

编者按

今年,《哪吒之魔童闹海》《唐探1900》等多部影片掀起观影热潮,总票房创历史新高。这一成绩,不仅彰显了中国电影市场的强劲活力,更成为文化自信与电影强国建设的生动注脚。

为帮助搭建电影艺术与受众的桥梁,引导实现电影艺术的、社会的、经济的三重价值,区文艺评论家协会携手重庆移通学院电影评论中心,开展了对多部电影的评论,推出了一批高质量的影评文章,现选出部分刊载分享。

东方叙事的现代性突围:《哪吒》票房奇迹背后的文化密码

□王文思 罗斐

当《哪吒之魔童闹海》以157亿人民币票房刷新全球动画电影票房纪录,这场被冠以“国民狂欢”的文化盛事,实则是中国传统文化现代性转化的一次完美注脚。在全球化语境下,这场票房奇迹绝非简单的市场胜利,而是一场由文化主体性觉醒驱动的集体精神共振。

从《大圣归来》到《哪吒》系列,中国动画电影构建起独树一帜的东方美学体系。创作者们成功探索了一条传统神话的现代转译之道——用三维建模重构水墨意境,以动作捕捉活化戏曲程式,在数字技术框架中注入传统美学的灵魂。这种技术突围绝非视觉奇观的堆砌,而是通过艺术语

言的重构,将文化基因转化为世界通行的影像符号。

影片的深层价值在于对传统叙事的解构与重塑。哪吒从“剔骨还父”的悲剧符号蜕变为“我命由我不由天”的时代号召,精准捕捉了现代社会的精神症候。创作者将传统神话中的宿命论转化为个体与偏见的抗争,使中公豹的困顿、敖丙的身份焦虑都成为对现实问题的观照。

而在文化出海的战略格局中,《哪吒》现象昭示着中国话语的建构路径。不同于好莱坞英雄主义的价值输出,该片通过集体记忆的现代表达,建立起“中国性”与“世界性”的对话通道。《黑神话:悟空》对西游IP的颠覆性演绎,

《流浪地球》对末世想象的东方解答,都在印证同个逻辑:当文化产品既能彰显技术硬实力,又能承载民族精神软实力,方可全球文化场域中形成破圈效应。这种文化自信绝非盲目自矜,而是建立在对传统的创造性转化和对人类共同价值的深刻洞察之上。

对比同期以《美国队长4》为代表的好莱坞大片的市场冷遇,《哪吒》的崛起标志着全球文化权力的位移。当西方超级英雄叙事陷入价值观输出失焦的困境时,中国创作者正以文化自觉打开新的叙事维度——用现代技术激活传统IP,以东方智慧回应普世命题,最终完成从文化自信到文化输出的跨越。

《唐探1900》:文化自信的镜像与电影强国的叙事实践

□梁冬梅 邓雅文

在全球化语境下,中国电影如何既展现文化自信,又推动产业升级?《唐探1900》将视角投向1900年的美国旧金山唐人街,以一场案件为引,揭开海外华人群体的生存困境。导演陈思诚借阿鬼与秦福这对“唐人街神探”的视角,重构了被历史尘埃遮蔽的华人血泪史。

阿鬼父母华工的悲剧,秦福寻找亲人的执念,这些都折射出“祖国不强大,华人便无尊严”的历史真相。唐人街大佬白轩龄,以慷慨激昂的英文演讲与对排华法案的抗争,控诉对民族尊严的捍卫;魔术师金陵福以“让中国再次强大”为毕生使命,展现

中华文化在西方霸权下的抗争。这些角色是一个个承载家国情怀的鲜活个体,是对历史的铭记与对未来的担当。

剧组还原1900年的旧金山风貌,斥资搭建实景街区,从唐人街牌楼到标志性斜坡街道,每一处细节均以历史影像为蓝本,实现了视觉与美感的平衡。影片的全球叙事策略,用“中国故事,世界表达”的方式融入爱尔兰帮和印第安部落文化,让海外观众在娱乐中感知华人群体的历史贡献。

影片的深层价值在于其对文化主体性的探索。通过三起相互关联的命案将种族、阶级、性别压迫的不公

层层剥开,最终指向资本与权力的共谋。主角阿鬼与秦福的身份设定极具隐喻性,二人组合超越了种族与地域的界限,直指结构性不平等这一全球性议题。革命志士的牺牲,唐人街劳工的坚韧,他们把个人命运与国家兴衰交织,传递出“自强不息”的民族精神。

《唐探1900》文化根脉与时代命题的双重书写,印证了文化自信与电影强国的双向奔赴,是中国电影正从“技术追赶”迈向“文化引领”的新阶段。它以创新激活历史记忆,以工业实力支撑艺术表达,以全球视野传递中国价值。

文化基因铸就的银幕活力



从《哪吒》系列看孝道文化的时代重塑

□宋伟 颜杰

哪吒故事作为家喻户晓的中华传统文化经典,历经千年传承,在不同时代以多样艺术形式呈现。饺子导演的《哪吒》系列电影作为目前最受欢迎的电影版本,在引发观影热潮的同时也为传统神话注入现代性新活力。“孝”文化是中华传统文化核心要素之一,在影片中以新颖且现代性的方式得以展现,回应现代社会家庭伦理与个体成长议题,成为解读影片深层文化意义的关键切入点。

儒家十三经之一《孝经》有云:“夫孝,天之经也,地之义也,民之行也。”从古至今已经传承数千年的儒家思想文化:“孝悌也者,其为仁之本与”,均强调孝是道德根基,维系家庭与社会秩序稳定。传统哪吒故事中的“剔骨还父,剐肉还母”情节本质上是对“生育之恩”的极端偿还——通过剥离身体这一父母“所有之物”以切断与家庭之关联,进而消解因闯祸导致父母受困

于伦理与权力的双重压力。而在饺子导演的现代改编中,这一母题被彻底改写——李靖夫妇从“逼子谢罪”的权威化身转变为“与子共战”的陪伴者。这种叙事转型不仅重构了亲子伦理,更揭示了“孝”文化从“身体归属”到“情感联结”、从“单向服从”到“双向理解”的现代性演进,哪吒的父母不再将自己的意志强加给哪吒,而是努力去理解他的内心需求,给予他独立成长的空间。

《哪吒》系列作品通过塑造重构父子关系,同时使李靖夫妇的形象更加温和、慈爱,以弱化极端代际冲突的重新塑造探讨家庭关系与孝道之间的平衡点。其本质是传统孝道精神的现代性转变,满足现代观众的情感需求给传承和创新传统文化提交了具有示范性的文化实践样本。升华主题并赋予传统故事时代内涵,以爱为核心弘扬新时代孝道精神,注重个体成长与家庭平衡。

“小爷是魔,那又如何”

□李李寒

陈星渝

当哪吒踢碎“阐教仙人”的身份绿牌时,他打破的不仅是仙魔有别的标签,更是千年父权规训下压抑人性的精神枷锁。与传统哪吒故事中“剔骨还父”的模样形成戏剧性互文:旧时代哪吒以自戕完成伦理献祭,新时代魔童以魔气在血火中重构自我认知。

传统动画里的哪吒,是斩妖除魔的代表人物。他手持火尖枪三头六臂的模样,恰似父权社会塑造的完美容器——既要承载“忠孝两全”的道德期许,又要承载“封神”的体制认可。这种集体意志的投射,在《哪吒之魔童闹海》的动画版本中达到顶峰:“剔骨还父”的悲剧美学,本质上是以肉身毁灭完成对父权秩序的献祭。

而《哪吒之魔童闹海》中的哪吒,则经历了真正的精神“弑父”。穿心咒恰如曾经的语言尖刺,正是当代社会规训体系的隐喻:

即使人们已经认可他的魔童身份,但他自己仍旧对“魔”的身份不能释怀。红衣少年最后用撕裂肉身的剧痛,完成对身份标签的暴力祛魅。这时他不再是等待天庭宽恕的魔丸,而是掌控自己命运的主宰。

这样的蜕变实质是国人“文化基因”的当代变异。当电影镜头重新解构神话母题,传统文化正在完成创造性转化。哪吒的魔气不再是毁灭性的存在,而是孕育新生的火种。这既是对“非我族类”偏见的反击,更是对“自我悦纳”的现代诠释。电影真正讲的不是打败邪恶,成为英雄,而是“认同自己,打破枷锁”。当哪吒释放魔气,挽救自己的家人朋友和万千海怪时,比暴揍“无量仙翁”更痛快的是他“接纳自我”的勇气。

从顺应他人到悦纳自己,正在每个觉醒的个体身上完成涅槃苏醒,就像电影里哪吒所说的——“小爷是魔,那又如何”。

和鸣·流动·浸润:《掬水月在手》的空间诗性

□梁冬梅 刘翔

叶嘉莹的诗学空间是一个流动的精神场域,其内在逻辑超越了传统纪录片对生平的线性叙述。陈传兴导演并非追求对叶嘉莹生平的详尽展现,而是以诗歌的方式重构她的生命图景。在这一叙事模式中,诗歌不仅是叶嘉莹生命的载体,更是她存在的本质。影片通过特殊的空间建构,将个人生命历程转化为一种诗意的存在方式,使个人经历与诗歌创作之间产生深层的辩证关系。

在全球化语境下,叶嘉莹的诗学空间进一步突破了地域的限制。她在美国、加拿大等地的讲学经历,将中国古典诗词的精神空间延展到了国际视野中。通过细致的诗词讲解和深入的文化阐释,她为海外读者打开了一扇

理解中华文化的窗口。这种跨文化的诗学实践,既保持了中国古典诗词的精神内核,又赋予其与现代世界对话的可能性。如同“诗词不应是封闭的文化空间,而应该是连接古今中外的精神桥梁。”在此意义上,叶嘉莹的贡献不仅在于保护和传承中国古典诗词,更在于将这一文化空间转化为现代人精神栖居的可能场域。

回望《掬水月在手》的诗性影像实践,我们或可管窥在全球化语境下,民族电影要跻身世界电影之林,既需要对本土传统的深刻反思,更需要影像语言的革故鼎新。而《掬水月在手》对诗性表达的探索恰恰为我们提供了可资借鉴的文化转型样本:即在传统与现代的创造性对话中,实现美

学形式的拓新和精神内涵的重构。这对于当代中国电影建构本土话语体系、讲好中国故事无疑具有重要的启示意义。

在此意义上,《掬水月在手》的诗学建树已不再是文人导演的孤芳自赏。它昭示着中国电影诗学美学的更新方向,同时也为民族文化的创造性转化提供了宝贵的经验样本。这部影片以其独特的美学探索,为我们开启了通往诗意家园的秘境之门。诚如陈传兴所言,“诗和电影一样,都是为了让我们生活得更美好一些”。而《掬水月在手》的诗性光影,正是为彷徨的当下提供了一剂疗愈心灵的清凉剂,使人们重新感受到生活的诗意栖居之美。

《乘船而去》的文人诗意与“情动”书写

□钟家治 李婷

《乘船而去》不仅是一部充满江南水乡诗意的文人电影,更是情感结合空间的表现艺术。影片通过细腻叙事与独特的镜头语言,将传统美学与现代症候编织成一维完整的艺术体,它在场景与人物、自然与人文之间寻找平衡,从而构建起一种主观的叙事与空间的统一体。江南水乡的自然景观与人物情感在影片中融为一体,这种双重维度的叙事,使得作品在表达家庭关系、生命意义和历史文化等多个层面上,都呈现出深度与广度。

文人电影追求一种细腻入微、诗意盎然的叙事风格。影片通过长镜头、空镜头等拍摄手法,将江南水乡的风景与人物情感紧密结合在一起。影片以“旁观者视角”呈现江南生活的日常肌理,固定机位拍摄外婆找钞票的戏,手持运动拍摄外婆在老家安置病床的戏,都出现有利用门框、墙体等视觉线条在制造景深叙事

的同时,又在更小的景别处制造水平方向的叙事。这种交叉或打断,将天井院独有的空间语言化为影像上的空间形态,以空间的形式带来了一种过去、现在与未来的对话关系。山水风光的画面留白与家庭生活叙事的叙事留白相得益彰,这种氛围与东方美学中的“静谧”与“深远”深深契合。留白艺术所代表的“空”与“无”,在东方哲学中往往被视为生命的源泉和创造力的所在,在影片中则传递了一种东方特有的哲学思想,引导观众在静默中感受生命的律动和自然的韵律,从而达到了“言有尽而意无穷”的艺术效果。

“情动”的关键之处在于显示生命的流动性”,德勒兹认为“情动”具有流动性。影片里“船”这一意象不仅是叙事空间的载体,更是情感流动的重要象征。父亲是个木工,每年都会给船刷上桐油,母亲乘坐这艘小船嫁过来,如今儿女们也游戏在江南水

乡,船成为了家族历史的见证者和传承者。船还在电影的开端和结尾都扮演着重要角色,它既是情感流动的起点,也是终点。在影片开头,周瑾在船上送别逝去之人,在影片结尾,周瑾离世,使用超现实的叙事手法拍摄了她划船离开,船成为了他们告别过去、走向未来的象征。

《乘船而去》既是一部关于死亡的电影,也是一部让人思考现代与传统的关系。影片通过对江南诗意的复现和对当代家庭情感纠葛的刻画,在美学上不仅展现了中国传统文化的深厚底蕴,也将其与现代电影思维相结合,创造出一种别样的中式审美体验。

