

# 《哪吒之魔童闹海》主题、视听革新的 创新实践与全球传播启示

张娟

(成都大学 影视与动画学院, 四川 成都 610106)

**摘要:**为研究《哪吒之魔童闹海》电影叙事创新,及其在视听语言中东方美学的现代化转译方式,采用跨学科视角,运用谢弗声景理论,对影片叙事结构、视觉风格与声音设计等进行多维度解读。研究认为,《哪吒之魔童闹海》对传统神话元素进行了再创作,通过多层次叙事实现了主题升华;东方美学在现代技术与艺术创作融合下实现全球共鸣。研究表明,《哪吒之魔童闹海》在保留传统文化内核的基础上,通过创新叙事与技术应用提升了观众的沉浸感,推动了中国动画作品的国际化传播;通过独特的叙事创新与美学转译,为中国传统文化的当代表达提供了新路径,为跨文化传播中的挑战提出了有益的实践探索。

**关键词:**《哪吒之魔童闹海》;动画电影;谢弗声景理论;东方美学;跨文化传播

中图分类号:J954

文献标志码:A

文章编号:1671-6248(2025)04-0097-08

收稿日期:2025-03-10

基金项目:四川省哲学社会科学研究“十四五”规划年度学术研究专项资助课题(SC24E002)

作者简介:张娟(1979-),女,四川攀枝花人,教授。

## Innovative practices in theme and audiovisual reform of *NE Zha 2* and its inspiration for global communication

ZHANG Juan

(School of Film and Animation, Chengdu University, Chengdu 610106, Sichuan, China)

**Abstract:** To explore the narrative innovations of the animated film *NE Zha 2* and its modern reinterpretation of eastern aesthetics through audiovisual language, this paper analyzes the film's narrative structure, visual style, and sound design from multiple dimensions, adopting an interdisciplinary perspective and applying SCHAFER's soundscape theory. The study finds that the film creatively reimagines traditional mythological elements and elevates its themes through multilayered storytelling. Eastern aesthetics are rendered with modern technologies and artistic techniques to achieve global resonance. The study demonstrates that while preserving the core of traditional culture, *NE Zha 2* enhances audience immersion through narrative innovation and technological application, thus advancing the international communication of Chinese animated works. Its unique narrative innovation and aesthetic reinterpretation offer a new path for the contemporary expression of Chinese traditional culture and provide valuable practical insights into addressing challenges in cross-cultural communication.

**Key words:** *NE Zha 2*; animated film; SCHAFER's soundscape theory; eastern aesthetics; cross-cultural communication

电影《哪吒之魔童闹海》历经6年的打磨,再创新春节档历史纪录,凭借大胆的美学创新与丰富的中华文化内涵成为文化出海的新标杆<sup>[1]</sup>,也得到了学术界的高度关注。周星等从叙事转型、神话祛魅、文化语言3个方面分析了影片如何在传统神话的叙述中加入对现代社会存在问题以及观念的认同与表达,并对于影片体现的现代价值观以及社会呈现的问题展开了深入探讨<sup>[2]</sup>。王龙涛等以《哪吒之魔童闹海》为例,探讨在新生代观影主体的电影视野下国产动画电影如何对传

统文化中的神话叙事进行重构和现代化的生产与话语表达<sup>[3]</sup>。叶成浩通过考察文化产业转型背景下《黑神话:悟空》《哪吒之魔童闹海》对于传统文化内涵的挖掘与发展,创新了对文化产业转型升级的探索<sup>[4]</sup>。以上研究为本文提供了很好的讨论思路和方向,对后文的论述更有理论价值和现实意义。

在此基础上,本文以《哪吒之魔童闹海》为研究对象,从哪吒动画主题的嬗变入手,探讨其运用嵌套式神话主题的叙事策略及东方美学在视听语言中的现代转译手法,着眼于

叙事主题与视听美学两个层面,解析该片的创新思路及其中国动画进入全球化语境下的现状优势与潜在瓶颈。

## 一、哪吒动画的主题嬗变

古希腊哲学家亚里士多德曾洞察到,艺术作品往往承载着比历史记录更深邃的真实<sup>[5]</sup>。艺术的主题与内核,不仅浓缩着最真实的时代底色,更折射出属于这一时代的人文精神内核。哪吒作为中国传统文学中的经典人物,从明代小说中的反骨少年直至现代荧幕上的动画偶像,这个身缠混天绫脚踏风火轮的叛逆少年,始终是中国人精神世界的镜像。

1979年上海美术电影制片厂的水墨动画《哪吒闹海》和2003年央视动画出品的52集电视剧《哪吒传奇》,分别以不同的故事内核将哪吒这一顽童刻入中国人的集体印象当中。水墨动画《哪吒闹海》以《封神演义》第十二回《陈塘关哪吒出世》中,哪吒杀死龙王三太子被惩罚而“剖腹剜心,将骨还父,将肉还母”作为本片的核心故事,其高潮是哪吒剖腹剔骨还父母——画面上墨汁绘出的鲜红血液涌向天际化成漫天墨浪,水墨动画所代表的传统孝悌伦理在笔法的流动下解体<sup>[6]</sup>。

2003年播出的52集动画《哪吒传奇》改变了此前动画连续剧的创作思路。它通过儿童化的叙事将零碎散乱的《封神演义》传说故事改编为长篇故事,加上了武王伐纣的历史脉络和《山海经》中的神话内容。哪吒不再孤身战斗,他和小龙女、雷震子组成少年英

雄组合。哪吒父亲李靖的形象也发生了转变,其封建主义父亲形象变成了苛刻但却充满爱心的家长,剔骨还父也被改编成了父子联手战胜石矶的故事。在青年受众眼里,这样的哪吒就成为了自己屏幕前的玩伴。哪吒在遭受挫折后得到的伙伴帮助与亲人扶持可以带给青年强烈的感染力。石矶娘娘、申公豹等反派角色的加入对哪吒性格的衬托,也进一步体现了主角之间友情的重要性,而这种打破亲缘关系的团结合作也恰好顺应了21世纪初期社会的“团结合作”价值主调<sup>[7]</sup>。到了2019年,《哪吒之魔童降世》中“我命由我不由天”的呐喊不仅吸引了对青年一代身份焦虑的关注,更以票房50亿及奥斯卡提名的成绩,改写了海外对中华英雄的认知。随着时间的推移,哪吒由传统弑父者变身现代朋克英雄的蜕变,成为中国动画在好莱坞垄断的世界影像霸权向文化圈层突围的代表。导演饺子倡导的“打破偏见,改变命运”本就具有文化通约性,能够为更多青年带来关乎自由意志与命运对抗的新叙事理念。

《哪吒之魔童降世》的导演在遵循1979年《哪吒闹海》和2003年《哪吒传奇》的基本叙事逻辑和类型化“动作”基础上,对哪吒神话进行了筛选和改造。一是在神话叙事方面,《哪吒之魔童降世》继承了传统哪吒故事中的主要矛盾和基本故事内核,即与父权与生俱来的悲剧命运的斗争,保留了2003年《哪吒传奇》哪吒幼年化和标志性法宝混天绫与火尖枪。在创新层面,导演将原本代表混沌本源的混元珠一分为二,创造出哪吒(魔丸)与敖丙(灵珠)这对双生角色。这种

设定不仅突出了哪吒叛逆不羁的性格特点,更通过两人截然不同的成长轨迹,探讨了环境对个人成长的影响。二是在家庭叙事方面,从简单的温情模式转向更具现实意义的代际和解。哪吒的父母李靖夫妇从权威管控者转变为暗中守护者,以现代亲子关系的矛盾与理解,替代了传统故事中“剔骨还父”的暴力对抗,展现了更具深度的情感张力。另外,导演特别强化了母爱元素。这实际上打破了传统哪吒故事中以父权为主导的家庭模式。新版殷夫人既是斩妖除魔的女将军,又是用生命保护孩子的母亲。这种既强悍又温柔的现代女性形象,既展现了当代女性的真实力量,也呼应了当下社会对母亲角色的多元化认知。

在《哪吒之魔童闹海》中,《哪吒之魔童降世》“打破成见,扭转命运”的主题得到延续并深化。如果说《哪吒之魔童降世》聚焦个人对抗外界偏见(如陈塘关百姓对魔丸的歧视),《哪吒之魔童闹海》则揭露了更深层的系统性偏见。当哪吒奉阐教之命镇压鼠妖、石矶娘娘等妖族时,即便这些妖族角色被塑造得鲜活可爱,观众仍会惯性认同“除妖即正义”的逻辑。而当陈塘关毁灭的真相被刻意隐去时,多数人又会不假思索地将罪责归于申公豹。因此,这一组的设置也就让观众在观影的过程中充当了偏见的帮凶。当观众下意识地认同“妖为恶”时,《哪吒之魔童闹海》也暗自给出了一个残酷事实,即偏见不只停留在外界所贴给别人的标签上,也极有可能是系统性压迫的帮凶。

影片的多重视角叙事表明,系统的偏见

之形成是一次双重的认识规训过程。一方面,申公豹作为妖修,为接受阐教的制度规约,他弃明隐暗,打压同族,排斥异类;另一方面,数以万计的阐教弟子并没有亲身参与迫害,只是认可偏见系统之存在而共谋,在冲突爆发后集体受害。这种双重认识形象地说明了结构性歧视的发生。申公豹意识到,在反抗天庭权贵的同时,更要反抗自己昔日竭力维系精神枷锁的自我破除。自破之难,是对破除系统偏见本质意义的生动启示:当受制者不再自怨于偏见逻辑的压制,当既得利益者敢于面对制度偏见的本质,偏见的制度化瓦解才有可能性。这种对人性苦难的双重观照,使该叙事超越东方神话的题材背景,成为全人类文明进程的隐喻。

## 二、中国传统美学的视听转译

哪吒系列动画电影同样也是传统艺术的当代转化在文化上的艺术试验与实践,采用数字化语言将传统元素进行再造。《哪吒之魔童降世》里太乙真人法宝《山河社稷图》的散点透视原理化用及数字动态视效,由二维空间上的散点透视法演进到三维空间上的数字动态图景中,模仿数字化技术上的动态山水画,移步换景,让观众移动身体看到不同角度的视觉变化,是一种对《考工记》“天有时,地有气,材有美,工有巧”的造物精神的实践<sup>[8]</sup>。动画场景图景采用数字建模技术,延续传统手工对自然法则敬而远之的思潮,控制数字素材对质感的渲染,赋予物质文化以生命力,真正将技术手段与文化元素合一。

这一艺术特征在《哪吒之魔童闹海》中得以深化,并延伸至声景创作上。影片运用了七色宝莲音乐意象与侗族大歌、天元鼎音乐意象与蒙古族呼麦两种意象的结合,践行了中国传统文化的当代转译与重述。声景理论由穆雷·谢弗提出,该理论侧重声音、聆听者与环境关系的讨论<sup>[9]</sup>。他认为声景研究是一种综合性学科,需要科学与社会、技术与人文以及艺术等诸多学科共同参与。本文将声景理论应用到这二组音乐意象的功能性分析中,去探究他们对电影叙事和美学构造的作用,进一步探讨其对电影文化声景构建、情感营造和文化共生的促进作用。

### (一) 七色宝莲中的侗韵天籁

贯穿《哪吒之魔童降世》和《哪吒之魔童闹海》的核心道具七色宝莲,其造型脱胎于河北博物院藏西汉错金博山炉<sup>[10]</sup>。该器物作为汉代升仙观念的物化载体,通过层叠山峦式炉盖与烟雾通道设计,构建出“海-山-天”的垂直宇宙模型<sup>[11]</sup>。动画制作团队对此进行了三重转化。其一,将青铜熏炉的实体空间压缩为莲花形态,保留山体叠压的层次感。其二,把烟雾通道改造为光效粒子发射器,使原作的烟气动态转化为七彩光束的辐射式扩散。其三,在纹饰设计中融入战国蜻蜓眼琉璃珠的镶嵌工艺,通过错位排列的莲瓣实现传统错金纹样与光影效果的共生。这种改造既延续了器物承载的“天人感应”哲学,又通过高饱和度色彩强化了神话叙事的视觉张力<sup>[12]</sup>。

在《哪吒之魔童闹海》中,太乙真人利用七色宝莲将哪吒、敖丙重塑肉身。在缓慢舒

展的七色宝莲绽放画面中,制作团队借用侗族大歌作为该段画面的声音基础<sup>[13]</sup>。一方面通过歌者类似流水的频谱和蝉鸣的高频还原声音景深,基于声音定位技术将声源随莲花绽放的轨迹进行位置移动;另一方面借助呼吸协调的合唱团氛围,将“饭养身,歌养心”、依赖自然资源形成的生态智慧和通灵自然的信仰转化为可视元素<sup>[14]</sup>。影片中各声部气口的位置恰恰和画面中百姓传送灵力的动作和节奏完全相同,将贵州、湖南、广西山区农耕文明中协同工作的文化基因,转化为戏剧动作的一部分。按照声音景观理论,电影中的所有声音不仅可以有意识地去听,还能作为可感知的图像或信号,将社会、历史、环境和文化信息传达出来<sup>[9]</sup>。结合该理论视角,电影运用侗族大歌声音组织,将当地民俗民间文化的个体经验编码进叙事结构里,将传统的农耕文明协作精神以可感可触的姿态、情感在视听的层面上得到丰富和强化,从而丰富影片的文化内涵,加深观众的视听体验。

在七色宝莲的核心段落中,错金博山炉的物质性与侗族大歌的声景性形成跨媒介对话。当莲花第三层瓣膜开启时,青铜器上的羽人驾凤浮雕与侗族大歌中的“蝉鸣-流水”声部同步达到强度峰值,这种设计暗合汉代“形声相益”的造物原则<sup>[15]</sup>。另外,制作团队通过三维声像定位技术,使观众在环绕声场中感知到器物的空间纵深感,最终实现传统器物美学与中华民族音乐智慧在数字空间的耦合再生。

### (二) 呼麦的青铜叙事

除太乙真人持有的七色宝莲外,另一关

键法器天元鼎同样深度融入了传统工艺美术元素。在《哪吒之魔童闹海》中第一次亮相的天元鼎,作为炼化妖族灵力的核心法器,其设计深度植根于中国古代青铜器文化。小鼎造型高度还原上海博物馆藏商代龙纹扁足鼎的折沿浅腹特征,三夔形扁足与狞厉兽面纹的精确复刻,既保留商代青铜器的威仪感,又通过表面蚀刻的灵力符咒强化法器属性。大鼎的球状主体则来自现藏于湖北省博物馆的战国青铜敦,将古代食器转化为炼丹容器。制作团队还展现出一项精妙创意,通过对传统纹饰系统进行功能性改造,将战国青铜敦的涡云纹重构为能量传导脉络,并运用粒子特效技术使鼎内灵力流动得以具象化呈现。这种基于文物纹样的视听转译,既延续了青铜器铸纹象物的造物传统,又以数字动画技术实现了器表装饰与能量流动的同构表达。这种创新设计使古老纹样在当代语境中重获功能性意义。此外,商周饕餮纹也被赋予了叙事隐喻,其兽面阵列的压迫性构图暗合天道对个体的规训,这种创新突破了对传统符号的表层借用,在技术逻辑与文化基因的深度结合中,实现了传统美学的当代转化。

另外,当前电影声音技术的革新与创作理念的演进,为精细化构建电影空间提供了有力支撑。细致丰富的环境音效与精准的声音定位,使声音在影像呈现之前就已搭建起空间感知框架,从而引导观众对环境的体验与认知<sup>[16]</sup>。正如前文所述,《哪吒之魔童闹海》制作团队通过侗族大歌营造出七色宝莲的自然守护意象,声音在空间建构中的引导作用尤为关键。同样,天元鼎的形象塑造也

依赖于声音系统的精准配合,使其在叙事与美学表达中实现了高度统一。

蒙古族呼麦技法被创新性运用于塑造天元鼎的邪性威严<sup>[17]</sup>。这种跨越7个世纪的声学设计承载着音乐与精神性的双重探索。呼麦技法深植于佛教与萨满教传统,僧侣们严格遵循特定声学规范,以低沉共鸣的诵经方式延续千年。这种浑厚声腔不仅承载着宗教仪轨的神圣性,更暗合自然界的原生韵律,有的如熊罴低吼穿透密林,还有的如狮王长啸震动旷野。这些跨越空间的低频震动恰似大地脉动,最终凝练为呼麦艺术独特的胸腔共鸣技法。另外,英雄史诗作为内蒙古高原古老的音乐形式,其演唱始终依托呼麦技法,因内容关乎部落生死存亡而形成严格仪轨,多以英雄守护家园、抗击魔怪为核心叙事<sup>[18]</sup>。这种承载集体威慑基因的声学特质,被转译为当代天元鼎的系统性压迫象征。

### 三、从《哪吒之魔童闹海》看中国动画电影的全球突破

关于中国影像与共同体美学,周星等提出:“审美主体创造性的加工、如何接纳作品,是艺术审美活动的重要部分,也是指导艺术再创作的重要途径。”<sup>[19]</sup>动画作品想要实现跨文化传播需要审美主体对于作品精神内核以及审美方式的理解与认同。正如上文所谈到的,《哪吒之魔童闹海》所探讨的系统性偏见议题具有跨文化普遍性,这一特质应该使其在全球发行中展现出独特的传播价值。

然而,该影片也存在一定跨文化传播的

困难,如影片在国外与国内票房差距,这在某种程度上体现了中国的神话IP在国外跨文化传播的困境。爱德华·霍尔是目前跨文化传播学界的先驱者。他认为,文化上的差异可深刻影响传播形式的运用。在跨文化交流中,文化高低背景理论认为,不同文化环境会造成不同文化下的沟通及产生一定的隐含沟通障碍<sup>[20]</sup>。中国文化被视为高文化背景文化,以隐含的信息、情境、氛围和人际关系来交流,讲话含蓄,在表达上隐喻较多,需要更多的背景知识来阐释意义。而美国、德国等国的文化则可被视为是低文化背景文化,一种明确、直接的交流模式,强调语言内容表达,而非由语境或非语言线索所推知<sup>[21]</sup>。特别是在全球化潮流下,不同文化交流和理解变得至关重要,高低文化的区别有可能造成跨文化沟通中的困难。

习近平总书记于2017年1月18日在联合国日内瓦总部的重要讲话中曾引用《三国志》的话“和羹之美,在于合异”。2025年2月,《南方日报》论述文化合异之道的要义有两个:“以我为主”和“换位思维”<sup>[22]</sup>,文化产品既要以本土文化特点为主,避免盲目迎合他者视角,还要理解他者认知习惯,以普遍情感来消解文化隔阂。

对此,《哪吒之魔童闹海》保留了原版哪吒形象“逆天改命”的战斗精神,汲取了诸多中国传统文化因素,将中国传统工艺之美、音乐之美展现出了新的生机活力,通过与其剧情、环境背景的互融达成“以我为主”的审美创新。影片既继承传统文化基因的深层吸引力,又对传统文化元素进行创造性转化。对于非中国文化背景受众,从两种方式入手,一

方面以视觉奇观取代文化专属符号,另一方面借打破宿命式结构重组亲情友情母题,结合青年个性自我实现的诉求,消解异质文化认知障碍。但就“换位思维”的前提来看,对于阐教体系及炼丹这类对中国传统伦理观、神话传说的设定仍需要运用渐进式叙事来化解跨文化沟通中的认知障碍。参考2017年上映的《寻梦环游记》,该片借助本土化手法对墨西哥亡灵节这一文化主题进行阐释。影片通过万寿菊花桥和祭坛等隐喻符号,表现亡灵节的核心仪式,与此同时,通过米格和家人由对立到和解的过程,不自觉地传达了墨西哥传统文化价值——家族联系和祖先崇拜<sup>[23]</sup>。如此一来叙事更具文化真实性,也使来自不同文化背景的受众在沉浸式体验中直观了解并贴近墨西哥的传统习俗与社会伦理。只有使文化密码转为可触碰的情感流淌,中国智慧才能真正实现世界共情与文化突围。

#### 四、结语

《哪吒之魔童闹海》的成功体现了中国动画产业的时代性突破,但对中国文化的跨语言观众来说,传统神话题材是需要一个较漫长的文化转换过程的。未来的中国动画要逐渐生发出文化解码方式,在故事中自然植入中国文化解释,以确保被他者认识,进而得到文化接受。这种文化转译还处于初始阶段,在此基础上要实现中国固有叙事传统的时代性价值兑现,尚需在技术自信和文化自觉间进行不断的找寻与调试。相信在不远的将来,中国动画人将以东方精神唤起当代世

界文化图景中的思想波纹与美学光辉。

参考文献:

- [1] 游苏杭,闫雨昕,杨光. 春节档见证电影市场的“火”与“变”[EB/OL]. (2025-02-08) [2025-04-28]. <http://www.xinhuanet.com/fortune/20250208/4544df9454d547fdaca13ec01508b180/c.html>.
- [2] 周星,吴英华.《哪吒之魔童闹海》的创造性分析——神话祛魅、叙事反叛与文化寓言[J]. 中北大学学报(社会科学版), 2025(3):29-36.
- [3] 王龙涛,陈维超. 新生代受众视角下国产动画电影的神话故事重塑与现代化表达——以《哪吒之魔童闹海》为例[J]. 数字出版研究, 2025(2):8-14.
- [4] 叶成浩. 从《黑神话:悟空》到《哪吒之魔童闹海》——“两个结合”视域下探索中国文化产业转型升级道路研究[J/OL]. 四川行政学院学报, 1-10 [2025-04-28]. <http://kns.cnki.net/kcms/detail/51.1537.D.20250310.1350.002.html>.
- [5] 亚里士多德. 诗学[M]. 陈中梅,译. 北京:商务印书馆,1996.
- [6] 许仲琳. 封神演义[M]. 北京:人民文学出版社,1973.
- [7] 孙蓉,赵辉. IP形象在应用型大学文化育人中的价值意蕴、问题挑战与实践路径[J]. 北京联合大学学报, 2025, 39(2):33-38.
- [8] 戴震. 戴震全集:第4册[M]. 合肥:黄山书社,1995.
- [9] 穆雷·谢弗. 声景学——我们的声环境与世界的调音[M]. 邓志勇,刘爱利,译. 北京:首都师范大学出版社,2022.
- [10] 刘卫华. 从错金博山炉看西汉的审美趣味[J]. 东方收藏, 2014(4):45-46.
- [11] 袁宙飞,李松坤. 现实的留恋与仙界的寻觅——汉画像石的显题与隐题[J]. 山东工艺美术学院学报, 2023(4):98-104.
- [12] 董仲舒. 春秋繁露[M]. 北京:中华书局,2011.
- [13] 梁文颖. 广西侗族大歌的历史渊源与文化传承路径研究[J]. 文化学刊, 2025(2):85-88.
- [14] 尤莉. 从仪式到表演:村超舞台上侗族大歌的互动与转向[J]. 美与时代(下), 2024(11):71-74.
- [15] 杭间. 中国工艺美术史[M]. 北京:人民美术出版社,2007.
- [16] 侯丹丹. 从电影声景到声景电影:基于声景理论的电影声音探究[J]. 电影文学, 2023(12):47-52.
- [17] 博特乐图. “中国呼麦”的表述及本土化实践[J]. 民族艺术, 2024(4):108-116.
- [18] 哈斯巴特尔. 声音的边界——跨文化语境下的呼麦及其文化属性[J]. 民族艺术研究, 2017, 30(2):20-26.
- [19] 周星,李昕婕. 共同体美学与中国地域影像艺术审美创造分析[J]. 民族艺术研究, 2025, 38(1):43-51.
- [20] 爱德华·霍尔. 超越文化[M]. 何道宽,译. 北京:北京大学出版社,2010.
- [21] HALL E T. Understanding cultural differences: Germans, French and Americans [M]. Yarmouth: Intercultural Press, 1990.
- [22] 钟颐. 找准跨文化传播交汇点[N]. 南方日报, 2025-02-14(4).
- [23] 徐金龙. 影视动画《寻梦环游记》对非遗资源的转化创新[J]. 文化遗产, 2025(1):51-57.

(责任编辑:王佳)