

DOI:10.13718/j.cnki.xdsk.2016.02.017

# 当代中国魔幻武侠片研究： 神话资源、文化传统与世俗趣味

刘帆

(西南大学 文学院、中国侠文化研究中心,重庆市 400715)

**摘要:**中国武侠片中的神怪元素与电影高新技术的结合,催生了魔幻武侠电影,通过对武侠电影类型元素的继承而与武侠文化建立起关联。中国式魔幻武侠电影孕育的土壤是中国悠远的神话传统与“剑仙文化”,从20世纪20年代神怪/武侠片热潮到当下中国魔幻武侠大片都在其中汲取资源,与域外魔幻片强调恒久的“善恶对立”主题相异,国产魔幻片也在本土慈悲世界观的宽恕包容和世俗化情爱母题中不断耕耘。

**关键词:**魔幻电影;武侠电影;文化传统;本土资源;世俗化

**中图分类号:**J909.8 **文献标识码:**A **文章编号:**1673-9841(2016)02-0130-08

## 一、中国当下魔幻武侠大片创作概观与市场表现

作为当下世界电影最主流的类型之一,以奇观与想象界的现实呈现作为核心要件的魔幻题材与科幻题材一起,是全球商业电影中最为重要的品类。1990年代以来,依靠飞速发展的电影科技,好莱坞成功进行了主流商业大片的类型转移,从以往的动作惊险类型转向科幻魔幻类型。《侏罗纪公园》《星球大战前传》以及《指环王》三部曲、《哈利波特》系列等影片,成为好莱坞在全球最叫座的影片,魔幻和科幻片也开始成为美国最有影响力的文化名片之一。根据美国在线票房统计网站Box Office Mojo 截止到2016年1月6日的最新数据,全球电影票房排行榜前20位的影片为<sup>[1]</sup>:

表1 全球电影票房排行榜前20位(截止到2016年1月6日)

序号	片名	票房 (单位:百万美元)	序号	片名	票房 (单位:百万美元)
1	阿凡达	2 788.0	11	小黄人大眼萌	1 157.3
2	泰坦尼克号	2 186.8	12	变形金刚3:月黑之时	1 123.8
3	侏罗纪世界	1 669.4	13	指环王:王者归来	1 119.9
4	复仇者联盟	1 519.6	14	007:天幕危机	1 108.6
5	速度与激情7	1 515.0	15	变形金刚4:绝迹重生	1 104.1
6	星球大战:原力的觉醒	1 512.7	16	蝙蝠侠:黑暗骑士崛起	1 084.9
7	复仇者联盟2:奥创纪元	1 405.0	17	加勒比海盗:聚魂棺	1 066.2
8	哈利波特与死亡圣器(下)	1 341.5	18	玩具总动员3	1 063.2
9	冰雪奇缘	1 276.5	19	加勒比海盗:惊涛怪浪	1 045.7
10	钢铁侠3	1 215.4	20	侏罗纪公园	1 029.2

在这20部影片中,魔幻和科幻类型竟然占到了15部,其中有着鲜明魔幻色彩的影片包括《哈

收稿日期:2015-07-12

作者简介:刘帆,文学博士,西南大学文学院、西南大学侠文化研究中心,副教授。

基金项目:中央高校基本科研业务费专项基金重点项目“当代中国电影的叙事问题研究”(SWU1309114),项目负责人:刘帆。

利波特与死亡圣器(下)》《指环王:王者归来》《加勒比海盗:聚魂棺》《加勒比海盗:惊涛骇浪》《爱丽丝梦游仙境(2010)》等,如果算上幻想色彩明显的三部动画片和包含一定科幻元素的 007 电影,那么在这个排行前 20 位的榜单中只有《泰坦尼克号》和《速度与激情 7》在题材类型上与科幻、魔幻没有直接关系。可以说,幻想类影片早已成为当今世界商业电影的绝对主流。

在中国市场,除了好莱坞的魔幻与科幻大片外,在国内票房前 20 强的榜单上也看到了《捉妖记》(2015)、《寻龙诀》(2014)、《西游降魔篇》(2014)、《西游记之大闹天宫》(2014)等 4 部国产魔幻题材影片,以及同为魔幻题材的动画片《西游记大圣归来》。近十年来票房表现不错的《无极》(2005)、《功夫之王》(2008)、《画皮》(2008)、《风云 2》(2009)、《狄仁杰之通天帝国》(2010)、《画壁》(2011)、《白蛇传说》(2011)、《画皮 2》(2012)、《狄仁杰之神都龙王》(2013)以及《钟馗伏魔:雪妖魔灵》(2015)等影片,也都属于魔幻、魔幻/武侠类影片。

表 2 国内电影票房排行榜前 20 位(截止到 2016 年 1 月 6 日)

序号	片名	单位: 亿元人民币	序号	片名	单位: 亿元人民币
1	捉妖记	24.39	11	西游降魔篇	12.46
2	速度与激情 7	24.26	12	心花路放	11.70
3	变形金刚 4:绝迹重生	19.77	13	煎饼侠	11.60
4	港囧	16.13	14	变形金刚 3	10.71
5	寻龙诀	15.72	15	西游记之大闹天宫	10.45
6	复仇者联盟 2:奥创纪元	14.64	16	澳门风云 2	9.74
7	夏洛特烦恼	14.41	17	西游记之大圣归来	9.56
8	侏罗纪世界	14.20	18	泰坦尼克号 3D 版	9.46
9	阿凡达	13.39	19	智取威虎山 3D	8.83
10	人在囧途之泰囧	12.68	20	十二生肖	8.81 <sup>[2]</sup>

可以说,和世界主流电影市场一样,幻想类影片尤其是魔幻武侠类型影片也开始成为国产商业电影的主流类型,从 2015 年的市场呈现来看,在《捉妖记》《寻龙诀》《大圣归来》等影片的引领下,该类型已经呈现出成为国产商业大片支柱类型的趋势。

## 二、魔幻武侠电影的神话/文化传统与武侠景观

### (一)魔幻武侠片的神话传统

无论是否改编自传统神话,魔幻和各自文化下的神话传统都有密切联系。“根据人类学家的研究,在任何原始部落中,即使没有文字,但图腾崇拜、原始巫术、祖先崇拜、神话传说都是相当繁盛的。在文献材料中,神话总是具有最悠久的历史,它简直就是人类各种精神活动的起源,诸如文学、宗教、艺术等,无不可以追溯至原始神话。倘若我们审视今天依旧在传衍的文化形态,就不难发现,这些文明无不从原始神话逐渐走入现代文明。”<sup>[3]</sup>

就好莱坞魔幻大片所在的美国而言,其自身历史太短,并没有太多神话传说,但与美国文化同源的欧洲则有着深厚的神话传统,这些都成为好莱坞魔幻片的宝库。至今,好莱坞魔幻片大多与古希腊神话、基督教神话和北欧神话等欧洲神话有着千丝万缕、显而易见的联系。即便是《哈利波特》《指环王》《纳尼亚》等并非直接取材于欧洲神话的影片,也和这些神话传统有着明显的传承关系。在西方文化传统里,无论是最初用以恐吓民众的、人类之外的独立存在的“魔”(如撒旦),还是后来演变出来的作为人内心深处“恶”的符号的“魔”(如浮士德),“魔”都是人性恶的具象化身<sup>[4]</sup>。因此,好莱坞魔幻大片往往是善恶二元对立的主题,而且其中代表邪恶力量的“魔”也大多是这两种模式。好莱坞魔幻大片最有影响的两个系列《哈利波特》和《指环王》中的大反派“魔”,就分别代表了这两种模式:前者的伏地魔(这是一个巧妙的音译),是一个人/巫师内心的恶被放纵到极致而成为“魔”;后者的黑暗魔王索伦,则是一个在人类之外的独立存在的“魔”。

中国的神话传统则有所不同。中国文化中由于有久远的鬼神崇拜传统,所以也就有了久远的

神话渊源。“在中国早期的小说中,志怪一类所占比重最大。他们多为方士所作,先秦时期的《山海经》、《穆天子传》……”<sup>[3]152</sup>但这些神话却最终未能如希腊神话和基督教神话在西方文化中一样,发展成为中国文化传统中的主流。有学者认为,这是因为中国儒家文化传统中的理性色彩和浓厚的治史传统导致的。“子不语怪力乱神”,因此中国士大夫对鬼神之事颇为鄙视。与此同时,中国本土道教有着浓厚的宗教色彩,特点之一便是“万物有灵”。在这种思维的影响下,加之中国文化中没有强烈的宗教信仰,也就没有强烈的罪恶感和象征邪恶力量的“魔”,于是代之以“万物有灵”的“妖”。

“妖”是由人以外的生命形式——可能是动物也可能是植物——“吸天地之精华,日月之灵气”修炼而成人形的事物。修炼成有人形的“妖”并到世上去过人的日子,这是几乎所有“妖”的最高梦想。这种想象既有万物有灵思维方式,也有道家“道法自然”的思想,还体现出中国文化强烈的世俗化倾向:迷恋现世生活,人世是所有生物生涯中最美好的,人的形象也是天地万物中最迷人的。在《山海经》中,就描述了这样一个“人妖共生”的世界,有着各种从现实动物界经过古人想象变形而成的异兽。电影《捉妖记》里的妖甚至纷纷以“人相”现世,宁愿冒着被天师捕捉的危险也要藏匿在人间。永宁村里除了天荫和奶奶,全是妖,集体隐匿下来与人共存。为此,他们“没有犯事,不吃人,只吃素,证明宋公说的,人妖可以共存,是对的”,登仙楼里两个即将被烹制的小萌妖甚至宁死也不愿脱下人皮。

同时,由于“妖”不像“魔”那样和基督教文化中的“原罪”文化密切相关,所以“妖”未必都是“恶”的。妖的欲望也多是迷恋人世生活,于是他们和人一样,也有善有恶,更多的是像普通人一样,既有善的一面,也有恶的一面。虽然“人妖殊途”,由于“妖”的不同于人的一些特性(如有些妖需要吸人精血才能存活或者永葆青春不老),导致很多妖会害人作恶,但这种“恶”更多是出于生物的求生本能而非“原罪”。由于妖并不意味着绝对的恶,所以中国神话中也有不少善良、可爱的妖,比如:孙悟空、猪八戒严格说来是动物修成了人形,也即是妖的范畴;《封神演义》中的雷震子虽然不是人以外的动物所变,但长着一张雷公脸,肋下生双翼,也可以算是一个半人半妖的生物;此外,《白蛇传》中的白娘子等,也可以算作这类生物。

在中国本土文化传统影响下,中国古代神话故事就不像西方神话那样是非善恶完全对立和分明,很多故事也都不是绝对和简单的善恶斗争的主题。如《西游记》中很多妖怪都是各路神仙的“裙带关系”,这些神仙最后把这些妖怪收回去,取经障碍就自动解除,邪恶的“妖”和正义的唐僧师徒之间不一定是你死我活、势不两立的关系。这一点也很明显地影响到了中国式魔幻武侠电影。

此外,在中国神话传说中,另一个有着一定恐怖色彩的是“鬼”。通常说来,鬼是某些人死后无处安置的灵魂。鬼的传说在东西方文化中都普遍存在,说明由死亡现象引发的灵魂观念是原始人类的普遍想象。但中国的“鬼”和“妖”一样,都并非绝对的恶。《聊斋志异》中就有不少善良的,甚至比人更可爱的鬼。1997年广播电影电视部公布的《电影审查规定》第十条规定了“电影中个别情节、语言或画面有下列内容的,应当删剪、修改”的六种情形,其中第三款为“夹杂有宣扬封建迷信内容的”。2001年国务院公布的《电影管理条例》第三章第二十五条规定“电影片禁止载有下列内容”之第五款为:“宣扬邪教、迷信的。”上述文件对于“鬼”虽然都没有明确规定,但中国电影人都将“鬼”这个带有浓厚“封建迷信”色彩的形象屏蔽在电影之外了,因此,在中国魔幻大片中出现的,几乎全部是“妖”而没有“鬼”。

## (二)魔幻与武侠

无论是科幻还是魔幻题材,在电影的视觉呈现上都体现出极强的技术依赖性,这是电影工业体系的自然选择,电影只有依靠强大的技术优势从而创造独有的视觉奇观,才能在与其它视听娱乐形式的竞争中形成自身优势。从观影动机而言,观众走进影院的主要原因之一也是出于追求视听享受乃至感官刺激。所以不管是科幻题材还是魔幻题材,都依靠高超的技术手段来营造新奇的视听奇观,从而吸引观众,并形成这类电影最为突出的形式特征,这也是电影区别于电视、网游等视听娱乐产品的核心竞争力之所在。在中国,由于缺乏科学幻想的文化传统,科幻类型影片一直存在严重

的缺失,而魔幻类型影片却并不鲜见,甚至有着悠久的传统。当我们对中国魔幻类型影片进行历史梳理时,很容易发现早在1920年代就出现了“武侠神怪片”热,香港在各个时期也都有带着鲜明魔幻色彩的武侠片。于是,“魔幻/奇幻”与传统的中国“武侠”文化相结合,是中国魔幻武侠电影汲取本地和传统资源的又一显要成果与景观。

菩提尔(Richard L. Purtill)在《神话与故事》中认为构成魔幻的要素有四种:“(一)背景需设在信史前或已记不清多久以前的过去,(二)必须牵涉魔法,可定义为藉符号等方法操纵自然的力量,(三)必须包含神话传说般的人物或生物,(四)牵涉到无法用科学解释其可能性的事件。”<sup>[5]</sup>可见,西方“魔幻”概念与西方文化传统中的魔法是分不开的。虽然有着相似的形式特征,中国电影史上那些“神怪片”却大多不是对魔法进行夸张表现,而是借助中国武侠叙事文学中的神奇武功来构建视觉奇观。

程季华主编的《中国电影发展史》对1920年代末兴起的“武侠神怪片”有这样的记述:“1928—1931年间,上海大大小小的约有五十家电影公司,共拍摄了近四百部影片,其中武侠神怪片竟有二百五十部左右,约占全部出品的百分之六十强,由此可见当时武侠神怪片泛滥的程度。”<sup>[6]</sup>通过对当年这些影片的文字描述和影片资料,依然可以看到这些影片的主要形式特征是结合了武术动作的充满幻想色彩的“飞剑白光”。与西方魔幻电影对魔法的神奇展现一样,中国武侠神怪片也是对某种神秘力量的视觉呈现,其幻想色彩都被电影用来形成其形式特征,背后也都体现出人类共有的对现实世界的超验想象和追求。而如果说中国神怪与西方魔幻在“幻想”上有着形式和内涵上的共通点,那么显而易见的是中国“武侠神怪片”对于武术动作的依赖性则是西方魔幻影片所没有的,这背后又体现了中国传统文化的重要特征。

无论是历史上的“武侠神怪片”还是新世纪以来的国产魔幻题材影片,其共有形式特征都是大规模展现中国传统武打动作,可以说在中国几乎所有与魔幻扯得上关系的影片都有动作场面的展示,被魔幻/奇幻的力量加持了的功夫与打斗成为中国式魔幻片的“必备”元素。从2005年被称作首部中国式古装武侠大片的《无极》,一直到2015年成为国产电影票房冠军的《捉妖记》,21世纪国产魔幻题材影片毫无例外带有“武侠片”的影子,甚至几部改编自《西游记》的影片都是极力渲染了大量的武打动作场面。可以说,中国人通过电影对现实进行的超验幻想是集中通过武功这一载体来实现的,我们通过对武功的强大能力进行想象来实现对现实的超越,而非如西方魔幻片那样通过魔法来超越现实。在武功背后有着对中国传统侠文化的深度依存,中国电影正是通过从对视觉奇观的感官享受到对武术的集体崇拜,再到对侠文化的集体无意识,在这样一条脉络中建立起了与传统文化的深刻关联。

中国古代文学中的侠文化因素源远流长,对电影的影响相对来说并不直接和明显。1920年代以来的“武侠神怪片”却深受武侠小说影响,《江湖奇侠传》等小说成为当时改编电影的重要来源。这种影响甚至蔓延到数十年后的众多华语电影,如《蜀山剑侠传》就深刻地影响了徐克的《蜀山》(1983)和《蜀山传》(2001)。中国传统文化中的武侠文化通过文学改编被电影继承下来,也通过电影的类型化演绎被当代商业文化所传播和固化,形成了中国人对中华武术的集体化神奇想象,那些银幕上闪腾挪威力无穷的武功,成为最大众化的传统文化符号之一。无论是“御剑”还是“修仙”,无论是“飞剑”还是“轻功”,电影的这些视觉奇观背后,都是对传统武侠文化的复制与演绎。

武侠与神怪的结合对于文学而言自有其内在规律,而对于电影而言这种结合本身又体现了电影艺术自身的某种规律,成为中国电影的一种相对成熟的类型。幻想类型影片由于能够极大限度利用电影高新技术营造视觉奇观,成为电影工业在题材策略上的必然选择,而在电脑特技发展成熟之前,中国电影恰恰是依靠武功打斗来营造视觉奇观的。在整个华语电影史上,如果排除社会政治因素的影响,武侠片一直都是华语商业电影最稳定的类型之一,武打场面也是中国商业电影最常见的视觉奇观之一。武侠片在其发展过程中不断通过新技术手段来丰富武打场面这一核心类型元素,当电脑特技发展成熟之后,利用电脑特效来丰富武侠片的武打场面就成为必然,而当电脑特效

被用来夸张表现武侠片中的神怪内容,中国武侠电影也就很自然地与魔幻类型建立起了联系。这种结合既是中国人从文化传统中进行继承和发扬的结果,同时也是电影作为“运动”影像的艺术本质的自然选择。

如果为国产魔幻武侠题材影片中的视觉奇观设定一个演变的轴线,轴线的一端是对武打场面的写实展现,另一端就是对神怪幻想的奇丽演绎,那么可以清晰地看到在电影科技的推动下,国产魔幻题材电影的视觉奇观沿着技术复杂化的方向变得越来越“奇”,“幻想”因素越来越强过了“武侠”。试比较一下 2005 年的《无极》与 2015 年的《捉妖记》,《无极》除了武打场面以外还要依靠美轮美奂的形象设计和场景设计来震撼观众的感官,于是可以看到“鲜花盔甲”的繁复和海棠花树的艳丽,而片中运用到电脑特效的地方(比如奔牛一场戏)除了因为技术运用的不成熟而遭诟病以外,并不能给影片加分。这种情况在十年之后已有了根本变化,中国电影通过请进来的办法在电影科技运用上已可向好莱坞大片看齐,于是我们就能从《捉妖记》里胡巴的身上看到一点点《寻龙高手》里那只黑色飞龙“无牙”的影子,同样是萌宠的角色设定,同样是对固有反面角色的逆向运用(中国传统文化里的妖和西方文化传统里的龙一样原本都是反面角色,都是要伤害人的),影片也恰恰依靠这样的充满幻想色彩的视觉元素构建起主要的形式感。在这一点上《捉妖记》的“幻”已经距离《无极》里的“武”很远了。在这十年间的影片中找寻,也不难发现这种变化,无论是《画皮》里的蜥蜴精形象还是《画壁》里的石妖,乃至《狄仁杰之神都龙王》里的鳌皇,都是单纯利用电脑特效营造的幻想元素,它们与传统之中的“武侠”渐显疏离,却与西方魔幻片中的幻想形象更显接近。

### 三、中国魔幻武侠片:本土资源的开掘与世俗/爱情主题

#### (一) 重构还是继承?

好莱坞魔幻片的故事一部分来源于对神话传说和宗教故事的直接改编,如改编自希腊神话的《诸神之战》和改编自圣经故事的《地狱神探》等。还有相当一部分来自于对文学作品的改编,这些作品的一个共同点就是为故事虚构了一个宏大的故事背景。比如《指环王》的作者托尔金为故事中的每个民族创制了完整的历史背景乃至一套完整的语言,这些又都深受北欧神话的影响。《哈利波特》的魔法世界也深受英国巫师文化的影响。应该说无论选择直接改编神话和宗教故事还是改编文学作品,好莱坞魔幻片与西方文化传统的紧密关系是显而易见的,绝大多数好莱坞魔幻片并不会试图完全凭空生造一套故事逻辑,这既是商业规律使然也是类型电影生产与接受之间互动性这一基本特性的体现。

由于历史文化传统的原因,中国的神话叙事作品不如欧洲发达,真正具有较高文学价值和较大社会影响力的只有《西游记》和《聊斋志异》等为数不多的几部。文学传统的欠缺导致了国产魔幻类型影片很难获得一个宏大、自成体系的魔幻世界。有论者指出:“有没有一个完整的、自成体系的魔力和幻术的世界,有没有一个与我们身处其中的现存世界不同的、完整的、自成体系的另一个世界的游戏规则,这是其成为魔幻电影的关键所在。事实上,尽管称为‘魔幻电影’,但绝不是说其中的人物、情节和魔力幻术的发挥可以为所欲为、完全不顾基本的规则。”<sup>[7]</sup>新世纪以来的国产魔幻武侠大片在发展初期有着凭空生造故事逻辑的倾向,试图依靠完全杜撰或大幅度改编来获得一套完整的“游戏规则”。这一倾向体现得最为突出的是 2005 年的《无极》。

《无极》沿袭了陈凯歌一贯的精英主义立场,在电影中探讨宏大命题,整个故事的命运主题及满神的角色设置,显然受到古希腊戏剧《俄狄浦斯王》的影响,传达的价值观和文化内涵可说“西味”十足。这与当时国产古装大片通常采取的海外策略是一致的,刚刚开始产业化改革的中国内地电影市场还无法为大制作影片提供足够支撑,于是众多中国式大片试图弥合东西方文化隔阂,期待像《卧虎藏龙》那样用一件东方外衣包裹一套西方价值观来赢得海外市场。但从效果来看,叙事的崩溃导致了影片整体风格的塌陷,从满神这个命运之神的角色设计可以看出,陈凯歌想借机探讨命运这个哲学命题,这样的人物设计在《俄狄浦斯王》和《红楼梦》中都有原型,但《无极》所表现出来的精

神却和这两部名著大相径庭。在《俄狄浦斯王》中，悲剧命运已然注定，但命运相关人都表现出对命运的不屈抗争，想要摆脱悲剧命运，然而最后依旧无法改变，这一悲剧结局既表现了命运阴差阳错间对人生的作弄，更彰显了人不屈服于命运的悲壮感，而悲壮正是古希腊悲剧崇尚的审美境界和美学追求。在《红楼梦》里，悲剧命运以梦中判词的形式含糊暧昧地表达出来，直到读完全书，读者才恍然大悟，悲剧命运原来早已注定，这是典型的受佛教出世思想影响的中国传统美学中的命运观，人在面对悲剧命运时的懵懂无知与无可奈何。

在《无极》中，满神更像是具备操控命运能力而故意恶作剧的讨厌家伙，她和童年倾城之间关于命运的约定，以现代价值观念来看其本身是非正义的。和一个无民事行为能力能力的未成年人签订一份“以爱换取物质”的邪恶的契约，放在今天的司法制度下，一定是一个无效的契约和诺言。因此，片中关于“承诺”的主题（《无极》的英语片名是《promise》，即《承诺》）也跟着“命运”一起塌陷了。在《俄狄浦斯王》和《红楼梦》里，悲剧命运就是悲剧命运，即使命运之神也不能随意改变，遑论交易收买。正是这种形而上的命运观，才赋予了命运更加深沉的悲剧感和美学意味。反过来，如果命运可以随意更改，其中的悲剧色彩就会荡然无存。

2008年的中美合拍片《功夫之王》，更是体现了对中国文化传统的一种游戏式拼贴，将古典名著和现代武侠小说里的人物和情节进行了天马行空式的重组乃至杜撰，于是，齐天大圣和白发魔女扯到了一起，金发碧眼的老外成了中国功夫的正宗传人，除了人物形象和武打动作，其故事背景和人物关系几乎跟中国原有的传说和文学作品扯不上任何关系。2011年的《画壁》虽改编自《聊斋志异》，却在原著故事基础上生造了一个有着森严等级关系的仙界，将原著“幻由心生”的主题置换为西方的欲望解放与自由观念，一定程度上是对文化传统的一种背离。2015年的《钟馗伏魔：雪妖魔灵》也生造了一套故事背景与人物设置，尤其是众人抢夺的所谓“魔灵”，用占有魔灵这一最强的“能量场”来获得三界最高修为这一似是而非的故事逻辑，替代了传说故事对人物神奇命运的描述，也就放弃了那种人鬼之间神秘关系的美感。那么，在这些国产魔幻武侠影片的背后，有着对传统文化的矛盾态度，是继承还是重构？改编的方向和尺度又在哪里？

在这一点上，一些相对尊重文化传统的影片取得了更好的观影效果。2008年的《画皮》同样改编自《聊斋志异》，却没有《画壁》以及2012年《画皮2》那样进行过多杜撰。影片遵循电影创作的限制，将原著中的鬼改为妖，这一改动成为影片整个故事的关键。“面翠色，齿如锯……人皮划然而脱，化为厉鬼，卧嗥如猪”，从《聊斋志异》的描述看，原著中的“鬼”没有性别可言，更不用说女性的性感。对于产生故事悬念的动力而言，原著中对鬼的恐惧在影片中被置换成了对狐妖的既怕且爱的情感。在原著中，“画皮的真正可怕之处，并不在于皮中的妖或鬼面目如何狰狞，而在于人突然发现自己陷入到了人类世界之外的彻底没有语言、没有意义甚至与动物性的欲望和冲动都无关的一个幽冥领域之中，在那个类似于死亡之后的领域中，一切与生命有关的秩序和情感都消失了。真正令人害怕的东西，正是这个”<sup>[8]</sup>。电影中的小唯被设计成一只狐妖，在中国传统文化中，“狐狸精”一词是妖媚、性感女性的代名词，虽然经常被赋予贬义，但却有着对女性魅力的肯定。而在影片中，人与狐妖之间的性爱虽带着几分可怕的色彩，却不会让观众感到恶心。这样的改编虽然有着很大的改动幅度，但其改编依据却是来自传统文化的，而并非完全生造。

在迄今为止最好的魔幻武侠片《西游降魔》中，降妖伏魔这一主线的处理，周星驰和《大话西游》一样坚持了原著中正邪分明的故事基调，同时加入佛教元素调和正邪之间的对立，引导反面人物改邪归正。片中的鱼妖、猪妖都有让人惋惜的作恶之因，并非带有无法洗清的“原罪”。这说明周星驰对中国传统世俗社会和现代社会现状有相当程度的了解与认识。佛教净土宗因其导人向善的教义简单明了，在中国民间一直有深厚的影响，《西游降魔》中的陈玄奘利用“人间大爱”的佛法降服鱼妖、猪妖和孙悟空，将他们改造成于社会有益的善良之人。相比好莱坞魔幻大片中最大反派的魔必定会被正义力量消灭从而表达正邪势不两立的主题，《西游降魔》中对反派的收服体现的是中国传统的慈悲世界观，也有着“浪子回头金不换”的包容与宽恕。

电影《捉妖记》借鉴了《山海经》和《聊斋志异·宅妖》等故事背景,但并不直接改编自哪一部具体作品,甚至还对文化传统中人与妖的关系进行了颠覆。如果我们将这样的故事策略看作对传统文化的解构,也必须承认影片正是利用了一系列传统文化符号来将这种解构与观众的文化心理之间进行某种弥合。作为与妖对立的一方,片中几位捉妖士从形象到能力都脱胎于中国古代(或者说是以往电影中)的道士形象,无论是胸前标示身份的铜钱还是用来降妖的符咒都能轻易让本土观众找到文化认同。影片同时延续了《西游降魔》对善恶二元对立的校正和在地化处理,弱化绝对的“恶”,强化相对的“善”,形成迥异于域外魔幻电影的本地特征。在影片中,妖停止了对人的祸害,反而遭受人的围剿杀戮;妖已吃素,人却以煎炒烹炸妖作为美食。莫大娘怒问:“剑齿虎、长毛象,哪一个不被你们人赶到无处容身,你们要活,就不能给我们一条生路吗?”于是有了宋戴天对永宁村众妖的庇护,有了宋天荫、霍小岚等人对萌宠小妖王胡巴的抚育和救助,也有了竹高和胖莹在危急关头救下天师罗刚后,转而帮助二妖摆脱厨房里其他天师的追杀。

## (二)世俗与爱情

21世纪国产魔幻武侠电影有一个重要的共同点,几乎都有一条爱情线索,甚至将其作为叙事核心,这也是有别于国外同类型题材影片的重要特征。在上文提到的中国魔幻武侠片中,除了《功夫之王》外(值得注意的是,这是一部与好莱坞合拍的影片),其他绝大多数都是如此。

在电影《画皮》中,爱情是人物追求的对象并通过人物的抉择得以最终体现。小唯爱上了王生,为了拯救王生而毅然赴死,原著中绝对的“恶”在电影中因爱而转化成“善”。在这样的改写后,王生爱上了女妖小唯,却因自己已婚并且深爱妻子,只能夜夜在梦中与小唯亲昵;小唯这个“小三”爱上了王生,却终于知道自己无论如何努力都不会“转正”,甚至连获取小妾名分的机会都没有。于是,所有的怨恨、失落——也即是影片的戏剧冲突,便都产生于这爱而不得的困境中。这哪里是古人的婚姻困境,分明是现代人的婚姻困境。片中的一条主要次情节庞勇与佩蓉的主题也是关于爱而不得的痛苦。这种情感困境很容易引起现代观众的情感共鸣。爱情一直是周星驰电影中最重要元素,并且一向擅长解构、戏谑的周星驰从来没有解构、戏谑过爱情,可以说,爱情就是周星驰电影中的“终极真理”。姑且不论周星驰在生活中是否对爱情如此虔诚,但将爱情作为影片的精神支柱,在宗教退场、政治权威被消解的现代社会,面向以年轻人为主体的观影人群,无疑是一个非常聪明的选择。当年《大话西游》的成功很大程度上是因为主人公的爱情打动了年轻观众。《西游降魔》沿用了这一思路,段小姐和陈玄奘的情感线贯穿始终,如何让经典名著故事变得符合现代人的欣赏口味,周星驰由这里给出了一个具有启发性的思路。

不止《画皮》,已经有论者发现,爱情几乎是中國魔幻大片中相当重要的主题。“纵观《无极》、《画皮》、《画壁》、《新倩女幽魂》、《白蛇传说》几部取得高票房的魔幻大片,竟都不约而同地围绕着情爱。”<sup>[7]</sup>在《无极》中,爱情是打破宿命拯救人物命运的终极力量;在《画壁》里,爱情是正面人物追求的目标以及正反两面人物获得救赎的关键;在《白蛇传说》里,爱情是最珍贵的现世价值;在《狄仁杰之通天帝国》《钟馗伏魔:雪妖魔灵》里,爱情是人物情感的主要脉络;在最新的《捉妖记》里,天荫与小岚的感情也是贯穿始终的重要情感线索。在这些影片中,在经过修正的善恶对立主题之外,情爱才是故事背后的价值核心和最终归宿,要么通过得到爱情而体现完满(例如《无极》《捉妖记》),要么通过失去爱人而表现遗憾(例如《画皮》《钟馗伏魔:雪妖魔灵》)。可以说,在中国魔幻大片中,爱情主题远远重于好莱坞魔化大片中的善恶二元对立主题。

这种状况的出现,和中国文化传统有很大关系。中国是一个缺少宗教信仰并对有限宗教理想进行了世俗化/功利化的社会,中国文化传统中重视现世享乐的世俗文化取向是产生这一现象的根本原因。作为一个不重视宗教信仰的社会,中国社会的文化取向就必然带有强烈的世俗化倾向,这种世俗化倾向最典型的表现就是对此岸人世和现世生活的迷恋,集中体现为家庭的“天伦之乐”。而组建家庭的前提则是性与爱情、婚姻,这些都是“天伦之乐”中的重要一环。在神话故事和民间传说中,这种天伦之乐甚至会吸引各种妖魔鬼怪幻化成人形,只为了去过人世生活。考察一下中国四

大民间传说《白蛇传》《孟姜女》《梁祝》《牛郎织女》就会发现,世俗生活不仅会吸引白蛇这样的“妖”,七仙女这样的“仙”也都认为人世生活的快乐大于仙界生活,故事中形成二元对立的并非道德意义上的善恶,而是爱情的追求方和爱情的阻碍方。

如果将视野放开一些,观察一下近年来国产电影的生产状况可以看出,对爱情故事的大量表现并非是魔幻片独有的现象。无论是近年来风靡的都市浪漫题材电影还是深受网络文化影响的“粉丝电影”,甚至是成为票房宠儿的喜剧电影,都在故事中直接表现爱情或融入爱情线索,或表现爱情观念。这种在商业电影中普遍存在的整体“情爱化”叙事策略,是中国电影产业化发展到今天的一大特色。有资料显示,中国当下电影观众群体年龄结构以20至30岁年龄段的观众为观影人群主体,一项网络调查的数据显示19至30岁的中国电影观众比例达到70%以上<sup>[9]</sup>。这一情况和北美电影市场相比有很大区别,北美电影观众年龄结构趋于平衡,2012年北美电影市场中的忠实观众,12至17岁的占15%,18至24岁的占21%,25至39岁的占24%,40至49岁的占14%,50岁以上的占19%<sup>[10]</sup>。这就不难理解为何很多美国魔幻大片都采取善恶对立的故事主题作为叙事策略,这样做更能打破年龄界限,更容易获得不同年龄段观众的接受。而对于以青年观众为绝对主体的中国电影市场而言,爱情主题显然更符合他们的趣味和选择。

#### 四、结 语

对于中国电影而言,飞速发展的电影市场在给国产电影带来机遇的同时,也使民族电影工业面临巨大挑战,国产电影将面临海外电影更强的冲击。如果说喜剧电影这种本土文化色彩浓厚但文化折扣较高的影片,在一段时间内仍然是国产电影对抗海外电影的支柱类型,那么长远来看,中国电影仍然需要更多具有自身特色和较高水准的类型化大片,在巩固国内电影市场的同时开拓国际市场。从好莱坞电影的发展经验来看,幻想类影片不仅是拓展和占据本土市场空间的利器,同时亦具备打破文化壁垒进行跨文化输出的优势。魔幻武侠大片《捉妖记》已经创造了国产电影新的票房纪录,魔幻武侠动画片《大圣归来》亦创造了新的内地动画片票房纪录,魔幻武侠这种类型完全有可能成为掀起新一轮创作高潮并成为此后较长一段时期国产电影创作的风向标。那么,如何更好地向传统汲取资源、如何在此类型下发掘创造更多元丰富的题材和形态,如何利用电影高新技术的发展来创造更多独特的银幕影像奇观,进一步提升类型影片的整体品质,则是中国电影在产业化进程中不断需要解决的重大命题。

#### 参考文献:

- [1] 电影票房榜[EB/OL].[2016-01-06]全球电影票房网,<http://www.boxofficemojo.com/alltime/world/>.
- [2] 中国电影市场票房榜[EB/OL].[2016-01-06]中国票房网,<http://58921.com/alltime>.
- [3] 王德保. 神话的意蕴[M]. 北京:中国人民大学出版社,2002.
- [4] 穆尚布莱. 魔鬼的历史[M]. 张庭芳,译. 桂林:广西师范大学出版社,2005:23.
- [5] PURTILL R L. Myth and story, J.R.R Tolkien: morality, and religion[M]. San Francisco: Harpor & Row, 1984:33.
- [6] 程季华. 中国电影发展史[M]. 北京:中国电影出版社,1963:133.
- [7] 罗勤. 中国魔幻电影发展现状及发展策略研究[J]. 当代电影,2013(9):136-140.
- [8] 殷罗毕. 魔幻世界的规则与当下中国幻想力[J]. 电影艺术,2012(6):20-25.
- [9] 国内这些人最爱去电影院[EB/OL].[2015-01-27]<http://news.mydrivers.com/1/377/377825.htm>.
- [10] 邓林. 2012年美国电影市场分析统计报告[J]. 中国文化产业评论,2013(2):435-461.

责任编辑 木 云

网 址:<http://xbbjb.swu.edu.cn>