

【本期关注:传统转换与神话改编】

# 华夏神话与中国幻想类电影的 “想象力消费”

张经武 王雯

**【摘要】**华夏神话是中国文艺创作的精神胎记和灵感触媒,是中国幻想类电影“想象力消费”的原型母题和创意基因。中国幻想类电影不同程度地烙上了华夏神话色彩。一方面借助华夏神话中的人象、物象原型符号,以熟悉的传播仪式唤起华夏儿女诸如农耕意识、恋土情结、侠义精神、天人合一观念的集体无意识;另一方面又深耕“通变”之理,响应时代精神号召,带领大众进入“想象力消费”的文化艺术场域,让华夏神话的文化元素获得了创造性转化和创新性发展。

**【关键词】**中国幻想类电影;神话原型;集体无意识;想象力消费;高质量发展

**【作者简介】**张经武,男,福建省“闽江学者”奖励计划特聘教授,福建师范大学传播学院教授,博士生导师,主要研究方向为科幻电影、电影文化产业等;王雯,女,福建师范大学传播学院2022级戏剧与影视学专业硕士研究生,主要研究方向为电影艺术与传播(福建福州 350117)。

**【原文出处】**《宁夏社会科学》(银川),2024.1.194~204

**【基金项目】**国家社会科学基金艺术学重大项目“比较视野下中国科幻电影工业与美学研究”(项目编号:21ZD16)。

## 一、引言:幻想类电影、“想象力消费”与华夏神话

《流浪地球》与《封神》两部电影的系列化制作共同描绘了当下中国幻想类电影的风景和蓝图。《封神第一部:朝歌风云》(以下简称“《封神》”)让世界第一次看到了一部口碑票房双赢的史诗级中国式奇幻大片,强烈的工业美学特征、热门的话题效应和良好的口碑效应足以让其名垂影史。《封神》的热映充分彰显了中国幻想类电影所蕴藏无限生命力以及网生代、游生代受众对“想象力消费”的强烈需求。观众对《封神》第一部的热捧和对第二部、第三部的无限期待都说明,“想象力消费”就是中国电影观众的一种“刚需”(Inelastic Demand),幻想类电影是中国电影高质量发展的重要一极。

幻想类电影是指内容和形式上都充满幻想色彩

的影片。根据苏珊·海沃德的说法,幻想片主要包含四种基本类型:“恐怖片、科幻片、童话片(神话片)和某种冒险片。”<sup>[1][166]</sup>纵观世界电影发展史,卢米埃尔兄弟和梅里爱开创的客观纪实与浪漫幻想传统作为两条平行线不断地哺育着西方电影的创作发展。相较于西方电影的幻想传统,“中国电影缺乏想象力”<sup>[2]</sup>常常成为令人诟病的弱点。一方面,在中国传统文化场域中,想象力受到一定程度贬抑。儒家主张“子不语怪力乱神”,非宗经之文、非征圣之文均被贬为“讖纬之学”,即使颇具浪漫哲思的道家也会认为“井蛙不可以语于海者,拘于虚也;夏虫不可以语于冰者,笃于时也;曲士不可以语于道者,束于教也”。另一方面,近现代中国独特的社会境遇和时代症候使中国电影更倾向于现实主义创作,这也在一定程度上

束缚了中国电影的“想象力消费”。

事实上,在中国文艺发展史上,“想象力”并未缺席,只是受到了一些束缚。华夏各民族的创世神话和民间传说充满了瑰丽雄奇的想象,女娲补天、嫦娥奔月、夸父逐日、精卫填海等都极具想象力;《山海经》、《封神榜》、《搜神记》、《西游记》、《聊斋志异》等都充满着无边的想象力;唐传奇、宋话本、元曲、明清小说中的很多篇章段落也极富想象力。在近现代和当代中国文艺作品中,浪漫主义与现实主义平行发展,想象力从未退场。

在图像技术、互联网技术、智能技术融合的“读图时代”,想象力的重要性更加凸显,被束缚的想象力获得勃发之机。视像思维的直观性僭越了文学思维的逻辑性,大众成为注意力经济、眼球经济的信徒。作为奇观载体的影视艺术与资本达成共识,通过对想象力与消费主义的高扬,开启了幻想类电影的新征程。可以说,在电影产业蓬勃发展的现当代,随着科技手段对电影创作介入性的彰显,想象力已经成为竞争的虚拟资本。借助想象力,大众打造出“拟像”(Simulacra)世界,以文化消费行为和经济消费行为为自己购下进入“新潮宗教”的“赎罪券”,实现商品使用价值与交换价值的和解,“摆脱了一切功利主义律令、陶醉于狄奥尼索斯式的游戏与狂欢能量中的符号交换”<sup>[31]</sup><sup>48</sup>,从而获得自我地位和身份的有序编码<sup>[4]</sup>,并在其间借助自我引以为傲的文化资本塑造“再部落化”的神话,同时,生产意识形态打造了蔚为壮观的文化产业和媒介景观。对于幻想类电影来说,想象力不仅是创作者必备的文学素养与媒介素养,更是观看者得以体悟创作者思想情感并与其达成同构,从而有所思、有所想的前提。

回应时代症候,陈旭光近年来在系列论文中多次阐释了“想象力消费”这一概念的内涵及其重要意义,试图建构关于“想象力消费”的中国式电影理论,助力中国电影学派理论体系的建构。在他看来,“想象力消费”是指“互联网语境下——受众(包括读者、

观众、用户、玩家)对于充满想象力的艺术作品的艺术欣赏和文化消费的巨大需求”<sup>[5]</sup>。他从电影市场实践和“电影工业美学”的理论出发,强调当代世界正处于“虚拟消费或想象力消费的格局中”<sup>[6]</sup>,中国电影应当充分挖掘其幻想层面的巨大潜力。陈旭光结合互联网的时代语境并正式对“想象力消费”下了定义,进一步阐述了“电影‘想象力消费’的四种形态,即‘具有超现实、假定性美学和寓言性的电影’、‘玄幻、魔幻类电影’、‘科幻类电影’、‘影游融合类电影’”<sup>[7]</sup>。

中国幻想类电影的口碑之作《封神》所代表的“想象力消费”其实就是华夏神话的想象力,也是电影创作者对这一想象力的再想象和再创造。华夏神话是华夏文明重要的组成部分,几千年来在历史的长河中熠熠生辉,在当下又为中国文艺创作包括电影创作赋予了新的生机。作为一门综合性的艺术,电影尤其是幻想类电影“具有类型性与超类型性,是神话言说的载体”<sup>[8]</sup>。其实,幻想类电影与中国传统文化包括华夏神话的交融有着巨大的可能性和创新性空间,为中国电影产业带来了极大的商业价值和基于文化遗产的社会价值。回溯中国电影发展史,华夏神话的幻想元素其实一直在中国电影的边缘类型中存活着,并获得了极高的票房回报率。20世纪三四十年代,《火烧红莲寺》、《盘丝洞》、《天女散花》等影片就带有明显的魔幻特征,是中国幻想类电影的鼻祖。其中,改编自神话小说《西游记》的电影《盘丝洞》更是彰显了华夏神话与幻想类电影融合发展的可能性。在此后的影视发展过程中,华夏神话与武侠类型电影融合,在商业性极高的香港电影中再生。改编自金庸、古龙小说的电影是幻想类电影发展的另一个黄金时期。“鬼才”徐克以《蜀山传》和《蝶变》两部影片将武侠电影中的幻想元素推至当时的巅峰,为中国幻想电影的发展奠定了坚实的基础。他在2000年后拍摄的“狄仁杰”系列就是国内幻想类电影的杰出代表。21世纪以来,传统的神魔题材电

影、新兴的网络奇幻文学改编的电影以及近年来崛起的中国科幻电影,都充分发挥了华夏神话的想象力。看似与华夏神话无关的科幻电影《流浪地球》和《独行月球》,其内质也是愚公移山、夸父逐日、精卫填海等华夏神话的中国式想象力。总的来说,这些幻想类电影,都积极借助华夏神话中的人象、物象原型符号,以熟悉的传播仪式,唤醒人们诸如渔农意识、恋土情结、侠义精神、天人合一观念的集体无意识,并在巧妙的叙事中对华夏文明的神话原型和神话思维实现了现代化的转变,让观众在浪漫主义与现实主义的交织、传奇色彩与现实底色的交叠、艺术真实与历史真实的交融中进行着消费体验。

考察近年来的中国电影发展可以看到,现实主义电影与幻想类电影是中国电影市场两大主流方向,幻想类电影成为新的发展引擎。观众的想象力消费需求有力促进了幻想类电影的生产,幻想色彩也不断浸入现实主义电影。可以预期,借力华夏神话,凸显“想象力消费”的中国幻想类电影必将持续发展甚至在未来几年形成发展高潮。由此,从学术上对华夏神话与中国幻想类电影的融合发展问题进行探讨,既回应了现实的电影实践,也会推动中国电影高质量发展,促进中华优秀传统文化的创造性转化和创新性发展。

## 二、中国幻想类电影对华夏神话原型的嫁接

华夏神话典籍浩如烟海,借助“神思”能力,千千万万个精彩故事被创造出来。中国幻想类电影对华夏神话的“想象力消费”首先体现在原型嫁接维度。从符号表征的意义层面讲,能指的原型符号作为所指内涵的直接载体,往往以鲜明的视觉文化特征为读者的进一步感思埋下了基础,从而进一步借助想象力传递时代性及意识形态。荣格认为,原型常以形象的型式和情境的型式<sup>9</sup>重现在艺术作品中,前者指人格化的原型,后者强调象征意义,即借助想象力实现象内象外的意义生产。由此结合中国意象美学,可以将中国幻想类电影中所嫁接的华夏神话原

型分为“人象原型”和“物象原型”两类。

### (一)人象原型嫁接

中国幻想类电影或直接讲述神话人物的成长经历,或将主角形象与神话人物形象合一,间接呈现主要人物的悲欢离合。如果说前者是对神话故事的一种“叙事出走”,那后者则是对神话故事的一种精神回归,出走与回归都契合了当代中国文化自信的精神面貌,彰显了中国文化携带的“海纳百川,有容乃大”的智慧因子。

讲述神话人物成长经历的中国幻想类电影常常以成长叙事母题为底色,以现代性的眼光为小人物成长为英雄作传。诸如《姜子牙》、《哪吒之魔童降世》、《西游记之大圣归来》、《封神》等影片,均是以英雄离开、探险、归来的基本结构<sup>10</sup><sup>255-256</sup>完成自我成长和疗愈的圆满叙事。将主角形象与神话人物形象嫁接合一是当下创作者们较为偏爱的一种人物塑造策略,也是唤醒受众共同情感的关键之一。首先,导演们往往选取虚拟性与辨识性兼具、缺陷性与可塑性并存的神话形象为片中人物上色,赋予其同构的叙事动机与存在意义。从形象塑造层面入手,2023年引发热议的软科幻影片《宇宙探索编辑部》便是名著《西游记》的互文本。为了增强影片的文化性,电影直接将英文名字设为《西游记》的英语译文 *Journey to the West*。影片中,一行人分别嫁接了唐僧师徒四人的形象。如唐志军互文唐僧,执着于西南深处求真经,穷尽人类乃至宇宙存在的意义;秦彩蓉嫁接猪八戒,堪称“行走的吐槽机”;那日苏以“行李员”身份和结巴形象对应沙和尚在四人集团中话语权微乎其微的状态。至于孙一通,导演直接在视觉上昭示了与孙悟空二者形象的同构。影片后半部分山洞顶端的戏份中,孙一通手持骨头,就像握着定海神针一般神闲自若、壮志凌云。回望中国电影史中的科幻电影,外星人形象与神话形象的嫁接似乎已成为一条创作规律。与当下多元的嫁接目的不同,较早的嫁接更多体现了中国科幻电影幻想思维凌驾于科

学思维之上的既定事实。在《异想天开》中,外星人形象与1986年版的《西游记》中的妖怪形象如出一辙。随着全球化的不断发展与深入,当下的科幻电影乃至整个幻想类电影经常借助极具辨识度的孙悟空形象来表达人文思考。《疯狂的外星人》中类似孙悟空的外星人形象借助中国式叙事,象征了某种主体性焦虑。《宇宙探索编辑部》中的孙一通则承载了更为宏大的哲学意义,就像导演孔大山所说的那样:“人解决问题,就像对待虚无。”<sup>[11]</sup>孙一通无疑是主体与客体难以和解的时代症候下的解药。

其次,中国幻想类电影带有一些缜密的意味,偏爱创造异象型的主角。如《霹雳贝贝》中双手带电的贝贝,《刺杀小说家》中能以石子杀人的关宁,《超能一家人》中具有不死之身的爷爷、可隐身的爸爸、能飞天的姐姐和怪力少女妹妹,等等。与嫁接神话形象不同,这类人物形象在塑造方法上对神话有所借鉴,采用了“感生神话”变体策略。所谓感生神话,“即少女感应某种神奇力量无夫而孕生下神异后代这样一类叙事形态”<sup>[12]</sup>,多与古代帝王相关,隶属于中国古代帝系神话。马林诺夫斯基曾提出著名的“神话是特许状(Chater)”的观点,强调了封建时代原始神话所具有的不容置疑性。与之同构,感生神话能为帝王染上神秘色彩,让人充满神性。中国幻想类电影常常以这种方式开启主人公传奇的一生。随着时代的发展,当下的幻想类电影更讲求主角人物的普罗大众化,倾向于讲述小人物的成长故事,放下了不切实际的幻想。在《封神》中,影片未提姬发始祖姜嫄履帝迹生后稷的故事,也未谈其出生时天生异象的情节,而是从“天下共主”与封神榜这两个符号出发,讲述了姬发的成长故事。

此外,当下中国幻想类电影中的科幻电影类型在人物塑造上还呈现了一种真实物质肉体与赛博格身体结合重组的趋势。《流浪地球2》中韩朵朵的机械臂便是人物肉身的赛博格再造。面对同等的身体残缺,刑天“猛志固常在”,虽无首,却自我幻化出了首

级,并不屈不挠地追求理想。从某种程度上讲,刑天与韩朵朵的故事反映了一种从借助虚幻的神力或意志力的纯粹幻想,到借助外部科技物质实现个人愿望的科学理念的演变。故事中这种坚韧不屈的精神历来是华夏神话所强调的优良传统,但这种赛博格再造的叙事策略也是一种焦虑症候的体现,《合成人》中的换脑情节以及《流浪地球2》中数字生命丫丫的设置,都体现了大众跨越生死的渴望,而这也引发了相关的道德伦理问题,值得进一步探讨。

## (二)物象原型嫁接

马克思曾在《政治经济学批判·导言》中指出:“任何神话都是用想象和借助想象以征服自然力,支配自然力,把自然力加以形象化。”<sup>[13][14]</sup>诚然,在万物有灵的语境下,遵循图腾崇拜、祖先崇拜与自然崇拜神话意识的先民们,赋予了天地万物以人格化和神圣化的魅力。这是原始时期先民主客未分混沌意识的直接体现,也意味着在社会权力与自然权力交织的时代背景下,先民依赖自然、又受到自然压制的矛盾失衡心理,从而生发出战胜自然或臣服于天命的精神意志,他们在仪式展演与图腾祭祀中获得了自我满足与希冀。如果说前者产生了坚强、努力、勤奋等强调人类主观能动性的精神,后者则带有一种朴素唯物辩证的精神,即主张人类要尊重自然的力量。在华夏神话谱系中,创世神话往往包含“化生说”,其中最广为人知的当属女娲与盘古的故事。《说文解字》有记:“媧,古之神圣女,化万物者也。”《五运历年记》亦云:“首生盘古,垂死化身。”这两则神话传说均认为天地初开,一片混沌,神化生万物,世间自此有了日月星辰、山海河川、风云雷露、金木石。现当代,原始神话所携带的自然崇拜思想因子被中国幻想类电影所继承,所涉及的自然物象原型已经成为中国幻想类电影实践“想象力消费”的图腾。

中国幻想类电影所偏爱的物象原型首先是天。《说文解字》写道:“天,至高无上。”在神话里,天与帝王通,是帝王一统天下的坚强后盾,天之上不只是视

觉感官上的高大,更是意志权力上的君临。《封神》中,姜子牙奉昆仑元始天尊之命,下凡寻找“天下共主”,片中唯有姜子牙才能开启封神榜的设定,充分表明了天与帝、神与王意志的同一性。其实,这一传统自上古三皇五帝时代即流传下来,一直沿袭至今,隶属于大一统时代的“君人南面之术”。西方也讲“君权神授”,但是与《圣经》严格的等级和所强调的平民与上帝之间不可逾越不同,华夏先民没有将神祇作为不可违背的权力集合。《太平御览》有记:“武王伐纣,雨甚雷疾。武王之乘,雷震而死,周公曰:‘天不祐周矣。’太公曰:‘君秉德而受之,不可如何也!’”《尚书·泰誓中》也记载了周武王伐纣时告诫会盟诸侯的誓约:“天视自我民视,天听自我民听。”这两段文字充分阐释了武王不信天命而唯信仁德的观念。在华夏文明的历史长河中,这一思想延续下来,成为奋斗信己精神的前身,深深烙印在华夏子孙的血脉中。因此,观众才会为哪吒那一句“我命由我不由天”的信条而震撼。与此同时,在中国神话传说中,人们认为天地之间存在天梯,神与人可以相交。《庄子》更是以“升天远游”神话讲述精神自由的问题。于是,探索浩渺的太空便成为中国人的美好愿景及追求。随着世界观的发展演进,人们从升天走向了开辟宇宙,而“登天情结”也在中国幻想类电影尤其是科幻电影中多番上演。“流浪地球”系列、《独行月球》等借助高科技将无垠的宇宙、漫天的星海呈现在广大观众面前。值得注意的是,神话故事中还说到蚩尤到人间扰乱秩序,天帝颛顼“绝地通”、维持人间秩序的故事。这一原型在电影中也得到了承续。《流浪地球2》中人们乘坐机器、背靠银色的天梯登天与离天,当入侵者来临时,天梯轰然断裂,秩序方得以保证。

在中国幻想类电影中,水也是重要的物象原型。透明的水就像一层屏障,隔绝了人类世界与异世界的交互行为。但是水具有双重性,是两个平行时空得以交叠的通道。《大鱼海棠》中,椿穿越水域结

界,与鲲相遇,缘分的齿轮缓缓转动;《白蛇2:青蛇劫起》中的小青被法海打入水中,在绿色烟雾混沌中开启修罗城历练的故事;《深海》中,参宿在暴雨水难中见到了深海大饭店,实现了灵魂救赎的圆满叙事。其实,此时的水与其说是水,更似指涉混沌的符号。《三五历纪》曰:“天地混沌如鸡子,盘古生其中。”而后开天辟地,化身万物。受道家“一”哲学的影响,华夏神话往往认为有源于无,天地生于混沌,新世界的诞生自混沌始,所以此时的水在幻想类电影中以“新生”的概念代表着叙事的生机以及人物得以生存的转折点。但是,在神话故事中,水更多的还是以灾难的身份降临,建构了洪水神话。“洪水话语,这是所有神话中最具人类性的部分。”<sup>[14]</sup>典型的洪水神话由“洪水母题和人类再殖母题相结合”<sup>[15]</sup>,而非典型的洪水神话如鲧禹治水则着墨描写治水母题。出于对海的恐惧,中国幻想类电影中的“定海叙事”经久不衰。《十三陵水库狂想曲》以科技治水的情节,集中展现了现代性初入中国时,国人对未来世界的乌托邦想象。与之不同的是,《流浪地球2》则强调人类对科技的抢救。影片中,在潮汐中抢修互联网这一极具浪漫色彩的情节跳出了人类单纯制约自然的主客观念,主张以自我救赎同自然达到相衡的状态。此外,在原始社会时期,渔猎生产活动同图腾崇拜相结合,创造出了庞大的水族神界。《哪吒之魔童降世》就是在人类与水族神界的矛盾冲突中,以定海治水的故事,借带有悲剧底色和宿命感的哪吒之口道出“若命运不公,便和它奋斗到底”的强音。

山也是华夏神话中时常出现的物象,同样会嫁接于中国幻想类电影。中国地势多样,山川河海遍布九州。蜿蜒曲折的神山往往与神秘未知相关联,因而与古希腊神话中的奥林匹斯神山类似,华夏神话中也有很多仙山,仙山中隐居着与世隔绝的天外仙人。《封神》中的昆仑就是这样的存在,而《蜀山传》更是以蜀山为叙事空间,讲述着道法仙术的话语。山的高大也具有重压的含义,这种重压向外指向暴

力规训,向内指向坚毅反抗。前者如《西游记》中的五指山便是如来佛祖对顽猴孙悟空的强制驯化,这不仅契合了叙事逻辑的合理性,而且顺应了主流市场的价值取向。因此,《西游记之大圣归来》等互文孙悟空的影片常常保留这一情节。后者如《流浪地球》重构愚公移山故事,突出了坚毅的重要性。《流浪地球》联合政府誓死要做那移山的愚公,不停地在山上建起体量庞大的发电站,要保留住文明的火种。

中国史前时期就有日月崇拜。<sup>[16]</sup>日与月既可被赋魅,成为追逐的权力对象,也可被解构,不为大众所尊崇。中国幻想类电影中的“日”与华夏神话谱系中的夸父逐日故事互文,其或像《独行月球》中独孤月驾驶月球车追日一般直接援引,或像《宇宙探索编辑部》第一章“追UFO的人”一样另辟蹊径,将“日”的内涵延伸为某种精神或答案,并在其与UFO达成同构的基础上,巧妙完成唐志军与夸父形象的嫁接。“时日曷丧,予及汝皆亡!”避日也是华夏神话存有的叙事母题。在《流浪地球》中,银装素裹、冰天雪地的末日景观意味着地球与太阳背道而驰,这种将太阳定义为有害体的无意识自后羿射日的神话故事就开始流传了。最终,影片以“引力弹弓”这一箭矢冷兵器达成“射日”的目的。与日类似,月也体现了华夏儿女出世抑或避世的矛盾心理。一方面,嫦娥奔月的浪漫飞天激励着华夏儿女勇敢出世。另一方面,月相盈亏的物理现象和女性清冷孤独的形象,为奔月故事平添了哀婉色彩,而月宫最终成为与世隔绝的世外桃源。《独行月球》中处于月球的独孤月就置于出世还是避世的矛盾抉择中,随着故事的发展,他在生与死、罪人与英雄的博弈间完成了自我价值升华的英雄神话叙事。

华夏神话中的工具物象也是幻想类电影嫁接的重要元素。回顾历史,工具作为生产力高低的代表,往往是时代得以划分的依据。在中国幻想类电影中,华夏神话与兵器除了像《流浪地球2》中“引力弹弓”与后羿之箭直接指涉外,还存在一种间接互文的

关系。一方面,兵器代表战争,指代权力秩序的更替。在《流浪地球2》中,谁拥有核心互联网,谁就是话语权的掌控者。《封神》中,“封神榜”作为无上的法宝,是各方势力争夺的目标。另一方面,兵器往往涉及寻宝叙事母题,其功能类似希区柯克悬疑电影中的麦格芬,是片中所有人魂牵梦萦的宝物,如《珊瑚岛上的死光》中高效原子电池和激光武器等。

此外,中国幻想类电影中的异类在形象与功能角色上也多承袭了中国古籍中的神兽形象。在现代技术的加持下,这些动态的视像成为华夏神话最为生动和精彩的注解,既满足了大众的“想象力消费”需求,又续写着文化传承的命题。

### 三、华夏神话“集体无意识”在中国幻想类电影中的承续

荣格在弗洛伊德精神分析学的基础上,将人格分为意识、个人无意识和集体无意识。他认为,“个人无意识有赖于更深的一层,它并非来自个人经验,并非从后天获得,而是先天就存在”<sup>[17]52-53</sup>。在荣格看来,神话原型作为集体无意识的载体,表现了一个享有同一价值取向的社会共同体的集体意识,“其中一些母题由于悠久的历史和高度的典型性而常常成为该群体的文化标识”<sup>[18]23</sup>。苏联学者尼古拉耶夫也认为:“神话是既发展着而又被保存下来的原始思维形式,决定着民族意识。”<sup>[19]</sup>华夏民族勤于征伐,安民大于重迁,伦理高于宗教,和谐多于役使,这些传统作为一种集体无意识的神话性格,始终贯穿在华夏文明赓续与艺术创新创造之中。当下,华夏神话的集体无意识与幻想类电影达成合作,“转喻性地承担着主导意识形态和社会神话表述者的功能”<sup>[11]66</sup>。

#### (一) 农耕意识

中国是传统的农业大国,农为邦本的思想根深蒂固。“精耕农业遂成为中国农村经济的特色,历两千年不变。”<sup>[20]</sup>华夏神话“主要产生、发展并衰亡于农业型社会结构中”<sup>[21]</sup>,不可避免地内容、形象、功

能、价值等方面带有浓重的农耕经济烙印。首先,华夏神话与农作相关的神祇比比皆是,诸如农业神炎帝、五谷神后稷等。在《封神》中,作为后稷之后,西伯侯姬昌极其重视农业生产,他亲自到田间调查,颇具谷神后稷遗德遗风。其次,在原始巫术和图腾崇拜的主导下,神祇的形象与活动往往与农事相关,而仪式也作为神话世俗化的关键,促进了中国古代礼乐等级的建构与儒家观念的传播。在部分幻想类电影中,儒士形象高立,入世观念极深,礼乐秩序固存,这尤以饱含商周神话时代美学的电影《封神》为代表。《论语·泰伯》有云:“三分天下有其二,以服事殷。周之德,其可谓至德也已矣。”影片中,“三分天下有其二”的姬昌纵然受尽屈辱,仍以商纣王为君,可见他始终秉持强烈的礼乐秩序观念。纣王登位时,姬昌认为身为人臣,新君登基自当亲自朝都,即使他发现了纣王之恶,亦以仁德之见为原则,以天下生民为底线,入世劝谏纣王。可以说,现代人眼中的儒士风骨在姬昌身上表现得淋漓尽致。最后,日、月、云、虹等天象成为农作物丰歉的占卜,这在幻想类电影中有所延续有所扩大,成为天下兴亡、人之生死的占卜,如《封神》中的天遣异象,《被光抓走的人》中的闪光。

农耕经济的生产方式还充分彰显了劳动的必要与崇高。面对四时更替以及雨雪冰雹等自然现象,先民以劳动行为表达了对农业之神的礼赞,以勤勉精神来验证其对丰硕收成的虔诚。《十三陵水库狂想曲》就将科技与农业神的身份巧妙嫁接,坚信踏实肯干的人民一定可以治水成功,获取丰收。与农耕文化相关,神农尝百草的故事也深入人心。在化学知识日渐进入中国场域的20世纪八九十年代,化学科学与华夏传统草药文化相结合,成为幻想片的叙事动机。电影《隐身博士》就是以隐身药的发明为激励事件,逐渐在幻想的类型叙事中呈现主创团队所强调的君子不食嗟来之食的劳动意识。

得益于农耕经济,华夏儿女还形成了务实的心

理。《捉妖记》中宋天荫就是一个带有世俗之气的市侩小子,他性格温和,待人友善,在家务活上更是一把好手。《流浪地球》中的刘培强也是一个务实的人,他坚持实干进步,践行修身、齐家、爱国以及人类命运共同体的理念。此外,正是农耕经济对实践和劳动的推崇,华夏民族对于生命和身体表现出极大的尊重。这种由于历史所造就的集体无意识,使中国科幻电影对人的肉体生命具有一种浓厚的留恋之情。《流浪地球2》借马兆之口道出“没有人的文明将毫无意义”的生命存续问题就是如此,在数字生命成为台前热点之时,肉体与精神的不可分离观点在国内科幻电影中仍然占据主流。

### (二)恋土情结

与西方国度在商业语境和移民历史中成长起来不同,华夏文明基于农耕文化和宗法制而形成的血缘和地缘社会关系,使得中国乡土社会“成了生于斯、死于斯的社会”<sup>[226]</sup>，“可以说,对土地的依恋是中国文化的一种基因”<sup>[23]</sup>。因此,华夏文明不断赓续的安土重迁心理和浓厚恋土情结在幻想类电影中也不断重现。

同样是世界洪水神话的重要组成部分,《圣经》中的“诺亚方舟”故事原型主张人类出走寻找新家园,如《星际穿越》中库珀等人期望殖民新的星球;“阿凡达”系列影片中的主角选择依附外星文明并为其寻找新栖息地。与之不同的是,愚公移山、鲧禹治水、精卫填海表达的是对故土的依恋和重建这一叙事特征。“流浪地球”系列影片中的主人公在末世来临时,以不屈的精神建造地下文明,竭尽所能借助科技带着地球在星海中四处流浪,与地球同生同死。《独行月球》独孤月得知人类存活时,也誓死要回到地球,回到大地母亲的温暖怀抱,呈现了浓厚的恋土情结。

### (三)侠义精神

英雄叙事是“所有神话形式中保留的固定要素。”<sup>[24]</sup>英雄崇拜在为神话意义的生成提供理据的同

时,承担了维护社会成员共享的价值理念和神圣准则的责任。在华夏文明发展的漫长历史中,英雄叙事与华夏独有的侠文化相结合,衍生出了侠义美学体系。中国幻想类电影偏爱侠义美学,常以悲壮的仪式引导大众生出崇高感,从而将共同价值及准则自觉内化于心,外化于行。

“侠”最初是王公贵族所养的刀客、剑客,随着儒家文化理念和大一统观念的深入,侠士完成了“从武士至君子再到爱国者的形象转变”<sup>[25]</sup>。他们身上所具有的阳刚之气、信义之本、逍遥之风、武德之境、写意之韵、人本之思、淡泊之志等,借助幻想类电影得以淋漓尽致地呈现出来。《流浪地球2》中,刘培强不畏强暴、坚毅不屈、见义勇为,尽显阳刚之气;《倩女幽魂》、《大话西游》中的侠骨柔肠、旷世奇恋令人唏嘘不已。“侠”不在于武功高低,而在于有情有义、一诺千金的信义精神。《妖猫传》中白鹤少年飘逸恣意,乐天诗人洒脱不羁,他们在盛唐幻世书写快意人生,实为逍遥之风。《封神》以“仁德”之义赋值武侠内涵,提升了“武”的境界,实为武德之境。《东邪西毒》以独具东方色彩的绘画之术和意象之学,享誉中外,独树一帜,实为写意之韵。《青蛇》重绘白蛇传说,深度审视人与妖、佛与道的复杂关系,实为人本之思。《姜子牙》中姜子牙一念参透神法,愿为苍生断天梯,成凡人,只为寻找自己心中的道义,实为淡泊之志。

值得注意的是,在中国走向世界的同时,集体主义与理想主义等观念深入人心,与华夏文明的英雄崇拜和侠义文化相融合,使现当代的英雄神话沿袭了原始神话中的“牺牲叙事”。中国幻想类电影借影视艺术和科学技术呈现“修身齐家治国平天下”和“为天地立心,为生民立命,为往圣继绝学,为万世开太平”的价值理念,彰显神话“具有无限量的能指”<sup>[26][15]</sup>意义。《大气层消失》中,女人和糙哥在孩子的纯真与纯粹感染下卸下个人主义的面具,最终为了保护地球大气层、延续人类文明献出了宝贵生命。《流浪地球》中刘培强的伟大牺牲精神让在场观众心

生敬意。《独行月球》中独孤月从被遗弃的悲痛中奋然而起,将自己的生命留在了陨石坠落的星辰大海中。

#### (四)“天人合一”观念

回溯哲学史,中西方哲学均始于主客不分、混沌一体的原始天人合一时期,但是自周武王信仁德不信天命开始,华夏文明走出了与西方截然不同的路径。当西方遵循主客二分逻辑,视上帝为无上者之时,炎黄子孙仍坚持将“天(神)、地(物)、人(鬼)一统的三维结构”<sup>[27]</sup>作为华夏神话乃至整个文明最为显著的形式特点和价值理念记录下来。天人合一宇宙观以农耕文明为底色,经历了漫长的演变,终于由感性认识上升到理性认知,形成了完整的理论体系,并具有独特而又丰富的内涵。在当代,天人合一观念作为华夏儿女的集体无意识,始终滋养着自己的艺术创作,并作为底色与想象力相交,促进幻想类电影的发展。

首先,天人合一宇宙观在本体论层面将天地人视为一个有机整体,主张人为天地所生,人之德性源于天地。在天地之间,人与世界共在,人与万物平等,可“见自己、见天地、见众生”<sup>[28]</sup>。从某种程度上来说,中国幻想类电影完全贯彻了天人合一观念。《大气层消失》、《长江七号》、《外太空的莫扎特》、《独行月球》、《流浪地球2》、《深海》、《九层妖塔》以及“捉妖记”系列、“画皮”系列等影片分别赋予动物、植物、外星生物、变异生物、智能生命等他者以人格化的特征,并在二者友好相处、共克困难的叙事中,使天地万物均处于共生的和谐状态与动态平衡中,从而引导大众以今人之思,观古人之得失;以今人之识悟后人之哀愉,践行人类命运共同体理念。

其次,天人合一宇宙观在价值论层面主张人与天地的合一。随着时代的发展,“中华文明这种信仰和价值取向演化出对内在自由的执着追求”<sup>[29]</sup>。《宇宙探索编辑部》就塑造了一个极具“朝闻道,夕死可矣”执着求道精神的人。影片不仅以双螺旋结构指

涉创世神女娲与伏羲交缠的蛇身状貌,指明阴阳调和、天人合一的自然无为之道,还以真实与虚构共振的疯癫叙事、正向与逆向同频的回归之旅,让观众与主创一同在荒诞和诗意中实现理性与感性兼具的超越之行,达成自我与他者、个人与社会的和解,知晓存在与反抗的意义,最终获得灵魂的救赎与情感的疗愈。

最后,天人合一宇宙观在认识论层面强调用“名”去把握“道”,以“言”去阐释“名”,以“行”去践行“道”,从而效法天地,知行合一,修身齐家治国平天下,掌握天人合一的通达之道。这一传统在幻想类电影中也极为突出。“天行健,君子以自强不息。”《哪吒之魔童降世》效法上天,在魔丸和灵珠转世的矛盾故事中完成了善与恶、先验与超验的二元对话,并助哪吒以勤奋坚韧的美好品质超越矛盾,挣脱了三年寿命的外界禁锢,入魔成仙,进化为自由的个体。“地势坤,君子以厚德载物。”《姜子牙》效法大地,让姜子牙在经典“电车难题”(Trolley Problem)中参破生命意义与成神之道,点出胸襟开阔、包容万象、与人为善的重要性。“知行之为合一并进。”“格物致知,经世致用。”《独行月球》以“牺牲叙事”高扬集体主义、英雄主义、理想主义的旗帜和道德涵养。“修齐治平,内圣外王。”《封神》以姬昌召回自我的成长叙事和其成为“天下共主”的预设叙事,阐述华夏文明“修身齐家治国平天下”的经典理念。

天人合一思想与人类命运共同体理念同构,既是华夏文明自女娲补天、大禹治水、愚公移山、后羿射日等神话故事所存续的人道主义精神的彰显,又是在消费主义盛行的当下,中国幻想类电影顺利出海,促进共商共建共享新格局建设的关键。

#### 四、华夏神话与中国幻想类电影的高质量发展

在《流浪地球》与《封神》两大影片的助力下,中国幻想类电影厚积薄发,成为国人较为偏爱的电影类型之一,它寄托了国人的殷切期盼,成为中国电影由大国迈向强国的重要着力点和支撑点。作为“想

象力消费”两种经济<sup>[30]447-448</sup>意义的承载者,中国幻想类电影要实现高质量发展,应高度重视“重构神话原型、表达中国想象、讲好中国故事”<sup>[31]</sup>,尤其要在以下几个方面久久为功。

##### (一)全球本土化

历经百余年,电影艺术逐渐成熟,并以国别为界,形成极具民族特色的电影行业和产业格局。在变幻莫测的格局中,始终“有两股力量在发挥着重要作用:一是‘全球化’,二是‘在地化’对‘全球化’的反应”<sup>[32]</sup>。20世纪90年代,美国学者罗兰·罗伯森创用“全球本土化”(Glocalization)一词,描述了在全球化趋势下,地方要素与外来要素即全球化与地方化进行融合的状态。这一词语最初在经济领域使用,后来逐渐被移用到文学、艺术等场域,充分契合了全球化趋势和他者凝视境况下,非西方中心国家的主体性焦虑。

“任何文化要立得住、行得远,要有引领力、凝聚力、塑造力、辐射力,就必须有自己的主体性。”<sup>[33]</sup>在中国由电影大国向电影强国转变的过程中,“世界和中国都需要一个优秀中国电影的‘品牌性’称号”<sup>[34]</sup>,“让中国电影以鲜明的中国特色、中国风格、中国气派屹立于世”<sup>[35]</sup>。诚然,民族本土性是每一个文明独有的历史烙印,也是不同文明得以区分的理据。针对保护主义、单边主义、逆全球化等话语,中国幻想类电影应高举文化自信的大旗,坚持民族为本的理念,回归本土、回归传统,以经典神话原型唤醒民族无意识,以通变之观兼收内外,包容古今,让华夏文明的脉络合乎时代发展,炳耀于世。“流浪地球”系列影片就是极好的例子。影片用西方的高概念生产模式承载了中国本土的科幻叙事,以绮炫的奇观外壳包裹了一个以中国人秩序话语为主体、带有本土伦理色彩、符合中国想象的故事。《宇宙探索编辑部》则用中国本土的章回小说结构承载了源自西方的科幻类型叙事,将人类命运共同体的理念置入四则相关联的寓言故事中,在与《西游记》文本和人物达成互

文的同时,巧妙置换,在工业化特征尚不明显的西南乡村,治愈了现代工业文明之下普遍存在于大众心中的焦虑症候。借助唐志军,文明自疑者们在西南深处的泥土、丛林、冰雪、暖阳之间,完成自我救赎,拿起纸笔,继续文明播种者的使命。

## (二)电影工业美学

电影是“工业和后工业文明的产物;是真正意义上的‘现代艺术品种’”<sup>[36]</sup>。它自诞生之日起,就具有商业性与艺术性、奇观性与人文性的双重性质,只是在时代和社会动荡的背景下,纪录主义和现实主义因其天然的教化作用与规训功能而被高度重视,幻想色彩则被定义为“非主流”。但随着消费主义、科学技术以及媒介革命进程的发展,电影人放大并重拾起电影与生俱来的奇观本性,并于20世纪70年代拍摄出了《星球大战》和《大白鲨》这两部作品。回顾整个电影发展史,奇观性与商业性往往与幻想类电影的沉浮息息相关,二者共同构成了以消费主义为导向的电影高票房的基础。随着民众媒介素养的提高以及文化水平的发展,电影的艺术性与人文性也不断凸显。于是,奇观性与人文性构成了幻想类电影乃至所有电影的一体两面。深谙于此,为最大程度实现幻想类电影经济效益与社会效益的双赢,中国幻想类电影需要以电影工业美学为原则,对华夏神话原型和中华优秀传统文化进行现代化转化。

电影工业美学,“实质是置身商业化浪潮和大众文化思潮的包围之下将电影的商业性和艺术性统筹协调达到美学的统一”<sup>[37]</sup>。纵观整个中国幻想类电影发展史,“流浪地球”系列影片无疑是践行电影工业美学的典范佳作。影片遵从类型化电影制作工业流程,重视科学高效管理,注重基于大众娱乐消费需求的观众美学,在为消费者呈上视觉盛宴的同时,又悄无声息地唤醒华夏子女的集体无意识,勾连起广大中国观众的农耕意识、恋土情节和侠义精神,达成共情共振。2023年,《封神》的热映更加证明了电影工业美学原则在幻想类电影创作中的关键性。影片

不仅深耕电影奇观本性,以科技打造出人神魔共存的殷商奇幻时代,借异兽、巫俗、法术等给观众呈上了一场饕餮盛宴,而且坚持以文化滋养,以专业立命,既在开拍前进行长达多年的诗书礼乐训练,又在创作中回归传统、回归本土,再次以华夏文明千年来的农耕意识、恋土情结、侠义精神以及天人合一观念为线索,将上古时代的卓绝神人和朝歌风云再现于当代,奋力书写整个华夏文明史的宏大与壮丽。总之,近年来,电影工业美学原则越发深入人心,即使是《被光抓走的人》、《宇宙探索编辑部》等软科幻电影也随处可见工业美学的创作思路。

## (三)创造性转化与创新性发展

神话资源具有鲜明的历史性与地域性,在时代发展与全球化趋势的影响下,神话的转译往往面临着文化适应与文化折扣的焦虑困境。但是神话多涉及族群特征与起源传说,神话思维往往天然地指涉文化认同与民族共同体意识。因此,神话资源与神话思维完全可以突破时间与空间的桎梏,在新时代完成创造性转化与创新性发展意义上的“神性重建”。正如张颐武所阐释的,在电影产业异常蓬勃的当下,以幻想为底色的幻想类电影,应当具有“‘架空式的高概念电影’生产与‘网络文学超级IP的电影转换’理念”<sup>[38]</sup>,积极发挥华夏神话神性重建所具有的社会价值、经济价值与艺术价值方面的巨大潜力。

《文心雕龙·通变》曰:“文律运周,日新其业。变则其久,通则不乏。”针对神话历史性遗留问题,中国幻想类电影需要与时俱进,以现代性的眼光再述神话原型、再释儒道墨法、再阐文源之道。《哪吒之魔童降世》就基于“自我奋斗”的现代化主题,讲述了一个反天命的少年成长的故事;《姜子牙》则在尊师重道、泛爱众的仁德传统中注入现代化的命题,探讨了从人到神的道德终点所在,完成了断天梯、救众生的伟大行为。如果说前两部均是在理念上注入现代化内涵,那么追光动画的系列电影则以全新

的现代化视野,实现了传统故事从改编到改写的再创造。《白蛇2:青蛇劫起》、《新神榜:哪吒重生》都创造了一个全新的现代异世界,即借传统原型暗喻时代症候与社会问题。但不可否认的是,这两部影片大胆且激进的改编,激起了不少反对之声。因此,在《新神榜:杨戬》中,改写又变得保守了一些。这也从侧面表明,对传统的现代化神性重建,需要平衡好观众的审美期待视野与定向视野之间的度。

此外,在全球化时代,华夏神话的神性重建还需要解决由地域区隔所带来的文化折扣乃至文明交流阻滞情况。钱锺书先生曾在《谈艺录》的序中提出“东海西海,心理攸同,南学北学,道术未裂”这一真知灼见。虽然地域区隔在一定程度上阻滞了文明的交流,但是心有戚戚,真善美作为人类内心深处的普遍诉求,其间并不存在难以跨越的藩篱或鸿沟。基于此,找到文明通约性,以人道主义精神建构一个没有歧视和差异的人类命运共同体,打造“共同体美学”,也是中国幻想类电影的应有追求。

## 五、结语

“要讲清楚中国是什么样的文明和什么样的国家,讲清楚中国人的宇宙观、天下观、社会观、道德观,展现中华文明的悠久历史和人文底蕴,促使世界读懂中国、读懂中国人民、读懂中国共产党、读懂中华民族。”<sup>[39]</sup>这既是西方意识形态激荡形势下对内激发民族意识、凝聚民族力量的必需,也是全球化背景下讲好中国故事、传播好中国形象的必然。深处景观社会与读图时代,以视像思维为基的影视艺术承担了这一时代使命,而极具奇观性与商业性的中国幻想类电影自当以神话人象、物象原型和农耕意识、恋土情结、侠义精神、天人合一观念等传统价值理念为经,以科技奇观、绮丽幻想、诡谲意象、民族风格为纬,编织出当代中国自信且豪迈的精神面貌,满足国内外观众的想象力消费需求。与此同时,电影人也应对传统文化取其精华、弃其糟粕,突破传统文化因历史性与地域性带来的创作窠臼,完成神话思维、神

话叙事、神话史诗的神性重建。这一基于华夏神话创造性转化与创新性发展的重建工作,需要在实践中坚持“全球本土化”视野、工业美学策略和共同体美学追求。

## 参考文献:

- [1]苏珊·海沃德.电影研究关键词[M].邹赞,孙柏,李珺阳,译.北京:北京大学出版社,2013.
- [2]陈旭光,吴言动.关于中国电影想象力缺失问题的思考[J].当代电影,2012(11).
- [3]道格拉斯·凯尔纳.后现代理论[M].张志斌,译.北京:中央编译出版社,1999.
- [4]张一兵.消费意识形态:符码操控中的真实之死:鲍德里亚的《消费社会》解读[J].江汉论坛,2008(9).
- [5]陈旭光,张明浩.论电影“想象力消费”的意义、功能及其实现[J].现代传播(中国传媒大学学报),2020(5).
- [6]陈旭光.类型拓展、“工业美学”分层与“想象力消费”的广阔空间:论《流浪地球》的“电影工业美学”兼与《疯狂外星人》比较[J].民族艺术研究,2019(3).
- [7]陈旭光.论互联网时代电影的“想象力消费”[J].当代电影,2020(1).
- [8]陈旭光,张明浩.论中国魔幻类电影的“想象力消费”[J].电影新作,2021(1).
- [9]胡苏晓.集体无意识—原型—神话母题:容格的分析心理学与神话原型批评[J].文学评论,1989(1).
- [10]约瑟夫·坎贝尔.千面英雄[M].张承谟,译.上海:上海文艺出版社,2000.
- [11]梅紫.《宇宙探索编辑部》导演孔大山:只对“荒诞”感兴趣[N].中国电影报,2023-04-05.
- [12]陈泳超.从感生到帝系:中国古史神话的轴心转折:兼谈古典神话的层累生产[J].民俗研究,2018(3).
- [13]马克思,恩格斯.马克思恩格斯选集:第2卷[M].北京:人民出版社,1972.
- [14]朱大可.洪水神话及其大灾变背景[J].上海师范大学学报(哲学社会科学版),1993(1).
- [15]段友文,秦珂.鲧禹治水的洪水神话性质及其原始观念[J].中原文化研究,2018(6).
- [16]张文安.中国古代自然崇拜与自然神话的历史考察

- [J]. 东北师大学报(哲学社会科学版), 2007(3).
- [17]荣格. 心理学与文学[M]. 冯川, 苏克, 译. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 1987.
- [18]陈建宪. 神话解读[M]. 武汉: 湖北教育出版社, 1997.
- [19]尼古拉耶夫, 张秋华. 十九世纪俄国文艺学中的学院派[J]. 国外文学, 1982(1).
- [20]许倬云. 求古编[M]. 北京: 新星出版社, 2006.
- [21]陶思炎. 华夏神话与渔农经济[J]. 北京师范大学学报: 社会科学版, 1989(2).
- [22]费孝通. 乡土中国[M]. 北京: 北京出版社, 2004.
- [23]潘祥辉. 中华传统文化中的“恋土情结”及其扬弃[J]. 人民论坛, 2023(2).
- [24]颜翔林. 论当代神话及其存在类型[J]. 文艺理论研究, 2015(3).
- [25]黄交军, 李国英. 纵死犹闻侠骨香:《说文解字》侠文化精神蠡测[J]. 河南科技学院学报, 2023(3).
- [26]赵毅衡. 广义叙述学[M]. 成都: 四川大学出版, 2013.
- [27]陶思炎. 华夏神话与渔农经济[J]. 北京师范大学学报(社会科学版), 1989(2).
- [28]范小青. 韩国作家导演研究之李沧东: 人物李沧东和李沧东电影的人物研究[J]. 当代电影, 2018(12).
- [29]彭菊花. 天人合一的宇宙观及其时代价值[J]. 湖北大学学报(哲学社会科学版), 2023(1).
- [30]约翰·菲斯克. 电视文化[M]. 祁阿红, 张鲲, 译. 北京: 商务印书馆, 2005.
- [31]陈旭光. 科幻电影的“中国想象”与中国文化原型的现代转换[J]. 教育传媒研究, 2023(1).
- [32]马可·穆勒, 赵燕. 跨文化传播与全球在地化: 世界电影、全球电影、全球在地化电影与跨国电影的概念考辨[J]. 北京电影学院学报, 2023(7).
- [33]习近平. 在文化传承发展座谈会上的讲话[J]. 求是, 2023(17).
- [34]贾磊磊. 中国电影学派: 一种基于国家电影品牌建构的战略设想[J]. 当代电影, 2018(5).
- [35]侯光明, 支菲娜. 构建“中国电影学派”: 侯光明访谈[J]. 电影艺术, 2018(2).
- [36]虞吉. 电影的奇观本性—重审梅里爱与美国科幻电影的理论启示[J]. 电影艺术, 1997(6).
- [37]陈旭光, 张立娜. 电影工业美学原则与创作实现[J]. 电影艺术, 2018(1).
- [38]陈旭光, 陆川, 张颐武, 等. 想象力的挑战与中国奇幻类电影的探索[J]. 创作与评论, 2016(4).
- [39]习近平. 把中国文明历史研究引向深入 推动增强历史自觉坚定文化自信[N]. 人民日报, 2022-05-29.

## Chinese Mythology and the "Imaginative Consumption" of Chinese Fantasy Films

Zhang Jingwu Wang Wen

**Abstract:** Chinese mythology is the spiritual birthmark and inspiration catalyst of Chinese literary and artistic creation, and is the prototype theme and creative gene of "imaginative consumption" in Chinese fantasy films. Chinese fantasy films often have varying degrees of Chinese mythological impact. On one hand, they use the archetypal symbols of human and object images in Chinese mythology to evoke the collective unconsciousness of the Chinese, such as the consciousness of fishermen and farmers, the love for the earth complex, the spirit of chivalry, and the thought of unity between heaven and man, through familiar dissemination rituals. On the other hand, it deeply observes the principle of "Proficient in change", responds to the call of the times, leads the public into the cultural and artistic field of "Imaginative Consumption", and enables the creative utilization and innovative development of the cultural elements of Chinese mythology.

**Key words:** Chinese fantasy movies; mythological prototypes; collective unconsciousness; imaginary consumption; high quality development