

文章编号: 1673-1646(2025)04-0030-06

# 民间叙事的当代转译与跨媒介叙述

## ——以《中国奇谭》系列动画为中心的讨论

张歆<sup>1</sup>, 黄语萱<sup>2</sup>, 程冠杰<sup>3</sup>

(1. 廊坊师范学院 文学院, 河北 廊坊 065002; 2. 中国社会科学院大学 社会与民族学院, 北京 102488;  
3. 天津外国语大学 国际关系学院, 天津 300050)



**摘要:** 《中国奇谭》系列动画通过水墨、剪纸、木偶等传统技艺与数字技术的“融生”, 实现民间叙事的当代转译与跨媒介叙述。民间叙事跨越媒介的调适与再造, 通过文本重构、符号转化和语境置换, 启发人们对民族精神、文化认同和人类共同命运的思考; 经由空间景观的建构、声音景观的复现及叙事意向的综合, 民间叙事通过多条路径实现跨媒介叙述, 从而在当代语境中激活民间叙事的文化基因, 充分彰显其作为中华民族文化瑰宝的独特价值与艺术魅力。

**关键词:** 《中国奇谭》; 民间叙事; 跨媒介; 转译机制

**中图分类号:** I206 **文献标识码:** A **doi:** 10.62756/xbsk.1673-1646.2025077

**引用格式:** 张歆, 黄语萱, 程冠杰. 民间叙事的当代转译与跨媒介叙述: 以《中国奇谭》系列动画为中心的讨论[J]. 中北大学学报(社会科学版), 2025, 41(4): 30-35.

# Contemporary Translation and Cross Media Narration of Folk Narratives

## —— Discussion Centered on the *Yao-Chinese Folktales* Animation Series

ZHANG Xin<sup>1</sup>, HUANG Yuxuan<sup>2</sup>, CHENG Guanjie<sup>3</sup>

(1. School of Literature, Langfang Normal University, Langfang 065002, China;

2. School of Sociology and Nationalities, University of Chinese Academy of Social Sciences, Beijing 102488, China;

3. School of International Relationship, Tianjin Foreign Studies University, Tianjin 300050, China)

**Abstract:** Through the integration of traditional techniques such as ink painting, paper cuttings, puppets and digital technology, the animation series of *Yao-Chinese Folktales* realizes the contemporary translation and cross media narration of folk narrative. The adaptation and reconstruction of folk narratives across media, through textual reconstruction, symbolic conversion and contextual replacement, inspires people to reflect on national spirit, cultural identity, and the common destiny of humanity; through the construction of spatial landscapes, the reproduction of sound landscapes, and the synthesis of narrative intentions, folk narratives achieve cross-media translation through multiple paths, thereby activating the cultural genes of folk narratives in contemporary contexts and fully demonstrating their unique value and artistic charm as cultural treasures of the Chinese nation.

**Key words:** *Yao-Chinese Folktales*; folk narrative; cross media; translation mechanism

“在数字技术全面渗透的当下, 文艺的跨媒介行为正在引发文艺存在论层面意义深远的变革。它打破了各媒介之间的‘领地意识’, 促使文艺从单

一封闭的作品形态, 升维为共创共享的全新图景。”<sup>[1]</sup>近年来, 民间叙事跨媒介研究逐渐成为学界备受瞩目的话题, 如立足于民间叙事, 使用不同方

收稿日期: 2025-04-05

基金项目: 河北省普通高等学校科学研究项目青年拔尖人才项目: 河北歌谣的资源转化及存续力研究(BJS2023023)

作者简介: 张歆(1991-), 女, 副教授, 博士, 从事专业: 民间文学。E-mail: zhangxin@lfnu.edu.cn.

法分析情节、结构、叙事与价值旨趣<sup>[2]</sup>,并引入“符号”<sup>[3]</sup>“表演”<sup>[4]</sup>“改编”<sup>[5]</sup>等理论话语展开研究,探讨民间叙事资源的跨媒介转化策略<sup>[6]</sup>。既有研究一方面立足于不同学科进行细化深耕,忽略了处于学科交叉或学科边缘的研究问题;另一方面则是将民间叙事本体演进和跨媒介叙述进行区隔研究,缺乏对彼此之间的交流和影响的关注。基于此,本文以《中国奇谭》系列动画为个案,从多学科视域研究民间叙事的当代转译,围绕民间叙事跨媒介叙述的演进脉络,探寻其间的学理路径与得失所在。

## 1 民间叙事的转译实践

近年来,中国动画创作出大量展现“中国风格”“中国气派”“中国话语”<sup>[7]</sup>的优秀作品,开辟出全新的动画创作路径,从《西游记之大圣归来》(2015年)、《大鱼海棠》(2016年)、《哪吒之魔童降世》(2019年),到追光动画出品的“新神榜”系列、“白蛇”系列,“新文化”系列,再到《哪吒之魔童闹海》(2025年),短短十年,中国动画可谓取得了长足的进步。这些作品中呈现出人物的多元与开源嬗变、空间的现实与奇幻再造以及传统与当代意蕴重构等特征;在价值观念上,诸多改编自民间叙事的动画作品则成为连接古典与现代、民族与世界、本土地域与全球空间的桥梁。

《中国奇谭》(2023年)是上海美术制片厂和哔哩哔哩视频弹幕网站(以下简称B站)联合出品的动画系列短片,由《小妖怪的夏天》《鹅鹅鹅》《林林》《乡村巴士带走了王孩儿和神仙》《小满》《飞鸟与鱼》《小卖部》《玉兔》八个独立故事组成,内容涵盖志怪传奇、乡土叙事、科技幻想、人性思考等诸多方面,在形式上融合了传统的水墨、素描、定格动画及三渲二、CG等动画技术,“产生了‘1+1>2’的具有破壁与融合意味的诗性景观”<sup>[8]</sup>。

《中国奇谭》系列动画主创团队将民间叙事与剪纸、水墨、木偶等传统技艺及3D建模、动态捕捉等数字技术熔于一炉,“通过传统与现代、民族与世界、现实与虚构、乡愁与未来的多维叙事与抒情”<sup>[8]</sup>,在当代文化语境中探索民间叙事的转译路径。这种转译实践不仅涉及形式层面的技术融合,更深层次地触及了民间叙事中集体记忆与当下生活经验的重新“调和”。《中国奇谭》对民间叙事的当代转译,本质上是一场跨越时空的符号迁徙与意义重构,这种转译不仅体现了民间叙事跨越媒介的

调适与再造,还通过共同想象和集体讲述,进一步探讨中国动画如何通过文本重构、符号转化和语境置换,将影像转化为中国文化和中国精神的重要载体,启发人们对民族精神、文化认同和人类共同命运的思考。

如《鹅鹅鹅》较为完整地保留了南朝《续齐谐记》中“阳羨书生”这篇民间故事的核心元素——“幻土作法”“口吐人物”“人再吐人”“环环相扣”。鲁迅在《中国小说史略》中根据这一故事的演化源流,考证、归纳出三个版本,分别为佛教典籍《旧杂譬喻经》中的《王赦宫中喻》、东晋志怪小说集《灵鬼志》中的相关故事和六朝志怪故事《续齐谐志》中的《阳羨书生》。其后,他更是提出“魏晋以来,渐译释典,天竺故事亦流传世间,文人喜其颖异,于有意或无意中用之,遂蜕化为国有,如晋人荀氏作《灵鬼志》,亦记道人入笼子中事,尚云来自外国,至吴均记,乃为中国之书生”<sup>[9]</sup><sup>30</sup>。这个断裂的、缺少情节完整性和连续性的故事在《鹅鹅鹅》中以光影声画为媒介,呈现为浓缩着无数内容的影像世界,引发了“欲望的无限”“人性的变幻无常”“人性欲望掌控”等多个主题的讨论。

从动画的名称《鹅鹅鹅》来看,很容易让人联想到骆宾王的诗句“鹅鹅鹅,曲项向天歌”,但动画内容实则与其无关。动画开篇即以三个如山峦般层叠的“鹅”字呼应其右下角的英文翻译“Goose Mountain”(鹅山),动画中的“鹅山”脱离了吴均所描述的“绥安山”这一原生文化背景,主人公也不再是“阳羨”的许彦,而是一不知名“货郎”。原作中“这个没有现实经验基础和历史确定性的故事像一个被压缩的梦幻结构”<sup>[10]</sup>以动画形式呈现,那些经由“吐一纳”出现的人物被刻画为兔、野猪、天鹅等“兽形”,凸显了世事之奇幻。怪诞跳脱的狐狸书生致敬了《天书奇谭》中的瘸腿狐狸“阿拐”,又以戏妆增添形象本身的诡谲神秘。文中“又于口中吐一女子”“女人于口中吐出一男子”“女子吐一锦行幃”“男子又于口中吐一妇人”“因取所吐女子,还内口中”“乃吞向男子,独对彦坐”“遂吞其女子,诸器皿悉内口中”<sup>[11]</sup><sup>630</sup>等“吐一纳”动作,成为动画重点刻画之所在。故事中不同人物“兽形”的设置较之于文本别出心裁,如“兔妖”遵循了原文中“年可十五六,衣服绮丽,容貌殊绝”<sup>[11]</sup><sup>630</sup>的基本设定,由兔妖口中吐出的“野猪”则与原文描述的“年可二三四,亦颖悟可爱”<sup>[11]</sup><sup>630</sup>大相径庭,“野猪”吐出的“天鹅”更是与主角“货郎”之间有着朦胧的情感体验。

在动画结尾处,鹅女留下的珍珠耳坠原本的设计是化作齏粉,飘散于风中,但在正式版本中,珍珠耳坠则化为飞鸟,展现一个纯粹“美”的情境。除了“货郎”外,这些动画中的角色虽然有着动物的外形,但他们的躯壳内部却包含着极为真实的人性。“比起真人影视甚或某些现实主义文学,动画人物的真实性往往更加重要:由于其形式的虚幻,一定程度上构成了观众审美的障碍;消除这障碍的关键就是真实的人性。”<sup>[12]80</sup>

在“言意之辨”“欲辩忘言”等美学观念的影响下,《鹅鹅鹅》将原文“东方套盒结构”<sup>[10]</sup>中的欲望循环通过“货郎”的主观视角加以呈现,在字幕中借用文字符号来补足缺失的逻辑环节,完成情节间的过渡。全剧采用第二人称“你”串联叙事:“你是个货郎,今天要送两只鹅到邻村”“这里是鹅山,是你失踪的地方”“你刚才好像看到了什么,你感到恐惧”“你后悔没听猎人的话,不该来这鹅山”“可你又怕鹅再有鹅,你犹豫不决”“终于,你下定决心”“你是个货郎,就在刚才,你丢了三只鹅”。关于第二人称的使用,导演胡睿解释道:“最开始我们想用女中音进行画外音旁白,但做分镜时发现如果用字幕很像游戏里设置任务,让大家很清晰地明白此情此景。后来参考了很多小说,比如老舍先生的作品,运用‘你’能直接让观众设身处地感受。”<sup>[13]</sup>旁白中“你”的运用,让人们直接参与并代入了动画角色,从而能够直接介入到动画文本的创作生成过程。“在事件的意义上,第二人称叙事重构了事件的语境和叙事关系,重新定义了事件的时态和空间状态。这是对存在本身的一种重新设定。”<sup>[14]</sup>“你”的在场使主体充满了不确定性,言说也随之变得飘忽不定。这种交互叙事有别于接受美学中的“接受”过程或罗兰巴特所宣扬的“作者之死”<sup>[15]</sup>,而是一种客观外化的受众参与活动。

《中国奇谭》系列动画兼具“自主性”与“出位之思”,试图探寻动画影像与口传叙事间的“最大公约数”。这种积极尝试,既是对文化遗产的悉心守护与延续,也充分彰显了其作为中华民族文化瑰宝的独特价值与艺术魅力,成为新时代中国动画实践的新坐标。

## 2 《中国奇谭》系列动画的转译机制

《中国奇谭》系列动画清晰地展现了动画这一特殊的艺术载体对民间叙事进行转译的发生机制,同时,也揭示了中华优秀传统文化转化为国际性表达资

源的可行路径。形式上,通过嵌入与现实世界息息相关的内容,民间叙事转化为带有公共话语性质的动画影像;内涵上,动画并未拘泥于具体的地理指涉,而是通过“鹅山”“浪浪山”“月球”“乡村”等意象化叙事空间,构建出一个连接集体记忆与个体体验的文化场域,详见表1。

表1 《中国奇谭》系列动画的空间场域

作品	空间	表现形式	民间叙事
《小妖怪的夏天》	浪浪山	二维	西游记
《鹅鹅鹅》	鹅山	水墨、素描	阳羨书生
《林林》	东北地区	三维	动物传说
《乡村巴士带走了王孩儿和神仙》	河南乡村	二维	妖怪传说
《小满》	古代乡村	剪纸、定格	童谣
《玉兔》	月球	黏土、定格	嫦娥奔月
《小卖部》	北京胡同	三渲二	四大门信仰、 庙宇传说
《飞鸟与鱼》	荒岛	二维	田螺姑娘

《中国奇谭》系列动画创造性地将空间景观与动画叙事进行巧妙融合,八个不同的空间场域涵盖了“域外与本土”“真实与虚幻”“诗性与怪诞”:如《乡村巴士带走了王孩儿和神仙》中的“河南乡村”、《小卖部》中的“北京胡同”和《林林》的“白山黑水”带有记忆景观与情感怀旧的双重属性,在动画转译中发挥着重要作用。不同的空间场域与其所“转译”的叙事文本之间构成了某种喻指性的关联,以《乡村巴士带走了王孩儿和神仙》为例,主人公对母亲提出问题——“人都是只有一个影子,为什么我有三个呢?”,母亲并未给出明确的解释,而是淡淡地说道:“再剥会花生就睡吧”。这个悬而未决的答案,萦绕着主人公的整个童年。在他的娓娓道来中,童年的乡村是一个神鬼共处的奇妙天地,夜幕低垂,路灯下悄然多出的“两个影子”,会灵巧地溜至神庙前,与那里的生灵嬉戏玩耍;就连生疮病死的黄狗,也会化作滋养万物的养分,生命在此循环往复,生生不息。由山路、蚂蚱、老庙、神像构成的乡村景观,为整部动画增添了些许旧日氛围,故事伴随着少年的低语展开,以视听修辞赋予动画“在地感”,呈现了记忆中的“故乡”的文化想象。那些在时间的流逝中见证着乡村发展与转型的乡村景观,同王孩儿和村子中的神仙一样作为一种民间叙事的“过去”时态出现,塑造了一种怅然若失的情感氛围。

从视觉化的“空间景观”到听觉维度的“声音景观”,《中国奇谭》系列动画以多感官的艺术语言完成了民间叙事的当代转译。无论是方言对白的质

朴韵味、自然声景的意境营造,还是空灵飘逸的配乐歌曲,都超越了单纯的听觉符号,成为隐性的“文化叙事者”。

如《林林》的“诗经体”主题曲:

白山黑水,濯我红心。林下含芝,授汝长生。  
不见来路,胡不归去,不见来路,胡不归去,不见来路,胡不归去。

作曲马九越从敦煌莫高窟的二十五份拓印谱中寻找不同的音程关系,用以展现林林由狼变为人的状态,歌词中的“白山黑水”意指故事的发生地——东北地区,“红心”指的是孩子们的赤诚之心,“胡不归去”出自《国风·邶风·式微》“式微,式微,胡不归?微君之躬,胡为乎泥中”<sup>[16]</sup><sup>38</sup>。此段歌曲与动画叙事发生互文关联,达成彼此之间相互参照、互相呼应、彼此指涉的目的。

再如《小卖部》中片尾处对“鸽哨”的处理,伴随着悠扬回荡的鸽哨,故事首尾呼应。动画内核与音响文本在主旨内涵层面形成暗合关系,并在文化隐喻层面形成内在契合。大爷无心中抽中的奖券,原是一只名叫“巧克力”的老鼠化形而来,它和一只名叫“大黄”的黄鼠狼一起将大爷带到了小庙。结合动画中的“巧克力”和“大黄”的居住地,以及“巧克力”自述自己“是这片儿最大的官儿”,生动展现了北京城中的“四大门”信仰,所谓“四大门”,指的是狐狸、黄鼠狼、刺猬和蛇四种灵异动物,有时也加上老鼠,统称为“五大门”。“在北京,每一只‘大仙儿’都被认为有自己的个性、脾气与好恶,但它们的个性并不仅由形态、外观甚至习性所决定,而往往是通过与人类的沟通、交流与互动得以展现。”<sup>[17]</sup>动画从视觉层面、叙事层面和精神层面,表现了老北京特有的胡同文化和民俗信仰,鸽哨、叫卖和“臙虫”嗡鸣存续的目的在于“唤醒听觉记忆、重构民俗景观,据此获得诗意栖居的自由想象”<sup>[18]</sup>,引导人们理解声景之外的文化隐喻与符号内涵。老大爷用湿毛巾铺盖石狮子,训斥吵闹的仓鼠、与胡同的邻居“扯闲篇”等行为,成为一种对生命的切实体验和对世界的理解方式。

《小满》以笙箫、尺八、羯鼓、唐琴等乐器演奏唐代礼乐,伴随着“金瓜铜斧欸欸欸,银叉玉爪唰唰唰,大海浪里哗哗哗,大帆船上哈哈哈”的童谣<sup>[19]</sup>,乐音与童谣相互交织,让人心生欢喜,满怀憧憬。井下的神奇世界消解了小满对鲶鱼的恐惧。导演以“共存”一词点明故事核心,面对恐惧的事

物,最好的办法不是克服,而是和它共存,“其实共存的方法多样,你可以把心理阴影的痛点偏移,也可以用审美的办法对待、面对他”<sup>[20]</sup>。此外,《飞鸟与鱼》中大海的潮汐与鲸鸣、《玉兔》中宇宙飞船的轰鸣声及片尾曲《神仙谱》等兼具艺术性、民族性与商业性的音响文本,为民间叙事的动画转译开拓了更为广阔的视听语言前景。

每种媒介的叙述,都在探索着故事的不同方面——“创作者面对大量的备选元素做出选择”<sup>[21]</sup>。这些“备选元素”即出自上文所述“核心故事结构”。经由“重构”后的文本又会在观众的“参与”与“读解”中产生多样意涵。以《小妖怪的夏天》为例,它与《西游记》共享着“西天取经”“师徒四人同行”“偶遇魔王”等“共项”元素,故事围绕“浪浪山”上的一只平平无奇的“小猪妖”展开,突出主角“小猪妖”的成长和个体间的关系变化。故事并没有由于视角的转换而黯然失色,相反在关注“小猪妖”这一视角的选取上得到了人们的广泛关注。故事中的“妖”并非传统认知中张牙舞爪的、面目狰狞的形象,而是和人类一样有血有肉,有着自己的情感、欲望和看待世界的看法。正如导演在访谈中所言,“妖”实际上是一个“中性词”,它仅仅代表着和人类不同的族群。围绕《小妖怪的夏天》,衍生出众多二创作品,如UP主“军武志”发布“《小妖怪的夏天》里,藏着赢取阶级斗争胜利的秘密”,从“革命”“群众”“阶级”三个角度剖析动画;UP主“瓜里瓜里瓜里”发布“‘我们一起离开浪浪山吧’—《小妖怪的夏天》续编”;UP主“百晓生一请勿催更”发布“中国奇谭系列短片《小妖怪的夏天》用职场的打开方式解读,没有翻不过去的‘浪浪山’”等。

我们可以看到,在对《西游记》这个故事的转译中,导演根据自己对客观世界的认识对其展开了主观塑造,将视觉重心放置在那些原本无名无姓的小妖身上,关注到职场压力、母子关系、个人成长等社会话题,同时受众也将自己的知识、意志、情志一并“浇铸”到作品中,赋予作品以生命的张力。

### 3 民间叙事的跨媒介叙述路径

面对现今更为复杂的全球化图景,民间叙事的跨媒介叙述一方面极力保持着自身文化的独特性,另一方面又在不知不觉中分享着全球化的价值和生活方式。在这一文化语境中,《中国奇谭》系列动画以其独特的艺术实践,将“生活体验、社会现实与伦理价值等问题在动画作品中的植入和审美表

达”<sup>[8]</sup>推向新的高度,展现了中国动画艺术贴近大众生活、丰富故事内涵的创作追求。

从《小妖怪的夏天》的职场寓言到《玉兔》的神话重构,《中国奇谭》系列动画以开放包容的姿态,在传统与现代的交汇处开辟出崭新的讲述空间。如《玉兔》将月神神话置于太空,以全新的科幻背景,讲述了被世界遗忘的边缘人之间的温情救赎。“玉兔”这一形象在动画中被重新演绎,被赋予了更广泛的人类命运意义。经由这一形象,动画探讨了记忆与遗忘、自由与压迫、个人与集体之间的复杂关系。“‘嫦娥神话’本身就具有人类摆脱地球引力,向往月球的超越性”<sup>[22]</sup>,这种“超越性”与《玉兔》所展现的精神主旨是相一致的。正如总导演陈廖宇在2022年12月29日B站举行的《中国奇谭》LIVE特别直播中表达的那样:“神话可以是古代的,但今天也有,未来也可以有。它其实就是人类对未知东西的想象或者对自己内心愿望的投射,甚至神话中的形象就是人或人性的某一面的具象化表达。”<sup>[23]</sup>

“当我们审视新媒介、新媒体、网络文艺就会发现,它们保持着传统媒介的语言、叙事与部分审美框架;文字、影像与图像仍然沿用,文学艺术、电影艺术、动画艺术仍然存续,已然完全服务于交互。”<sup>[24]</sup>《中国奇谭》中的故事文本实际上都身处一个共享的故事世界中,遵循着统一的世界观、人物身份及叙事风格。“‘奇谭’这一名词本身所包含的神秘的不可知性,意味着悬搁任何确定性的表述,拒绝‘为自然立法’,拒绝以人类知识体系为中心构建一个能指所指一一对应的秩序世界。”<sup>[25]</sup>将《中国奇谭》系列动画的主海报倒置,可以看到一个由粗粝线条涂抹而成的“妖”字,背景中的一叶孤舟上的人影,在“妖”字的对比下显得格外渺小,这一有意味的设计凸显了该系列动画的主旨:“一系列的与妖相关的、流传于乡村城郭间的草野奇谈”<sup>[25]</sup>。

“结构主义理论认为每一个叙事都有两个组成部分:一是故事,即内容或事件(行动、事故)的链条,外加所谓实存(人物、背景的各组件);二是话语,也就是表达,是内容被传达所经由的方式。”<sup>[26]5-6</sup>基于结构主义理论中“故事”与“话语”的划分,结合《中国奇谭》系列动画对民间叙事的跨媒介转译实践,可提炼出以下三条叙述路径:

首先是立足于民间叙事,保留叙事一致性,但从内容到形式乃至叙述策略都做出一定拓展改动的叙述路径。如《小妖怪的夏天》虽然沿用了故事背景及题旨,但人物关系和情节发展上做出了大幅

度改动:虚构出小猪妖这一较易引发情感共鸣的底层人物形象,尽力突出阶层、职场、家庭等具有共通性的时代话题。这种拓展型转译不仅增加了故事的时代感,还能够在动画中融合“他人”与“自我”的视角,触发主体对自我身份的反思与再生产。

第二,保留故事外在形式,增加和时代及现实世界息息相关的东西,从核心意涵中选择新的东西来进行呈现,“有些东西保留下来,有些东西则消失了,这时,保留下来的东西得到了新的价值、新的方面,不过也保持了其同一性”<sup>[27]205</sup>。如颇受争议的《飞鸟与鱼》,其创作灵感源自民间故事“田螺姑娘”,“该故事最早记载于西晋束皙的《发蒙记》,东晋陶潜《搜神后记》中的《白水素女》已基本成型,尔后历代的书籍中时有记载,如梁朝任昉《述异记》、唐代皇甫氏《原化记·吴堪》、宋代洪迈《夷坚志》、明代冯梦龙《情史》,直至今天仍大量流传于民间,记载于各地的民间故事集成之中”<sup>[28]</sup>。动画致敬了1963年上海美术电影制片厂拍摄的剪纸动画片《金色的海螺》,充分考虑了当下青年群体的心理状态和情感诉求,在故事讲述中糅合了爱情、孤独、执念等主题。故事中“螺女”被替换为外星少女“81199”,拥有了一个更为具体化的科幻意涵,她作为一个信号,短暂地出现在人类的感知之中,随即以分子的样态融入大海。动画保留了“螺女”为人类男性准备美食和仙凡相恋的基本情节,但是少女并没有如《金色的海螺》中的“海螺姑娘”那样经历考验后,长留人间,而是在与主人公阿光的拥吻中消失在了大海之中,成为一个无法企及的绚丽幻梦。这一叙述路径通过对民间叙事的深度挖掘与重新诠释,改变了故事的走向和主题内涵,赋予民间叙事新的生命力,使其与当代文明思考和情感温度相融合。

第三,《中国奇谭》系列动画中还有一种由民间叙事中的局部或细节生发或衍生出全新故事的叙述路径。如《乡村巴士带走了王孩儿和神仙》从散落于乡间的神异传说中汲取营养,以“王孩儿”的痴傻原因为中心展开叙述,由点及面地想象并衍生出一个有别于人世间的仙侠世界:三爷爷、黄狗、娃娃庙里的“娃娃”、人们供奉的神祇同王孩儿一起乘坐着乡村巴士去往未知的远方。这种叙述路径聚焦于民间叙事的细微之处,通过细致的想象和拓展,构建出一个全新的叙事空间。它与前述两种跨媒介叙述路径相互关联,都是基于民间叙事这一共同的基础进行创编。第一种注重民间叙事的符号体系与叙事母题的保留,并在故事讲述过程中融入了一定的主体性思考;第二种通过对民间叙事文本

的深度改编,聚焦跨媒介转译中的符号生产机制;第三种则从局部细节入手对民间叙事进行解构与重组,构建了具有当代价值的叙事链条。三者共同丰富了民间叙事在动画创作中的呈现样态。

不同时代、不同群体在故事讲述时都在回应特定的时代命题与群体的生存经验。《中国奇谭》系列动画从不同向度和维度书写普通人的日常,显现出对平凡生活与真实情感的关照,激发了多地域、多民族民众在生活和情感层面的共鸣与共情;同时对一些共识性话题(如成长、孤独、欲望等)的开掘,更易生成可有效作用于现实的启示力与鼓舞力,一系列积极向善的价值观内核也更易达成不同文化间的相互理解。

#### 4 结 语

《中国奇谭》系列动画通过传统技艺与数字技术的“融生”,为民间叙事的当代转译与跨媒介叙述提供了富有启示性的实践范本。通过文本重构、符号转化与语境置换,该系列动画既保留了民间叙事的“灵韵”,又赋予其现代意涵及美学思考,成功实现从“传统”到“当代”、从“多元”到“一体”、从“本土”到“全球”的跨媒介“跃迁”。该系列动画的成功实践表明,民间叙事的生命力在于其内在的开放性与丰富性。在技术革新与文化遗产的“耦合”中,如何进一步提炼行之有效的跨媒介叙述策略,实现中华优秀传统文化的创造性转化、创新性发展,仍是我们需要持续深耕的核心命题。

#### 参 考 文 献

- [ 1 ] 王一川. 文学与影视的跨媒介融生[N]. 文艺报, 2025-03-19(04).
- [ 2 ] 彭佳,何超彦. 跨媒介叙事中故事世界的述真与通达: 中国当代民族动画电影的共同体认同凝聚[J]. 民族学刊, 2022(9): 44-54.
- [ 3 ] 何心爽,王宇. 从口传、文本到媒介: 侗族民间文学中“娘美”形象的层累性建构[J]. 文化遗产, 2024(1): 130-136.
- [ 4 ] 王柯月. 当代实景演出中的文学资源及跨媒介转化[J]. 艺术评论, 2022(4): 52-63.
- [ 5 ] 龚倩. 从《凤凰》看民间神话在舞剧创作中的跨媒介改编[J]. 北京舞蹈学院学报, 2020(2): 98-103.
- [ 6 ] 徐金龙. 跨媒介叙事: 民间故事资源的转化策略[J]. 华中师范大学学报(人文社会科学版), 2022, 61(5): 108-116.
- [ 7 ] 丁亚平,王昊. 中国动画百年的民族化征程[J]. 当代动画, 2023(2): 47-53.
- [ 8 ] 孙开哈,曹成竹. 从《中国奇谭》看中国动画的人民美学路径[J]. 电视研究, 2023(8): 87-90.
- [ 9 ] 鲁迅. 中国小说史略[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1998.
- [ 10 ] 张柠. 论叙事作品形态与东方套盒结构[J]. 文艺研究, 2022(7): 5-15.
- [ 11 ] 李剑国, 编译. 唐前志怪小说辑释[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2011.
- [ 12 ] 方明星. 动画艺术成人思维与儿童思维对接研究[M]. 杭州: 浙江大学出版社, 2020.
- [ 13 ] 《中国奇谭》之《鹅鹅鹅》导演胡睿: 故事没你想象的复杂[EB/OL]. 2023-01-06 [2025-03-10]. <https://www.bjnews.com.cn/detail/1672985893168855.html>.
- [ 14 ] 张闳. 论第二人称叙事[J]. 当代文坛, 2022(5): 4-10.
- [ 15 ] 宁一中. 作者: 是“死”去还是“活”着?[J]. 国外文学, 1996(4): 6-15.
- [ 16 ] 颜兴林, 编译. 诗经[M]. 南昌: 二十一世纪出版社, 2014.
- [ 17 ] 鞠熙. 城市里的邻居们: 北京城内“四大门”动物的生活世界[J]. 开放时代, 2020(6): 182-207.
- [ 18 ] 申吉浩岚. 城市声音景观塑造的实践与思考[J]. 民族音乐, 2024(1): 35-38.
- [ 19 ] 《中国奇谭·小满》[EB/OL]. 2023-01-22 [2025-03-15]. <https://www.bilibili.com/bangumi/play/ep706670?bssource=baidu-aladdin>.
- [ 20 ] 《中国奇谭》之《小满》导演: 用审美手段正视“童年阴影”[EB/OL]. 2023-01-28 [2025-03-15]. <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1756242914757328614&wfr=spider&for=pc>.
- [ 21 ] 赵禹平. 论“改编”: 一种拓扑式叙述艺术[J]. 外国美学, 2024(2): 248-265.
- [ 22 ] 张多. 宇宙科技、宇宙观与神话重述: 从嫦娥奔月神话到探月科技传播[J]. 民间文化论坛, 2018(2): 29-34.
- [ 23 ] 动画《中国奇谭》唤醒童年 观众点赞: 不愧是上美影[N]. 武汉晚报, 2023-01-04(12).
- [ 24 ] 闭尔伦. 跨媒介理论与跨语言实践: 游戏化叙事的溯源研究[J]. 南方文坛, 2023(5): 75-79.
- [ 25 ] 《中国奇谭》: 奇谭背后, 是另一种“自然”[EB/OL]. 2023-02-14 [2025-03-20]. <https://cj.sina.com.cn/articles/view/5044281310/12ca99fde02001ye2r>.
- [ 26 ] 西摩·查特曼. 故事与话语: 小说和电影的叙事结构[M]. 徐强, 译. 北京: 中国人民大学出版社, 2013.
- [ 27 ] 让-保罗·萨特. 想象心理学[M]. 褚朔维, 译. 北京: 光明日报出版社, 1988.
- [ 28 ] 郑土有. 中国螺女型故事与仙妻情结研究[J]. 民俗研究, 2004(4): 149-159.