

# 数字场景中传统文化 IP 的算法重构与全球叙事

——以《哪吒之魔童闹海》为例

董琦琦

(北京联合大学, 北京 100011)

**摘要:**《哪吒之魔童闹海》恪守中华文化立场, 坚持中国动画电影“中国学派”的民族化创作道路, 以展示中国文化思想和美学精神为内核, 以科技创新为引擎, 在创新转化中华文明标识的存在形态和表达方式中发挥了重要的认识功能、审美功能和价值功能。影片通过对文化遗产的全感官创意重塑, 推动其在数字化场景中实现活态传承, 强化民族文化记忆和身份认同的同时, 破解了艺术“光晕”消失的困境, 促进传统美学与算法美学深度融合, 提升了传统神话故事和英雄人物的 IP 影响力, 打造出向世界传递中国价值的文化“新名片”。

**关键词:** 中华文明标识; 动画电影; 数字场景; 算法美学; IP 升级

**中图分类号:** I0      **文献标识码:** A

中华文明博大精深, 具有突出的连续性、突出的创新性、突出的统一性、突出的包容性、突出的和平性<sup>[1]</sup>, 五大特性会通融合, 孕育了形式多样、内容丰富的中华文明标识体系。回顾“中华文明标识体系”概念的生成轨迹, 其于 2018 年正式写入中办国办印发的《关于加强文物保护利用改革的若干意见》; 2022 年, 二十大报告提出“提炼展示中华文明的精神标识和文化精髓”; 2024 年, 党的二十届三中全会强调“构建中华文明标识体系”。在百年未有之大变局背景下, 整理中华文明标识的显性形式, 挖掘中华文明标识的隐性内容, 提升中华文明标识的 IP 影响力, 向世界展示可信、可爱、可敬的中国形象, 是学习、贯彻党的二十大精神的一项具体行动。

历来讲, 构建中华文明标识体系可见中华文明内部古今文化之通变关系, 从传统到潮流、从继承到发展, 是关乎中华文明区别于其他文明的问题。共时来讲, 构建中华文明标识体系可见中外文明之互鉴关系, 是关乎对外讲好中国故事、传播好中国声音, 拓展中华文明可见、可闻、可触、可品受众范围的问题。鉴于此, 在文化通变和文明互鉴交会处, 科学回答什么是中华文明标识? 厘清其构建中华文明标识体系的底层逻辑; 深刻阐释中华文明标识与中国文化思想和美学精神的内在关系, 提升中华文明标识对中国文化思想和美学精神的叙事能力; 以文化价值为指引, 丰富发展数字技术赋能中华文明标识艺术呈现的路径和手段, 正确处理技术理性与人文精神的辩证关系, 是功在当代、利在千秋的文化系统工程。该工程对内加强了中国人民的文化自信, 对外满足了各国人民对中华文明的好奇与热爱, 同时回应了学界近年来发起的“世界理论的中国问题 (China Question of Critical Theory)”的讨论<sup>[2]</sup>。

1896 年 8 月, 一位法国商人在上海徐园“又一村”公开放映电影, 标志着电影传入中国。1905 年, 北京丰泰照相馆邀请京剧名伶谭鑫培表演《定军山》并同步拍摄无声黑白短片, 开启了中国自主的电影创作征程。此时的中国正处于内忧外患的历史转折关头, 继器物变革、体制变革失败后, 电影与其他艺术门类一同承担了文化变革的重任。在“五四”运动中, 电影不仅用镜头定格了群众救亡图存的壮阔场景, 而且以强大的艺术感召力唤醒了人民

的自由民主意识和科学理性精神，直观记录了中华民族“启蒙”与“救亡”双重变奏的现代化进程。尔后，从革命岁月的烽火叙事，到建设时期的奋斗篇章，再到改革开放后的多元探索，电影对中华文明标识及其承载的中国文化思想和美学精神的艺术呈现始终“在场”。今天，在中国式现代化的鼓舞与激荡下，电影进一步迎来了蓬勃发展的盛世繁华，肩负起了民族复兴和强国建设的时代使命。近年来，动画电影市场持续活跃，《西游记之大圣归来》《深海》《长安三万里》《哪吒之魔童闹海》等现象级精品不断。它们依托算力提速、算法优化，将中国文化思想和美学精神转化为生机勃勃的视听语言，将中华文明标识型塑为易于体验、认知和理解的当代艺术样态，成功打造出具有东方特色的数字美学新范式。

2025年贺岁档电影火爆出圈，《哪吒之魔童闹海》《唐探1900》《封神第二部：战火西岐》《射雕英雄传：侠之大者》《熊出没·重启未来》《蛟龙行动》涉及动画、神话传说、喜剧冒险、探案推理、武侠动作、环境保护等多种题材，丰富市场供给的同时，为观众提供了集商业价值与艺术品味于一体的全感官盛宴。其中，《哪吒之魔童闹海》一骑绝尘，票房破百亿，荣登中国影史票房冠军，刷新亚洲影史票房记录，位居全球影史票房前五强。《哪吒之魔童闹海》引发观影热潮已经成为载入电影史册的一个“事件”。“事件(event)”代表了激进的转折点，它不仅可以改变事物本身，而且能够改变衡量事物的指标。“事件”对事物所在的或所关联的整个场域起到了决定性影响。<sup>[3]</sup>《哪吒之魔童闹海》的“事件”效应在于，对中华文明标识进行生成式艺术创新呈现的同时，为中国电影批评和理论突围提供了鲜活的实践经验，也为中国电影出海提供了借鉴与参考。

### 一、文化遗产在数字化场景中的活态传承

构建中华文明标识体系的主张发轫于国家对文物保护利用的顶层设计，从文物考古中提炼一批中华文明标识，推进中华文明探源工程，加强中华民族的自豪感和凝聚力，是文物作为中华文明标识的功能和作用的重要表征。在《哪吒之魔童闹海》中，AR和VR营造的交互体验、3D建模的精准复刻和纤毫毕现、水墨粒子的气韵流转等会通融合，共同编织出亦真亦幻的叙事空间。这些数字技术深度参与了文物、纹饰、传统音乐、绘画、神话传说等文化遗产的艺术呈现，拓展延伸了文化遗产存续的时空条件，赋能文化遗产走出文博场馆，实现了文化遗产审美的日常生活化。陈列在博物馆展柜里的文物、蜷缩在古籍文献中的传说，被岁月尘埃所湮没的冷门声律，通过数字技术的重塑与创新表达，转化为哪吒脚下蜿蜒的蟠螭纹足迹、敖丙衣缘间盘旋的云雷水波、陈塘关战前响彻云霄的太古遗音等具有文化认同功能的“文化记忆”<sup>[4]137、147<sup>①</sup></sup>。如果说文化认同的构建依赖于对“过去”的回溯的话，那么文化认同的重塑则向“未来”敞开，通过创造性转化和创新性发展让文化遗产在数字化场景中获得活态传承，文化遗产的意义在过去与未来的裂隙中自我显现。

《哪吒之魔童闹海》对文化遗产的数字化记忆绝非单纯为了追求商业噱头或博取流量，亦非止步于文遗知识的科学普及，其本质上是寻找文化认同的一个过程。“人类通过文化创造了一个关于过去、现在和未来的时间性的框架”<sup>[4]123</sup>，阿莱达·阿斯曼认为文化记忆“创造了一个跨域时间深渊的沟通框架”<sup>[4]123</sup>，能够突破过去、现在和未来的障壁，超越个体的生命限度和代际之间的隔阂，邀其共同参与文化记忆的阐释活动，在阐释与再阐释的行

<sup>①</sup> 这里的“文化记忆”以文本、图像、舞蹈、仪式和各种表演作为居间中介。

为叠加中推动文化记忆的意义生产和人类知识谱系的构建。“文化记忆”的阐释实践具体是怎样开展的呢？“人们通过对存储在或近或远的过去中的东西的召回、重申、阅读、笺注、批评和讨论，来参与各种各样的意义生产行为。无需每代人都从头开始，因为他们站在巨人的肩膀上，可以重新使用、重新诠释后者的知识。”<sup>[4]123</sup>“召回、重申、阅读、笺注、批评、讨论”六个动作一气呵成，精准描绘了文化记忆的意义生产和知识积累的机制。“召回”是意义生产的起点，创作者从被动存储的“档案”式的记忆中提取原型，通过“重申”，赋予文遗原型以当代新表达和新内涵。如果说召回、重申强调创作者的意义预设的话，那么阅读、笺注、批评、讨论则突出了观众的意义共创。《哪吒之魔童闹海》通过文遗活化型构出了“记忆之场”<sup>[4]78①</sup>，促进三星堆文物、《瑞鹤图》等物质遗存从文博场馆，中华武术招式、民族音乐等非物质遗产从少数传承人手中释放出来，介入大众化叙事语境中，实现了从静态的“档案”到激活记忆、重塑认同的“经典”符号的转换<sup>[4]126-129</sup>。这里的“经典化”指向中华文明标识的筛选、确立和流传过程，“转换”所揭示的是一种具有阐释学意义的“文化记忆的发明”<sup>[4]107、116</sup>，既保留了文遗原型的本来精神内核，又增补了通过算力和算法的再编码所衍生的新质生产力。

《哪吒之魔童闹海》关于文化遗产的数字化记忆大体可以划分为“具身(embodied)”和“非具身”两类。“具身”类记忆“通过表演和实践得以传承”<sup>[4]131-133</sup>，多体现为档案记录匮乏、文博场馆展示缺位，影片中的中华武术招式、民族音乐等属于此类；相反，“非具身”类记忆依托物质遗存获得了持续性积累，三星堆遗址出土文物、宋代传世名作《瑞鹤图》等则属于这一范畴。《哪吒之魔童闹海》通过镜头逐帧切换，不仅实现了文化遗产从考古标本向中华文明标识的历史性跃迁，而且创新转化了两类记忆的存在形态和呈现方式，观众借此沉浸式地加强了文化认同。影片中被广大网友盛赞“遇到谁都能扛3秒”的结界兽，虽然长相滑稽可笑、智商堪忧，但他们的来头却不小。粗眉结界兽粗眉、杏眼、蒜头鼻、阔口，与三星堆金面罩青铜人头像、青铜大面具的经典元素高度契合，是对三星堆遗址出土文物的创意重塑。卷鼻结界兽融合了三星堆青铜大面具、金面罩青铜人头像、青铜纵目面具的造型特点，它的卷鼻、圆眼与青铜鹰形铃极为相似，精准捕捉了三星堆遗址出土文物“人神同形”的图腾崇拜精髓。两个结界兽向古蜀文化致敬的同时，对其作可视化变形，消解了三星堆出土文物的神圣感和神秘性，为其增添了几分烟火气息。

在3D建模技术的赋能下，阐教仙门玉虚宫的视觉呈现不仅以高清像素还原了辽宁省博物馆藏《瑞鹤图》的布局神韵与色彩肌理，而且再现了“五步一楼，十步一阁”的古典建筑形制和雕琢细节，传统美学的精准复刻与算法美学的参数重塑会通融合，开创了中华美学新范式。玉虚宫天元鼎的设计灵感一说来源于对商朝龙纹扁足鼎的模仿，龙纹体现了古人的图腾崇拜，有祈求神灵庇佑之意，鼎在古代中国是权威的象征，规则与秩序的化身，天元鼎作为阐教的重要法宝，暗示阐教在诸教中的崇高地位；另一说认为受春秋战国时期青铜敦的影响，敦是古代奢侈品，亦是对阐教身份的正名。3D扫描技术捕捉并沿袭了青铜器纹样，使古老的青铜器质感在数字化语境中焕发生机，这一“召回-重申”过程将静态的文物遗存转化为彰显中华文化思想和美学精神的动态视觉媒介。玉虚宫既贮存了古典建筑的巧夺天工，

<sup>①</sup> “记忆之场”就是一些场所，人们在那里参与公共活动，由此表达“一种关于过去的集体共享知识……这种知识是一个群体的统一感和个性的基础”。前往这种场所的人群继承了事件本身固有的意义，又将新的意义加入其中。

又保留了商周青铜器的纹样脉络，同时融合了未来主义的几何结构，高处不胜寒的意境尽显中国文化底色。

电影中的武术招式出神入化，与享誉世界的文物古迹纵横交错，全方位、多层次加强了中华文化认同。哪吒的混天绫化作太极云手，火尖枪刺破长空的劲力暗示八极拳的猛起猛落，敖丙的水龙卷隐喻咏春螳手的若即若离、不黏不断。敖丙与哪吒的打斗场面别具一格，敖丙动作冷峻，太极拳、咏春拳往来如梭；哪吒动作炽热，鬼脚七和巴西战舞融合得恰到好处。两人对决，一招一式间尽显刚柔并济、阴阳和合的中华武术文化精髓。《哪吒之魔童闹海》把传统武术招式与赛博朋克装饰叠加起来，通过高速旋转和瞬间定格的镜头交替将中华武术文化转换为可感知的视听符码，普及武术常识的同时，延续了中华文明基因。《哪吒之魔童闹海》的配乐则以中西合璧为特色，吸收二胡、唢呐、笛子、古筝、箫、埙、大三弦等民族器乐和侗族大歌、蒙古呼麦、戏曲等民族声乐元素的同时，融合西方重金属摇滚乐、巴洛克风格的赋格曲等，加之 AI 声纹合成技术赋能，在文明互鉴中极大程度地促进了文化交流与对话，打造出非遗新形态，实现了艺术经验从在地性乡土记忆向全球场域的跃迁。

《哪吒之魔童闹海》对中华优秀传统文化的全感官数字化呈现，祛魅文化遗产的神圣“光晕（aura）”，使之走进日常生活，实现了文化遗产审美教育的“有目的的无目的性”<sup>[5]</sup>。且仿真式“类像”由于人工智能技术的应用趋近精准复刻，沉浸式体验加强了观众的情感共鸣，推动其参与文化遗产保护利用的行动从自发转向自觉。《哪吒之魔童闹海》不仅拓展了中华优秀传统文化的认知路径，而且延伸了中华优秀传统文化的场景应用。一些设计者从电影中获取灵感，制作了各类文创产品介入当代消费语境，这里有物理形态的图书、卡片、纪念章等，也有虚拟形态的短视频、游戏等，通过对中华文明标识的产品衍生掀起了“国潮热”，文化遗产“活起来”与文创产业“火起来”实现双赢。视角不同，关于场景（scene）的释义是有区别的。有人认为场景指称针对特定活动所形成的共同兴趣，有人认为场景用来强调某地点的特质，有人认为场景表示某地点的美学意义。综合以上说法不难发现，场景蕴含着一种召唤结构，能够对置身其中的人的感知力、鉴赏力、判断力等产生潜移默化的影响。丹尼尔·亚伦·西尔（Daniel Aaron Silver）和特里·尼科尔斯·克拉克（Terry Nichols Clark）认为整体把握场景嵌入意义的能力与人的“精神架构”紧密关联<sup>[6]</sup>，这里的“精神架构”可以是个体的人的自由意志，也可以是集体无意识。就此而论，《哪吒之魔童闹海》不再是中华优秀传统文化显性形式应用的简单“场景”，而是中华优秀传统文化隐性意义生成的复杂“场域”；反过来，中华优秀传统文化在电影中不再是等待被处理的对象，而是自主构建了一个社会交往框架，在这个框架内，“自我”与“他者”突破语言文化障壁、种族肤色差异、国家行政界限进行观影印象对话，中华优秀传统文化实现了全球战略传播。

## 二、算力与算法驱动中华美学精神复兴

2014年10月15日，习近平总书记在文艺工作座谈会上的讲话中提出了“传承和弘扬中华美学精神”的核心命题，中华美学精神讲求托物言志、寄理于情、形神兼备，强调知、情、意、行相统一<sup>[7]</sup>，由此决定了中华美学精神从来不是虚空的，而是每每落实在过程性的艺术活动中，或具象化为一定的概念、范畴、表述。中华美学精神上承源远流长的中华文脉，与诗骚传统、唐宋气象等审美范式一脉相承；下启中国式现代化文艺实践，在数字技术重塑

文艺生产、传播、消费逻辑的当代语境下，持续催生出兼备人文精神和技术理性的新兴文艺形态。中华美学精神始终以鲜活的实践创造力与理论创新力“在场”，在与技术理性的碰撞中不断变革呈现方式，通过民族动画电影等艺术活动完成了中华文化思想的代际传承，应和了海德格尔“技术解蔽”的哲学洞见。中华文明的统一性和融通力超越了本雅明机械复制时代艺术“光晕”消失的悲观论断，算力和算法并非冰冷的工具，而是复兴中华美学精神的重要力量。

1957年前后，上海美术电影制片厂厂长特伟发起“探民族风格之路”的倡议，一批以水墨画、剪纸、皮影、木偶、古典园林和建筑艺术等民族艺术为创作本源的动画电影迅速涌现，标志着中国动画电影“中国学派”正式成立。以“有根”“有魂”为原则，“中国学派”努力挖掘传统文化中的中华文明基因，积极探索中国动画电影的本土化创作道路。基于《小蝌蚪找妈妈》（1961年）、《牧笛》（1963年）、《山水情》（1988年）、《深海》（2023年）、《哪吒之魔童闹海》（2025）等中国动画电影不间断的实践，“中国学派”的创作宗旨正在与算力、算法深度嵌套，AI技术通过对中华文化思想和美学精神的学习，将传统艺术符号转化为可计算的拓扑结构，在人机协同中重塑了艺术“光晕”，构建起了数智时代“科-文”融合的中华美学新范式。

水墨画是中国传统绘画的种类之一，属于典型的中华文明标识。基础水墨画，由水与墨调配出深浅不一的墨色完成，只见黑白二色。进阶水墨画，如工笔花鸟，不再拘泥于黑白二色，以五颜六色为美。水墨艺术追求极致的流动与轻盈，讲究“韵外之致，味外之旨”，集物质上的“极简”与精神上的“极繁”于一体，笔墨技法、墨韵及蕴含其中的文化精髓共同构建了中国自主的水墨美学。《哪吒之魔童闹海》含1900多个特效镜头、超万个特效元素，其中一大部分是以动态水墨渲染为引擎，依托粒子水墨技术制作完成，赋予传统水墨美学以当代表达。所谓粒子水墨技术是指在三维CG动画中呈现水墨在宣纸上氤氲开来的视觉效果，技术难点在于如何实现三维CG动画的“写实”与中国水墨画的“写意”二种背道而驰的艺术风格的会通融合？《哪吒之魔童闹海》创作团队厚积薄发，通过无数粒子的堆积，柔化了三维CG动画的线条轮廓，力求呈现水墨运动的本真轨迹。水墨的数字化重塑消解了好莱坞《变形金刚》等动画电影的机械感，取而代之的是中华美学的逍遥、洒脱与飘逸。

前智能时代，区别于实拍电影，“中国学派”对水墨艺术的早期呈现有意追求意象与意境的超现实性，突出动画电影与现实世界的疏离与间隔，虚实边际清晰。进入智能时代后，《哪吒之魔童闹海》对水墨粒子等数字技术的融合应用转而追求细节“仿真（simulated）”，即对现实世界的精准模拟，虚实边际变得模糊，甚至趋于弥合。所以，当代动画电影中的数字拟像具有相背相反的一体两面性。首先它作为技术产物是虚拟的，其次它又在形态和功能上强调与模拟的物理实体的一致，真真假假的生命体验于“不真”与“真”之间流动。《哪吒之魔童闹海》重塑了动画电影对现实世界的感知方式，催出了艺术活动全新的间性关系，是对人工智能美学范式的一次明证。

2025新年伊始，中国科技创新接连霸屏世界，DeepSeek开源促进智能平权，推动OpenAI、谷歌DeepMind等被迫公布大语言模型思维链条；Tiktok与Facebook、Instagram等媒体社交平台形成竞争关系，冲击了美国的话语独裁。作为电影界的翘楚，《哪吒之魔童闹海》祛除“代码空心化”，以中华文化精髓和美学精神为内核引领中国科技强势“出海”。

据统计,《哪吒之魔童闹海》的算力集群规模达到好莱坞 A 级动画的 1.3 倍,这不止是对好莱坞动画光环的简单超越,更体现了中国动画生产对速度和效率的追求,是中国科技在全球动画领域的一次登陆。

从《哪吒闹海》(1979 年)到《哪吒之魔童闹海》(2025 年),我们看到了算力工具从双手到计算机的跃迁,算法指令从简单到复杂的飞升。《哪吒闹海》作为实践“中国学派”理念的代表作虽然推动中国动画电影走向了巅峰,但那时的动画生产主要依赖手工绘制,呈现人物群像齐聚的宏大场面存在相当的局限性。五十年后的今天,《哪吒之魔童闹海》实现了手工绘制与代码计算的创意融合,计算机、内置芯片的摄像机、放映机等数字化“装置”深刻改变了动画电影的叙事规则。陈塘关大战中的群像打斗与洪流对冲不仅层次丰富,而且突破了 1979 年版《哪吒闹海》线性叙事的窠臼,逐帧切换空间画面推动剧情发展,每个空间自成单元模块,能够独立发挥叙事作用和交互功能。表面看来,这是触发电影结构性震荡的技术问题,实则却可见中华文明基因对算力和算法的决策与领导。

福柯(Michel Foucault)在 1977 年的一次访谈中指出,“装置(appartus)”是“支持,或为特定的知识型所支持的力量关系之策略的集合/设定。”<sup>[8]</sup>阿甘本认为福柯所谓“装置”是位于知识关系与权力关系交会处,且策略指向相同的要素组合而成的网络,包含着多重意义,技术意义属于其中之一。祛魅福柯、阿甘本(Giorgio Agamben)理论的权力政治色彩,“装置”与“拟像”一样首先是技术产物,其次它可以被理解为代码的汇拢,这些代码在技术与文明基因的交互作用下不断迭代更新。不同的文化背景滋养了不同的世界观、人生观、价值观,导致对算力、算法的设计立场和应用方向存在本质区别,支撑《哪吒之魔童闹海》实现强势自明的是其背后独一无二的中华文化精髓和美学精神。《哪吒之魔童闹海》不是算法对数据的简单学习、分析、预测,而是中华文明基因排列组合的映射。《哪吒之魔童闹海》既遏制了部分年轻人对国外动画狂欢式的迷恋,又恪守了中华文化精髓和美学精神“守正创新”的底层逻辑。

### 三、传统文化 IP 升级输出中国价值

考古动画电影的知识谱系,动画与电影并非天然关联起来的两样东西,动画比电影诞生的时间要早。动画是“利用某种机械装置使单幅的图像连续而快速地运动起来,从而在视觉上产生运动的效果。”<sup>[9]</sup>以电影诞生为界限,在前电影时代,动画可以用来指代所有运动的影像;电影诞生后,动画才被看作电影的一种类型。20 世纪 20 年代,经过杨左匍、黄文农、梅雪俦、秦立凡、万氏兄弟等人的努力,中国动画电影开始崭露头角。<sup>[10]</sup>中国早期动画电影一度处于边缘地带,是影院放映正片的附赠品,如万氏兄弟的《纸人捣乱记》通过纸人翻箱倒柜的夸张动作和定格技术炮制视觉冲击,黄文农的《狗请客》大胆尝试“活动钢笔画”,强化真人与动画交互的趣味性等,这种创作范式在电影史上被命名为“吸引力电影”。“吸引力电影”是由电影史学家汤姆·甘宁(Tom Gunning)提出的专业术语,与构建叙事流畅性和人物统一感的电影不同,“吸引力电影”有意打破观众对连续叙事的沉浸,致力于以技巧吸引观众的注意力。直至 1941 年万氏兄弟推出中国首部长篇动画《铁扇公主》,电影的叙事功能逐渐发展壮大,对电影的“吸引力”功能产生了一定的校正作用,两种功能在动画电影叙事中一同被保留了下来。尤其当下,人工智能欣欣向荣,技术奇点调节电影的叙事节

奏和观众的接受程度，电影的吸引力功能和叙事功能难以被区分得泾渭分明。《哪吒之魔童闹海》作为叙事功能和“吸引力”功能会通融合的典型，在“国潮热”框架下，以“算法+算力”赋能传统文化 IP 改编，强势输出新时代中国价值。

《哪吒之魔童闹海》的叙事逻辑和人物行动是在哪吒为了免除陈塘关百姓被四大龙族屠戮的基础上展开的，面对天劫剧情的设定，哪吒一家、敖丙、太乙真人等众志成城、前赴后继，成功实现自救。哪吒其人其事最初来源于佛教文化，在漫长的中国化过程中，哪吒的佛教护法身份及其故事所蕴含的佛教义理逐渐褪去，目前已经升级为示范性的中华文明标识。哪吒身份变迁的原因错综复杂，既与特定阶段的社会历史语境有关，又与该原型意象的多义性和阐释限度有关。宋代一些佛教典籍曾记载护法神传说，如《佛说最上秘密那拿天经》（法贤译）对哪吒贴身配饰和降龙本领的描述与哪吒闹海的故事相关。《景德传灯录》（道原）、《禅林僧宝传》（惠洪）等宋代禅宗典籍亦可见哪吒太子“析肉还母，析骨还父”“化生于莲花之上”等说法。不少文学作品也提及了哪吒，如苏辙诗歌《那吒》曰：“北方天王有狂子，只知拜佛不拜父”<sup>[11]</sup>，洪迈文言志怪集《夷坚志》写道一个程姓法师使用“那吒火球咒”击退石精。归义军时期，敦煌一带有壁画将《毗沙门天王赴那吒会图》与《龙王礼佛图》绘制在一起。1986年，辽宁省朝阳市北塔地宫出土的辽代舍利石函上刻着大圣哪吒太子大战修吉龙王的图案。

明代《三教源流搜神大全》列“那吒太子”条目，附哪吒的样貌、身份、职能等信息。《西游记》略写了哪吒踏倒水晶宫、抽龙筋作腰绦等片段。至《封神演义》，哪吒拜太乙真人为师，其身份从佛教护法神转向道教灵珠子降世，殷夫人怀胎三年迟迟不生产等情节已经出现。当是时，城市发展，市民阶层崛起，儒释道思想杂糅。《中国小说史略》点评道：“且历来三教之争，都无解决，互相容受，乃曰‘同源’，所谓义利邪正善恶是非真妄诸端，皆混而又析之，统于二元，虽无专名，谓之神魔，盖可赅括矣。”<sup>[12]304</sup> 儒释道思想对抗、博弈、包容，难分高下，导致义利、邪正、善恶等一系列相背相反的价值范畴和是非、真妄等事实判断范畴在《封神演义》中混生。赵汗青认为《封神演义》的“神魔小说专属基因带给它与生俱来的开放性与魔改潜能。可以说，魔改是神魔小说的出身，被魔改是它成为电影后的必然命运。”<sup>[13]119</sup> “‘魔改’有别于一般的‘改编’，一般要涉及对主线情节、人物设定的巨大创新和颠覆性、本质性改动。”<sup>[13]124</sup> 《封神演义》的神魔小说基因，饱含想象力的奇幻故事内核、留白充足、未固化的人物角色等，为电影《哪吒之魔童闹海》“魔改”，实现传统文化 IP 升级提供了可能。

清道光年间《庆升平班戏目》所列《陈塘关》进一步弱化了哪吒的神性，哪吒作为顽劣稚子的人性被强化，且突出了哪吒析骨还父、析肉还母的孝心。约创作于清同治年间的车王府曲本《封神榜》第85至101回所述哪吒闹海故事，延续了哪吒的孩童形象。但基于“使神魔皆有人情，精魅亦通世故”<sup>[12]154</sup>的创作理念，曲本消解了敖光在《封神演义》中为子复仇的愤怒，取而代之的是敖光在与李靖在打斗中用力过猛，一个扑空，身形无主，“咕咚”栽倒在地，就此装死起来的滑稽场景设计。李靖把哪吒的金身打得粉碎、哪吒弑父报仇的情节亦被改编为父子和解的大团圆结局，世俗伦理和市民接受水平决定了哪吒闹海故事版本的变迁。

1978年，“四人帮”被粉碎，十一届三中全会召开，具有政治隐喻意义的《哪吒闹海》

回应时代脉搏的呼唤，对传统神话故事作改编，一些明显宣扬因果报应的情节被舍弃，主打一个“闹”字，突出了哪吒为民除害的英雄形象及惩恶扬善的主题思想，抒发了中国人民睽违已久的匡扶正义的心声。20世纪90年代，改革开放深化，一批制作精良的美国、日本动画电影冲击中国市场，中国学派的动画电影创作陷入低谷。2004年，中共中央、国务院发布《关于进一步加强和改进未成年人思想道德建设的若干意见》，明确提出扶持民族动画电影复兴的方针政策，中国动画电影迎来了产业化发展新局面。2019年，《哪吒之魔童降世》上映，通过对中国元素的灵活应用和中国气派的自觉追求，彻底摆脱了对国外动画电影的模仿。

2025年，《哪吒之魔童闹海》持续突破固有思维范式，对哪吒其人其事作大胆创新。从造型上讲，哪吒以朋克范儿示人，齐刘海、黑眼圈、朝天鼻、豁牙子，站没站样、坐没坐样，一身反骨、一脸坏笑，活脱脱一个自己家的“熊孩子”形象。毛尖认为《哪吒之魔童闹海》的“故事新编”一骑绝尘，乃至创造了不可复刻的现象级文化事件，关键取决于“完美征用了‘黑化概念’”<sup>[14]</sup>，以人物角色黑化为起点，完成了故事新编。影片中哪吒生为魔丸，注定六亲不认，专搞破坏与毁灭，“不完美”的本真人格，抑或说“赤子之心”，无时无刻不在揭示着普通人生存的澄明之境。当哪吒的喜怒哀乐无遮蔽地展示在荧幕上时，普通人在哪吒身上找到了自己的影子，看到了自己在日常生活中的不足、不羁、不甘、不平、不忿。传奇不再专属于英雄，普通人亦可拥有书写传奇的可能，这是中国价值创造性转化和创新性发展的至高境界。中国文化思想主张“天人合一”，天命表露为人生，人生顺从于天命，离开人生，天命无从谈起，违背天命，人生不可言状，但哪吒却在“认命”和“不认命”之间找到了一条生路。《哪吒之魔童闹海》拒绝好莱坞电影的个人英雄主义叙事，厚植于中华文脉，精准映射当代中国人，尤其是青年一代“无需被定义”、反对标签化的精神诉求，以经典IP的影响力给予所有生命个体挣脱现实困境的勇气。影片在身份认同的表达上亦实现了从集体无意识向介于“自信”与“自负”之间的个人“配得感”过渡，折射出当代中国人复杂而真实的心理图景。最终，影片凭借“我命由我不由天”的铿锵呐喊，为中国价值引吭高歌，鼓舞并激荡着新时代的奋斗力量。

### 结语：中国动画电影于文化通变与文明互鉴的交会处实现强势自明

伴随着中华民族的伟大复兴，世界聚焦中国，“中国道路”备受瞩目，“中国风”席卷全球。中华文明标识贯穿于中华优秀传统文化、革命文化和社会主义先进文化的交相辉映中，是对中华文明特性的高度凝练，为中国式现代化建设提供了深沉厚重的文脉根基。与此同时，中华文明标识也是让中国走向世界，世界全面理解中国治国理政的先进性、科学性和中国式现代化建设伟大成就的实证。从显性形式上讲，中华文明标识需具有鲜明的民族特色，能够探源“中华民族百万年的人类史、一万年的文化史、五千多年的文明史”<sup>[15]</sup>。从隐性内容上讲，中华文明标识需具有可接受性，能够加强中国智慧和中國方案的吸引力和感召力。对中华文明标识进行艺术呈现，助力中华文明标识在古今文化通变和中外文明互鉴中发挥桥梁作用，是中国电影必须肩负的使命担当。

20世纪90年代，中国电影开启了产业化模式探索，在起步阶段有过对国外电影的模仿，但水土不服，实践成果良莠不齐。此后，中国电影不断突围，从市场扩张到价值输出，以内

涵式发展提振文化自信,中国观众不再崇洋媚外,国外引进的未必适合中国观众的期待视野。

《哪吒之魔童闹海》成功实现了中国电影从生产到消费的产业升级,为坚持“中国学派”的民族化创作道路和构建中国自主的电影工业体系提供了生动案例。如果说《哪吒之魔童闹海》对文化遗产的活化加强了对中华文明标识形式的记忆的话,那么其对中华美学精神的复兴和对中国价值的输出则是逐层递进,深度挖掘并阐释了中华文明标识的内容。《哪吒之魔童闹海》是中国电影从电影大国向电影强国过渡的新时代样本,在与全球电影的镜鉴中彰显了中国电影的自主性和中国电影人的工匠精神。

#### 参考文献

- [1]习近平著.《在文化传承发展座谈会上的讲话》(2023年6月2日)[J].求是,2023,17.
- [2]曾军、朱立元、王宁、刘康.世界中的中国和西方:“西方理论的中国问题”对谈[J].探索与争鸣,2021,9:77-88.
- 张俊丽、陶东风、刘康、曾军.“西方理论的中国问题”对谈[J].探索与争鸣,2024,7:96-105.
- [3][斯洛文尼亚]斯拉沃热·齐泽克著.王师译.事件[M].上海:上海文艺出版社,2016:211.
- [4][德]阿斯特莉特·埃尔,安斯加尔·纽宁主编.李恭忠,李霞译.文化记忆研究指南[M].南京:南京大学出版社,2021.
- [5][德]马克思·霍克海默,西奥多·阿道尔诺著.渠敬东等译.启蒙辩证法[M].上海:上海人民出版社,2006:143.
- [6][加]丹尼尔·亚伦·西尔,[美]特里·尼科尔斯·克拉克著.祁述裕等译.场景:空间品质如何塑造社会生活[M].北京:社会科学文献出版社,2019:8.
- [7]习近平著.《在文艺工作座谈会上的讲话》(2014年10月15日)[J].求是,2024,20.
- [8][意]吉奥乔·阿甘本著.王立秋译.什么是装置?[J].当代艺术与投资,2010,9:64.
- [9][英]史蒂芬·卡瓦利耶著.陈功译.世界动画史[M].北京:中央编译出版社,2012:35.
- [10]殷福军.首批中国动画片及作者的考证[J].电影艺术,2007,1:146.
- [11][宋]苏辙著.陈宏天、高秀芳校点.苏辙集[M].北京:中华书局,1990:1161.
- [12]鲁迅著.中国小说史略[M].北京:商务印书馆,2011.
- [13]赵汗青.稚嫩的圣王与后革命青年——从《封神三部曲》<哪吒之魔童闹海>看中国神魔电影改编[J].南方论坛,2025,4.
- [14]毛尖.“黑”的政治经济学:谈黑悟空和魔童哪吒[J].开放时代,2025,4:51.
- [15]龙国贻.从语言文字看中华文明标识体系的构建[J].文化艺术研究,2024,6:13.

## Algorithmic Reconstruction and Global Narration of Traditional Cultural IPs in Digital Scenarios: A Case Study of "Ne Zha 2"

Dong Qiqi

( Beijing Union University, Beijing 100011)

**Abstract:** "Ne Zha 2" adheres to the cultural stance of China, upholds the nationalized creative path of the "Chinese School" of animation films, and takes the display of Chinese cultural ideas and aesthetic spirit as its core. It uses technological innovation as its driving force and plays a significant role in the recognition, aesthetic and value functions by innovatively transforming the existence form and expression mode of the symbols of Chinese civilization. Through the full-sensory creative reshaping of cultural heritage, the film promotes its dynamic inheritance in digital scenarios, strengthens national cultural memory and identity recognition, and breaks the predicament of the disappearance of the "aura" of art. It promotes the deep integration of traditional aesthetics and algorithmic aesthetics, enhances the IP influence of traditional mythological stories and heroic figures, and creates a new cultural "business card" to convey Chinese values to the world.

**Keywords:** Chinese Civilization Symbols; Animated Films; Digital Scenes; Algorithmic Aesthetics; IP Upgrade

**作者简介:**董琦琦，女，汉族，北京联合大学教授，硕士生导师。中国人民大学文学博士，中国社会科学院外国文学研究所博士后，中国社会科学院创新工程重大专题项目研究人员。先后荣获北京市青年拔尖人才、北京市青年骨干教师、北京联合大学“百杰”人才等称号。兼任全国马列文艺论著研究会理事、北京市文艺评论家协会会员、北京市文艺学会会员。出版个人学术专著3部，其中1部入选“教育部·高校社科文库”。发表学术论文60余篇，其中多篇被《人大复印资料》全文转载、《新华文摘》论点摘编。主持国家自然科学基金社科学术社团主题学术活动（课题研究类）项目子课题、第62批中国博士后科学基金面上资助项目、北京市青年拔尖人才项目、北京市社科联项目、北京市教委项目等，参与中国社会科学院创新工程重大专题项目、北京市东城区非物质文化遗产项目及代表性传承人调查项目等。

**基金项目:**北京联合大学教改项目“以新文科应用型人才培养为导向的文学理论与批评课程教学创新实践（JJ2023Y006）”研究成果