张力的“好莱坞式”英雄成长故事。

为此，导演设置了戏剧性的“英雄落难”情节：让原本应该“灵珠降世”的哪吒变成了“魔童降世”。哪吒如何摆脱“魔童”这一身份，成为推动电影情节发展的叙事动力。再者，导演设置了极富戏剧化的情感冲突，在塑造了一个非主流哪吒形象的同时，也融入了亲情、友情、师徒情等多种情感，使得影片在构建起动人悬念的基础上，最终回归到以情动人的观影体验上来。^[7]而且，导演又将这三类情感冲突聚焦在类似“好莱坞”叙事中“最后一分钟营救”的天雷劫部分，从而使这些情感冲突在狭小空间与极短时间内达到白热化，并呈现出舞台化戏剧张力。

在天雷劫部分，亲情的冲突主要体现在哪吒和父母以及敖丙和老龙王之间；友情的冲突则体现在哪吒和敖丙以及太乙真人和申公豹的友情冲突上；而师徒情冲突则包含了哪吒与太乙真人的冲突，敖丙和申公豹的矛盾，以及申公豹与元始天尊的隔阂。而这三组情感冲突又是互为因果、相互影响的。例如，哪吒与父母的亲情冲突根源于哪吒的“魔童”身份，但造成哪吒“魔童降世”的原因又与申公豹和元始天尊之间的情感隔阂相关；而敖丙与老龙王的亲情冲突，又与哪吒和敖丙的友情关系相关联。同时，敖丙与申公豹的师徒冲突又与哪吒和敖丙之间的友情冲突交织在一起。申公豹与太乙真人之间的师门友情冲突又同申公豹和元始天尊间的师徒情冲突相联系。实际上，正是电影中人物情感冲突的

多元化交织，赋予了电影剧情极大的戏剧张力。而冲突白热化后，导演又通过“天雷劫”这一“灾难”，打破了这个相互交织的情感冲突网，并用“莲花护魂”的情节，塑造了一个符合娱乐语境的“合家欢式”结局。

为了进一步扩大娱乐化效果，导演饺子还将诸多喜剧电影元素杂糅进影片中。首先，电影中的众多人物形象和台词都充满了后现代戏仿的痕迹。如电影中的太乙真人，其形象不仅与《西游记》等影视作品中的猪八戒形象极其相似，还说着四川方言。其次，导演还在影片中使用了近年来流行的网络梗，除了“放开那个女孩”“不晓得加上我顶不顶得住”等致敬经典电影的台词，申公豹的结巴形象，“申公公”等台词，也是对近年来网络流行文化的某种回应。最后，电影中哪吒的“叛逆”与“捣蛋”行为，往往会使某些观众在观影过程中联想到自己现实中的“熊孩子”，从而获得一种生活化与娱乐化的观影体验。

三、结 语

“哪吒 IP”的诸多改编实践告诉我们，对经典文本的改编，无论是“忠实”还是“非忠实”，都离不开特定的社会语境。语境化改编下的《哪吒之魔童降世》折射着身份认同的焦虑，以及欲望社会下的人格结构异化。同时，《哪吒之魔童降世》通过“好莱坞式”的叙事重构以及喜剧电影元素的杂糅，满足了大众对影视娱乐化的消费诉求，也契合了当下商业电影的营销模式，可谓是一次经典文本影视改编的成功尝试。

参考文献：

- [1] 周淑萍. 语境研究：传统与创新 [M]. 厦门：厦门大学出版社，2011：9-11.
- [2] 魏晏龙，田建国. 对于马林诺夫斯基语境观的再分析 [J]. 西安建筑科技大学学报（社会科学版），2012（2）.
- [3] 刘起. 《哪吒之魔童降世》：镜像结构与文化重构 [J]. 电影艺术，2019（5）.
- [4] [宋] 阙名. 绘图三教源流搜神大全 [M]. 上海：上海古籍出版社，1990：330.
- [5] 王光荣. 弗洛伊德人格结构理论的演变及其影响 [J]. 西北师大学报（社会科学版），1994（3）.
- [6] 康尔. 论好莱坞经典叙事模式的变异与升级——以奥斯卡最佳影片《逃离德黑兰》为例 [J]. 南京艺术学院学报（音乐与表演版），2013（4）.
- [7] 宋磊. “哪吒”创神迹，市场大爆发 [N]. 中国艺术报，2019-9-2（4）.

[责任编辑：赵晓兰]