

《哪吒之魔童闹海》的票房、叙事与文化重构刍议

陈可红

(浙江传媒学院 动画与数字艺术学院,浙江 杭州 310018)

摘要:为研究《哪吒之魔童闹海》电影叙事中存在的瑕疵和不足,从叙事瑕疵、“燃”向逻辑与文化重构3个方面对影片进行了冷思考。研究认为,《哪吒之魔童闹海》的剧情和人物违背了“契诃夫之枪”的叙事原则,是“资本作者”取代传统作者的必然结果,双面哪吒的新造本质上也是商业体系对传统神祇和人物的数字化收编;影片融入了大量的中华优秀传统文化元素,却流于视觉与形式,双面哪吒的塑造虽然让经典人物在解构与重构中获得新颖性,但青年哪吒只是纯粹的机甲变形,并没有参与具体的叙事建构,反抗主题固然能够引发共情,但过于宏大多元,反而让整个影片剧情过于密集,支线芜杂失衡,转折支撑吃力。研究表明,中国传统IP在动画电影的文化重构是一个多维度的过程,需要从器物、人物和价值观同步推进,中华优秀传统文化才能完成当代重构和深度传承,进而有效推动中国动画电影高质量发展。

关键词:《哪吒之魔童闹海》;中华优秀传统文化;叙事瑕疵;“资本作者”;文化重构

中图分类号:J954

文献标志码:A

文章编号:1671-6248(2025)04-0089-08

收稿日期:2025-03-10

基金项目:教育部人文社会科学研究规划基金项目(24YJA760006)

作者简介:陈可红(1977-),女,浙江乐清人,教授,文学博士。

Preliminary discussion on the box office, narrative, cultural reconstruction of *NE Zha 2*

CHEN Kehong

(School of Animation and Digital Arts, Communication University of Zhejiang,
Hangzhou 310018, Zhejiang, China)

Abstract: To examine the flaws and limitations in the narrative of the animated film *NE Zha 2*, this paper conducts a sober reflection on the film focusing on three aspects: narrative flaws, the logic of “passion-driven” storytelling, and cultural reconstruction. It argues that the plot and characters in the film violate the “CHEKHOV’s gun” principle of narrative economy, a reflection of the rise of the “capital author” replacing the traditional authorial figure. The creation of a dual-faced NE Zha essentially represents the commercial system’s digital appropriation of traditional deities and characters. Although the film incorporates many elements of fine traditional Chinese culture, these are often reduced to mere visual and formal representation. The dual characterization of NE Zha brings novelty through deconstruction and reconstruction of a classic figure; however, the youthful NE Zha, designed as a mech-style transformation, lacks actual involvement in the narrative development. While the theme of rebellion can evoke emotional resonance, its overly grand and pluralistic nature results in an overcrowded plot, disordered subplots, and weak narrative transitions. The study suggests that cultural reconstruction of traditional Chinese intellectual properties in animated films is inherently multidimensional. Only by advancing material representation, character development, and value systems in parallel can fine traditional Chinese culture be meaningfully reconstructed and deeply transmitted in the contemporary era—ultimately driving the high-quality development of China’s animated films.

Key words: *NE Zha 2*; fine traditional Chinese culture; narrative flaw; “capital author”; cultural reconstruction

《哪吒之魔童闹海》被视为传承中华优秀传统文化的成功实践。主流媒体纷纷发文肯定影片在运用前沿的动画技术、极致追求的动作设计、对中华文化元素的视觉呈现和

传统 IP 的融合创新等方面的贡献。学术界对《哪吒之魔童闹海》给予了正面的、积极的评价,认为《哪吒之魔童闹海》的成功,证明了中国的文化消费有着相当大的存量。从春

节上映以来,《哪吒之魔童闹海》凭借精心打磨的作品得到观众的普遍好评,引发强大的“自来水”效应,直接带动票房的一骑绝尘,创造了一个里程碑式的文化现象^[1]。该片以燎发摧枯之势连创纪录,现已摘得全球动画电影票房榜第一的桂冠,用富于东方之美的奇幻光影博得国际观众的青睐^[2]。顺势选择了最新的数字技术,电影的创作团队在精心打磨剧本的基础上,运用最新的仿真、建模、渲染、动捕、声画、影像和剪辑技术,为观众呈现了2D或3D视听文本^[3],民族化美学风格也是“在世界中”的。电影里,哪吒身后飞扬的红色飘带生成了“气韵生动”的东方美感^[4]。

现有研究阐明了一种可能的互证关系:商业奇迹证明了观众对传统文化的认同,显示传统IP在当代仍然具有强大生命力;传统IP又能够给商业票房提供持续的支撑,仿佛取之不竭的宝藏。这种互证关系是否成立,中国神话传说和历史故事能否在根植于传统叙事的基础上,通过数字化手段重塑当代文化记忆,是本文讨论的问题。

一、魔丸与“契诃夫之枪”

俄罗斯作家、剧作家安东·巴甫洛维奇·契诃夫给朋友写信时提出一个说法:“凡是跟小说本身没有直接关系的东西,全部应该毫不留情地去掉。如果您在第一章里说,墙上挂着一支枪,那么在第二章或第三章里它就应该用来射击。如果没有人去使用,那么它也就不必挂在墙上。”^[5]契诃夫的戏

剧《海鸥》第二幕提到康斯坦丁有一把步枪,第四幕康斯坦丁真用这把枪结束了生命。显然这把枪的出现并非偶然,而是后续剧情的伏笔,与人物命运息息相关。契诃夫这一说法后来被总结成为“契诃夫之枪”的叙事原则:故事中如果出现某个元素,那么它必须在之后发挥作用。许多影视作品里,都可以看到这种理论的应用。在叙事作品中,“契诃夫之枪”并不必然局限于具体物体,还可以是任何铺垫和伏笔,比如对话、场景或情感线索,只要它们前后呼应,在故事中伏笔千里,举足轻重。

从“契诃夫之枪”叙事原则来分析《哪吒之魔童闹海》的剧情,我们可以找出很多“有伏无应”的问题。比如哪吒的火尖枪、风火轮以及敖丙的龙族背景被反复提及,但这些元素没有在后续剧情中推动故事或引发高潮。影片前半段围绕“哪吒是否暴露魔丸力量”的悬念展开,通过玉虚宫考核的规则设定逐步累积紧张感;然而,当哪吒在降伏石矶娘娘时公然使用魔丸力量后,玉虚宫监考人员却未严格执行规则,仅以“无量仙翁放水”草率解释了事,这导致前面的铺垫崩塌,观众累积的情绪瞬间泄气。再比如,李靖对哪吒从严厉到纵容的态度转变,也缺乏合理铺垫,更像是编剧为推进剧情强行赋予的特权。申公豹从“兽形苦修者”到“觉醒反抗者”的转变,尽管比哪吒立体,但因内心挣扎并不够细腻,也沦为工具性角色。无量仙翁作为终极反派,其压制天元鼎的动机缺乏深层背景支撑,穿心咒的力量体系因缺少前期铺垫,都显得“机械降神”。

人物弧光(Character Arc)是剧作理论中的基础概念,要求角色在故事中必须经历心理、情感或道德认同的转变,经历从迷茫到觉醒,从缺陷到蜕变的过程,形成清晰的弧光演进,推动角色行动和情节发展,最终完成剧本主题的表达^[6]。人物弧光是一种更宽泛意义上的“契诃夫之枪”,要求角色的成长有心理依据,主题的架构有逻辑支撑。以此为参照,《哪吒之魔童降世》的成功显然让《哪吒之魔童闹海》编剧严格延续哪吒的性格设定和亲情羁绊,左支右绌,进退失据,造成了角色的弧光断裂。在《哪吒之魔童降世》中,魔丸的命运设定,赋予哪吒以“魔童”命运和“混不吝”的性格,自暴自弃,我行我素,但被亲情和友情所感动,内心觉醒,选择主动反抗命运。故事的逻辑是自洽的,成功探讨了命运、亲情、友情和自我认同等主题,构建出不错的人物弧光。

《哪吒之魔童闹海》的主题要从个人反抗命运上升为群体反抗仙界霸权,就需要哪吒体认被仙界欺骗的受压迫群体,完成内心的转变。遗憾的是,《哪吒之魔童闹海》继续用大量篇幅延续《哪吒之魔童降世》对哪吒的性格设定和叙述桥段,对什么都满不在乎,从来没有主动融入仙界位列仙班的想法,这让他最后作为群体反抗的代言人角色缺乏心理动机。影片中哪吒反抗的动机主要来自父母、两位哥哥的血肉亲情,与妖界的悲惨宿命无涉,与陈塘关的百姓生死无关。相比而言,20世纪60年代,由万籟天、唐澄导演的美术电影《大闹天宫》“塑造了一个具有‘熊孩子’特征的‘美猴王’形象”^[7],其不仅具有猴性

的“顽劣”,也有爱护众生之人性的善良。在《哪吒之魔童降世》中,编剧让哪吒喊出了“谁敢动我家人,我会让他死无葬身之地”这句好勇斗狠的台词,“我命由我不由天,是魔是仙,我是谁只有我自己说了算”这类极端个人主义的宣言,都让最后的反抗难以获得价值共情,沦为为“燃”而“燃”的“爽剧”。

二、“燃”逻辑与资本作者

20世纪中期,“导演中心论”在法国新浪潮运动中被提出,强调导演是电影创作的核心,决定影片的主题、风格与趣味。随着全球电影产业的发展,尤其是好莱坞商业电影的崛起,导演的地位早已动摇,制片厂的品牌效应逐渐成为观众认知和选择影片的主要依据,而资本的力量则在幕后主导着创作过程,仿佛获得了作者地位,可称其为“资本作者”。

可能有人会反驳说,一些著名导演如詹姆斯·卡梅隆、克里斯托弗·诺兰、昆汀·塔伦蒂诺等仍然在观众中享有品牌声誉,具有票房号召力。华人也有类似的导演,如李安、周星驰、张艺谋,乃至《哪吒》的导演饺子,他们依然在导演的电影上贴上独有的标签,这的确是事实。作为“电影新势力”^[8],或者说“新力量导演”,以饺子为代表的中国动画电影导演们正在获得一种产业化生存之道,即遵循或正在建构一种“电影工业美学”原则,并贯穿于他们电影生产的全产业链^[9]。尽管不排除一些独立导演依然在抵抗商业叙事的侵蚀而守护作者电影的传统,但从趋势看,

那些在大众中负有盛名的导演,其实他们的电影早已高度商业化,有时他们与厂牌之间存在着影片制作的决定权之争,核心还是商业利益的争夺。

导演的作者性在当代商业电影中早已不是创作的核心驱动力,叙事的主导权早已从个人转移到制片厂,观众则被转化为“虚拟宇宙”的长期消费者。厂牌是“资本作者”外化,制片厂不仅是经济实体,更是叙事和风格的“作者”,其意志贯穿整个创作过程。比如漫威电影宇宙,迪士尼、华纳等,制片厂品牌及其系列化战略凌驾于导演之上,表明“资本作者”具有普遍性,能够解释当代电影产业的新权力结构。

“资本作者”概念可以看作对传统作者论的重新定义。传统作者论强调导演通过个人风格和主题掌控影片,而“资本作者”将这一角色转移到资本力量(制片厂、制片人 or 品牌)身上。只有从这个角度,我们才能理解《哪吒之魔童闹海》因何背负着《哪吒之魔童降世》的种种设定,违背“契诃夫之枪”原则,被情节拼贴所裹挟,奔向宏大主题;为何青年哪吒并不参与叙事,只在战斗中以三头六臂出现;为何很多商业电影用“燃”来架构叙事高潮。因为“资本作者”发现,“燃”的核心在于激发观众的情绪,制造情节高潮,通过强烈的视听冲击与情感释放来提升观影体验。中国商业电影对“燃”的迷恋,本质上是市场风险规避与观众即时快感需求的共振结果。

因此,“燃”与其说是艺术选择,不如说是商业策略。相比于复杂的内心暗示、细腻

的情感描画,“燃”直接作用于感官,不但性价比高,还能掩盖剧本其他部分的不足。尽管在国内语境中“燃”常与“热血”“拼搏”“不屈”等精神元素挂钩,往往还与民族复兴、爱国情操、奉献牺牲、为集体牺牲小我等价值导向关联,能与主流价值观无缝对接,但“燃”本质上只是一种叙事机制,一种简单又高效的情绪调动的手法,能够有效地迎合观众情绪化、快节奏的体验需求,实现票房目标。当“燃”成为创作公式时,大量电影扎堆“燃”,往往导致视觉美学重复堆砌,情绪调度过公式化,类型角色脸谱化,最终导致观众审美疲劳,情感冲击力也因之衰减。

三、双面哪吒与 IP 收编

动画电影中的哪吒与明代长篇小说《封神演义》中哪吒的关系,与其说改编自《封神演义》,不如说对传统叙事进行了彻底的解构和重构。《西游记》在哪吒首次出场时,说他“总角才遮凶,披毛未苫肩”。《封神演义》中说得更直接:“乃是一个孩子赤条条的,满身红光,面如傅粉。”哪吒被太乙真人用莲花、莲藕重生后,此时哪吒已是莲花化身,但身体模样也未改变:“荷叶裹成骨肉身,相貌似生前。”而动画电影《哪吒》系列对哪吒进行了彻底变身:一是将经典文本中粉雕玉琢的可爱孩童哪吒,改成黑眼圈四处闯祸生事的“魔童”;二是新造了乾坤圈启动后巨大化战斗状态的青年哪吒。尽管《西游记》和《封神演义》中都有哪吒变身三头六臂的描写,但并没有变身后孩童转化为青年的描写,但

对于年轻观众群而言,接受哪吒的青年面孔毫无压力,他们早已熟悉变形金刚、“人间大炮”和机甲变身的影像,这种角色设定的双面性使用得当,可以增加叙事张力,但影片中青年哪吒只是纯粹的机甲变形,并没有参与具体的叙事建构。

电影对经典人物的解构与重构,对主要角色的双面性设定,非近年独有现象,其发展可追溯至20世纪90年代香港电影,周星驰导演的《大话西游》:至尊宝作为凡人时,有自由但无力量,无法保护心爱的人,变成孙悟空后,获得了强大力量,却戴上了紧箍咒,失去了自由。这种自由与责任的悖论,宿命与轮回的妥协,不仅能够反映中国传统文化中“入世”与“出世”的永恒张力,也因人物成长与爱情不可兼得的矛盾而深深打动观众。该电影对21世纪中国商业动画电影如何重新讲述传统IP影响深远。

此后,一系列动画作品通过技术革新、叙事重构与文化创新,形成了以经典文本解构为核心的创作浪潮,传统神话或传说人物纷纷带着当代的情感和叙事,在商业影院中复活,争取新的文化身份,角色的凡人与超凡(英雄、神仙、神祇)的双面性被广泛使用:凡人的一面带着世俗的情感和日常的欲望,在故事中插科打诨,有着普通人的喜怒哀乐,能够迅速得到观众的好感和认同;超凡的一面则用来建构影像奇观,满足观众在日常生活中无法得到的成功幻想和通神体验。

分析哪吒在中国的千年传播史,我们能发现哪吒的双面性有着更为复杂的历史依据。哪吒原本是外来神祇,最早的形象是成

人而非儿童,儿童形象是在中国化的漫长岁月中逐渐成形固化的,是超越“真实”与“想象”二元对立的动态重构过程。将哪吒形象放到历史时光中观察,哪吒从外来神祇被本土化收编,从家喻户晓的通俗文学人物到风靡一时的影像新面孔,佛教的“莲花”符号被道教转化为“灵珠/魔丸”的二元对立,再经由现代动画技术升华为数字水墨美学,形成“赛博朋克+传统纹样”的视觉新物种。这种持续转译证明,文化主体性并非静态坚守,而是在不同时空下依托当时的文化偏好和社会心理,通过不断吸纳他者元素实现自我更新。哪吒形象的千年流变,本质是一场持续的文化空间生产运动。从敦煌壁画中的毗沙门天王侍童,到现代银幕上的反叛英雄,哪吒始终游走于真实与想象、本土与他者的裂缝中,通过不断打破边界实现自我超越。

从此角度来看,包括饺子导演做的这一版“哪吒”,也没有单纯在做“哪吒”,它其实是一个崭新的故事^[10],无论是作为“魔童”的少年哪吒形象,还是作为战斗形态的青年哪吒形象,该哪吒形象并非对传统神话人物的简单再现,而是被重塑为一个全新的叙事符号。这一重塑过程不仅体现了跨文化传播中的文化再生产机制,还深刻契合了年轻群体的心理需求与身份认同。因此,从这个意义上说,哪吒双面形象只是当代商业影视对传统IP的收编行为,恰如漫威对蜘蛛侠、钢铁侠等所谓超级英雄的收编一样。这些年国内的追光动画、光线影业也纷纷开始搭建自己的东方神话宇宙,以数字化手段复活传统文化中的人物,让他们成为自己的“虚拟职

员”,期望他们给公司带来可观业绩。这种商业收编现象一直是好莱坞全球影业的常规操作。现代影视工业对传统IP人物的再次收编,构成哪吒形象千年流变中新的链条,文化的生命力不在于固守传统的“纯净性”,而在于拥抱多样化的“未完成性”。当哪吒脚踏风火轮冲破次元壁时,他不仅是一个神话角色,更成为数字文明时代文化自觉的象征——在全球化浪潮中,唯有保持开放的转译姿态,才能让传统文化焕发新生。

四、记忆重构与文化复兴

文化记忆理论认为,文化遗产的本质是集体记忆的延续与重构。德国学者扬·阿斯曼指出:“社会通过构建出一种回忆文化的方式,在想象中构建了自我形象,并在世代相传中延续了认同。”^[11]在全球化与数字化的双重冲击下,中国传统文化的影视化复兴不仅涉及视觉符号的呈现,更需通过文化记忆的重构凝聚文化向心力,实现“历史经验”与“现代认同”的辩证统一。笔者认为,影视作品通过“记忆重构”来传承中华优秀传统文化,实现当代文化建构功能,至少分为以下3个层面。

(一) 器物重现层面

器物重现便于直接营造视觉奇观。这些元素是传统文化的重要组成部分,通过影视作品的展示,能够让观众直观地感受到中华优秀传统文化的魅力。《哪吒》系列在视觉设计上融入了大量中华优秀传统文化元素,比如巍峨的城墙、错落的屋檐,天宫威严的主

殿,琉璃瓦、蟠龙柱,处处透着故宫太和殿的影子,玉虚宫内的仙池花园,直接照搬山西晋祠的“鱼沼飞梁”;角色身着的汉服和盔甲,都带有浓厚的中国风;两只“结界兽”源自三星堆的金面罩青铜头像及青铜鹰形铃,神器天元鼎原型来自商朝的龙纹扁足鼎,展现了中国古代文明的独特魅力。然而,传统文化复兴的意义不仅在于视觉上的再现,更在于其背后的精神内涵如何与现代观众产生共鸣。器物层面的复兴若仅停留于表面,容易流于形式化,缺乏深度。

(二) 人物重塑层面

在影视作品中,对神话人物或历史人物进行重新塑造,能够将这些人物的塑造成为观众熟悉的“身边人”,拉近传统文化与现代观众之间的距离,增强其接受度。《哪吒》系列电影中,哪吒被重新塑造成一个叛逆、调皮但内心善良的“熊孩子”,顶着黑眼圈、咧着大嘴笑的造型,搭配他与父母、朋友间的互动,拉近了神话人物与观众的距离。这一形象与传统神话中的哪吒大不相同,却更容易引发现代观众的共鸣。而太乙真人不再是手持拂尘、不食人间烟火的仙长,被塑造成一个贪酒好吃的胖子,但浓浓的烟火气让观众感到接地气,生出亲近心。

(三) 价值重构层面

传统文化中的道德设定和价值观,与现代社会存在差异,如何既保留传统精髓,又让现代观众接受,是文化重构的核心问题。一种有效的路径是让古人面临与现代人相似的困境,包括道德困境、伦理困境、情感困境和价值困境,通过角色的选择和行为,探讨人类

共同的价值问题,从而引发观众的共情。《哪吒》系列希望通过“我命由我不由天”的宣言,将“剔骨还父、割肉还母”的传统孝道伦理与抗争嫁接上现代命运抗争;又新构了李靖夫妇对哪吒无保留呵护的亲情故事,表达自我认同和家庭关系等现代话题;又搭建哪吒联合龙族和妖族反抗无量天尊为代表的仙界霸权,回应了意识形态对反西方霸权的政治话语。因主题过于宏大多元,反而让整个影片剧情过于密集,支线芜杂失衡,转折支撑吃力。

五、结语

《哪吒之魔童闹海》作为现象级国产动画电影大片,在神话题材创新、动画技术革新、视觉元素呈现和燃情叙事上确实达到了一个新的高度。中华优秀传统文化在影视中的改编重构是一个多维度的过程。从器物层面看,视觉奇观的营造能使传统文化得以直观呈现;从人物层面看,古人的现代诠释能够拉近观众与文化的距离;从价值观层面看,通过道德困境的共情,传统文化才能在年轻一代中得到深度传承。然而,真正的文化继承与重构不仅在于表面的再现,更在于对文化精神内涵的挖掘与现代诠释,需通过创新表达,在传统与现代之间找到契合点。传统文化的影视化复兴,本质上是一场关于“我们是谁”的记忆重构实践。这需要创作者在“记忆的考古学”与“记忆的未来学”之间保持张力,让传统文化既成为民族认同的基石,又化作面向未来的精神指南。

参考文献:

- [1] 张颐武.《哪吒2》,中国电影的跨越式发展[J].民主,2025(3):54-55.
- [2] 王海洲,马翱.《哪吒之魔童闹海》:神话的当代改写与影像的民族审美[J].当代动画,2025(2):20-25.
- [3] 鲍远福.引发共情的“中国叙事”永远不过时——2025年春节档电影及《哪吒之魔童闹海》启示录[J].文化艺术研究,2025(1):103-110,116.
- [4] 白惠元.《哪吒之魔童闹海》:中国哪吒的燃情机制[J].电影艺术,2025(2):103-106,162.
- [5] 谢·尼·戈鲁勃夫.同时代人回忆契诃夫[M].倪亮,耿海英,译.桂林:广西师范大学出版社,2016.
- [6] 罗伯特·麦基.故事:材质·结构·风格和银幕剧作的原理[M].周铁东,译.天津:天津人民出版社,2014.
- [7] 陈可红.六个面和一个回声——中国美术电影叙事研究[M].北京:北京师范大学出版社,2021.
- [8] 丁亚平.电影新势力与当代中国电影的发展[J].当代电影,2013(8):4-9.
- [9] 陈旭光.电影工业美学研究[M].北京:中国电影出版社,2021.
- [10] 贾秀清,艾胜英,申威,等.商业与艺术的平衡——《哪吒之魔童闹海》主创访谈[J].当代动画,2025(2):11-19.
- [11] 扬·阿斯曼.文化记忆:早期高级文化中的文字、回忆和政治身份[M].金寿福,黄晓晨,译.北京:北京大学出版社,2015.

(责任编辑:王佳)