



## 国产动画电影崛起的艺术经济密码

■ 文/刘蕃

2025年,国产动画片以令人惊艳的业绩完成了从市场边缘位置到核心主力的转变,堪称历史性的崛起。以《哪吒之魔童闹海》登顶全球动画票房冠军为标志,2025年国产动画不仅实现了票房占比的跨越式提升,更在产业生态、艺术表达上展现出成熟的面貌;为整个内容产业如何在坚守文化根脉的同时赢得市场,提供了极具价值的范本。这一崛起的背后,是一套有待破解的艺术经济密码。

### 经济密码:风险可控、受众广泛、IP生态

国产动画片的崛起,其产业运营的关键在于通过工业化流程有效控制项目风险,借助“合家欢”策略精准覆盖全年龄段受众,以及成功构建以IP为核心的长效商业生态系统。正是这三者的有机结合让动画片展现出独特的竞争优势。

市场数据也印证了这一趋势。截至12月14日,2025年中国电影总票房达502亿元,国产动画片票房占比突破37%,稳居市场主力。从开年的《哪吒之魔童闹海》以154.46亿元创下纪录,到全年电影票房榜前十中,动画片独占四席,亦为历史首次。

与此相反的是,家庭情节是合家欢动画片的常见元素,也是实现全年年龄段共鸣的核心载体。《熊出没》系列作品,始终以其乐融融的温暖关系为底色,通过熊大、熊二与伙伴们的互动传递友情、勇气与坚守的力量,让孩子看到欢乐,让家长感受到温情;《哪吒之魔童闹海》以深沉的亲情为核心驱动力,影片中李靖夫妇对哪吒的包容与守护,既唤起了年轻观众对情感联结的渴望,也引发了父母一代的深度共鸣;《浪浪山小妖怪》中“小妖怪”与母亲的温情互动,更是成为戳中全年年龄段观众的泪点,让年轻人在职业焦虑和生存困境共鸣之外,更收获了家庭情感的慰藉。

当前电影市场正在面临来自行业外部的多维竞争与冲击,微短剧与AI漫剧以其高频更新、碎片消费、强情绪刺激和剧情快速反转的特性,正在不断提升观众情绪阈值,高效争夺用户的碎片化娱乐时间与消费预算;电子游戏、旅游以及短视频,也以其各自独特的娱乐优势持续分流大众注意力。不同于微短剧所提供的碎片化爽感和情绪价值,动画电影能为观众提供沉浸式的情感满足与思想启迪,二者的产品在市场层面存在错位,但在受众层面又有交叉重叠。2025年动画片的实践证明,提供无法被小屏娱乐轻易替代的极致审美体验与引发集体情感共鸣的好故事,不仅是电影脱颖而出的竞争优势,更是其守住艺术性与产业价值的生存必需。

与高度依赖大导演、高片酬明星的传统真人“大片”模式相比,动画制作在项目风险控制上具有先天优势。在真人电影的制作中,常面临主演舆情翻车、拍摄超支,以及明星号召力下降等诸多不确定风险。

而动画项目的核心资产是IP与可迭代、可复用的数字资产,受人为不可控因素影响较小。与此同时,当代观众的消费决策逻辑已深度改变,“明星阵容”作为观众购票的决定性影响因素正在减弱,基于影片质量和口碑的影响因素占比在增加。通过系列化开发、品牌化运营的动画作品,凭借相对可控的项目风险、背后团队持续累积的专业能力、高人气IP的票房号召力、清晰可预期的受众画像,提高了投资回报率的确定性与稳定性。

“合家欢”策略的成熟运用,也是动画片最大程度拓宽受众、降低市场风险的关键路径。这一策略的核心价值在于打破年龄圈层壁垒,由家长带动孩子、年轻观众带动长辈,将单一观影需求转化为家庭集

体消费行为,为电影市场持续输送新的观影群体。这种以家庭为核心观影方式,让动画片不再局限于低龄受众,辐射到全年年龄段,从而构筑起坚实的市场基本盘。同时,值得注意的是,合家欢动画片的创作有明确的边界与核心锚点,并非所有元素都适合呈现。例如过于暴力血腥的镜头、过多的勾心斗角阴谋诡计、惊悚恐怖内容等,会破坏家庭观影的温馨氛围,与合家欢的定位相悖。

与此相反的是,家庭情节是合家欢动画片的常见元素,也是实现全年年龄段共鸣的核心载体。《熊出没》系列作品,始终以其乐融融的温暖关系为底色,通过熊大、熊二与伙伴们的互动传递友情、勇气与坚守的力量,让孩子看到欢乐,让家长感受到温情;《哪吒之魔童闹海》以深沉的亲情为核心驱动力,影片中李靖夫妇对哪吒的包容与守护,既唤起了年轻观众对情感联结的渴望,也引发了父母一代的深度共鸣;《浪浪山小妖怪》中“小妖怪”与母亲的温情互动,更是成为戳中全年年龄段观众的泪点,让年轻人在职业焦虑和生存困境共鸣之外,更收获了家庭情感的慰藉。

国产动画产业的商业边界也实现了显著拓展,形成了以IP为核心的“长效生态系统”。2025年暑期档电影衍生品收入同比激增,头部IP的布局逐渐系统化,《哪吒之魔童闹海》在上映前即规划了覆盖千余品类的衍生体系,预计总销售额达千亿元;《浪浪山小妖怪》授权合作多家企业开发衍生品,并积极探索“电影+文旅”融合。这意味着,成功的动画片已从单一的票房收入,转向渗透至日常多场景消费的生态运营,构建了抗风险能力更强的商业闭环。

### 艺术密码:题材、类型化与情感共鸣

在艺术创作层面,国产动画的崛起的支撑因素之一是叙事能力的整体跃升。评判一部电影的标准,对观众而言始终直观而朴素,即故事是否“好看”,能否引发情感共鸣。《哪吒之魔童闹海》《浪浪山小妖怪》等作品的成功,正是在于它们精准地捕捉并回应了当下社会,特别是年轻观众的情感诉求与心智需求。

国产动画叙事能力进阶的首要突破,在于成功实现了对传统题材的“现代转译”与“当代书写”。这绝非对经典符号、传统故事框架的简单照搬或视觉复刻,而是深入其精神内核进行创造性转化,赋予其全新的表达形式与时代内涵。《哪吒之魔童闹海》将“我命由我不由天”的主题,从个人叛逆升华为对抗偏见、反抗命运的深刻呐喊,精准命中了

当代年轻个体的普遍心境。《浪浪山小妖怪》则将目光聚焦于《西游记》原著中的底层小妖,通过对其生存困境、微小梦想与笨拙努力的细腻刻画,生动折射出真实生活的悲与喜,从而引发了跨越年龄段的广泛共鸣。然而,传统题材的现代性转化不断考验着创作者平衡二者的功力,部分作品的失利,反衬出叙事本身的决定性作用。例如《聊斋·兰若寺》虽拥有精美的视觉呈现与经典IP基础,却未能触及当代人的情感困惑,特效炫目却难以掩盖叙事空洞,最终导致市场表现不及预期。这证明成熟圆融的叙事始终是决定作品成败的基石,其重要性超越技术呈现与IP光环。

此外,扎根于当代中国现实土壤的原创奇幻叙事,同样展现出强大的艺术生命力。这类作品往往将奇幻设定“种植”于当代本土的社会关系与情感逻辑之中,让天马行空的想象衍生出令人信服的现实根系。例如,《罗小黑战记》系列构建了一个“人妖共存”的现代都市幻想世界,但它呈现的跨族群理解、环境保护与反战和平等主题,与当代社会议题紧密相连,构建了一个真实且温暖的“奇幻现实”,影片评分在各平台持续走高。这说明当奇幻设定扎根于本土真实的社会关系、情感结构与时代情绪时,作品便拥有了与观众对话的坚实基础,其赢得口碑与市场也是必然之义。

与此同时,自觉娴熟的“类型化”创作思维,已逐渐成为驱动国产动画叙事创新、提升作品市场适配度的重要方法论。这种类型化意识意味着,创作者不再局限于个人化的艺术表达或单一的风格探索,而是主动研究、吸收并融合经过全球电影市场长期验证的各类经典类型元素(如动作、喜剧、冒险、正邪暴力冲突等),并进行有机的重组、嫁接与本土化创新,从而打造出层次更丰富、娱乐体验更多元、情感覆盖面更广的“复合类型”作品。《熊出没:重启未来》正是这一创作理念的成熟体现,它成功地将科幻冒险的宏大想象、家庭电影的温暖内核与合家欢动作喜剧的紧凑节奏与幽默桥段熔于一炉,创造出一种既有视觉冲击又充满情感温度的独特娱乐体验,这无疑是其稳固家庭市场基本盘并实现票房长青的重要创作密码。这标志着国产动画的创作思维,正在大步迈向更具工业意识、市场洞察与体系化运作能力的新阶段。

国产动画叙事能力进阶的首要突破,在于成功实现了对传统题材的“现代转译”与“当代书写”。这绝非对经典符号、传统故事框架的简单照搬或视觉复刻,而是深入其精神内核进行创造性转化,赋予其全新的表达形式与时代内涵。《哪吒之魔童闹海》将“我命由我不由天”的主题,从个人叛逆升华为对抗偏见、反抗命运的深刻呐喊,精准命中了

用与本土化改造,而非简单机械地公式套用或元素堆砌。

### 科技赋能:降本增效与更强大的艺术表现力

当观众沉浸于好故事所带来的共情体验时,业界人员则聚焦于如何借助前沿科技在降本增效的同时,更精准、更具表现力地服务于作品的美学追求与深邃的叙事内核。AI技术的深度应用让动画制作实现了大幅度的降本增效。例如在《哪吒之魔童闹海》的制作过程中,AI工具被大规模用于辅助角色复杂肌肉群的运动模拟、细微面部表情的捕捉与生成,以及诸如汗珠渗出、发丝飘动等海量微观自然现象的高效物理运算与渲染。这节省了大量时间的同时,还极大增强了画面质感,并且还将创作人员从大量重复性繁重劳动中解放出来,使其能更多专注于创意与表演本身。大数据与云技术显著提升了动画生产的标准化程度与协作效率。如追光、彩条屋等动画公司已开始广泛采用全球协同的分布式制作模式,用于批量生成数字建模,以及细化的项目管理和资产管理的流程。这样的转变不仅保证了影片的最终品质和交付周期,更是中国动画片工业已经具备了稳定生产高规格、重工业作品能力的标志。

同时,技术革新为动画艺术表现力的拓展与深化提供了关键支撑。对于艺术表现力的拓展并非对物理层面的真实感或单一视觉风格的追求,而是为动画艺术探索更加多元化风格的路径,让独特的文化创意得以恰如其分地进行视觉化呈现。《哪吒之魔童闹海》为实现其标志性的“动态水墨”美学风格,不惜投入巨资,研发了定制化的渲染引擎,将中国传统美学与三维动画的物理运动完美融合,让技术带有鲜明的文化身份标识与东方魂魄。反之,如果技术应用脱离了叙事,陷入“为技术而技术”的盲目竞赛,则极易使作品内容变得空洞。例如,《聊斋·兰若寺》和《三国的星空》都展现了不俗的单项技术实力,但前者华丽视觉反衬了故事苍白,后者场面炫酷却未能凝聚成独特的美学风格。因此,真正有价值的科技进步,是通过技术让叙事表达得更高效更丰富,同时最大程度增强艺术表现力,而非视觉炫目而内容苍白。

2025年国产动画片的崛起,是产业逻辑变化、艺术创新与科技赋能等多方面因素共同作用的结果。它揭示的“艺术经济密码”表明,只有在经济上构建可持续的产业模型,在艺术上完成当代化的情感共鸣与叙事创新,才能真正赢得市场与人心。掌握艺术经济密码的动画人,正在创造一个更成熟、更具创造力的中国动画新时代。

(作者单位:中国艺术研究院文化发展战略中心)

## 我与中国电影艺术研究中心的研究生教育

■ 文/钟大丰

中国电影艺术研究中心的研究生教育正式建立四十年了。我和它的缘分可比四十年还长。

我的硕士研究生学习过程可以说是中心研究生教育的一段“前史”。在回顾中心研究生教育的历史时,我觉得对这段“前史”做点回顾,可能更有助于我们对中心的研究生教育有更深入的了解。

我1981年底面临本科毕业,前夕偶然得知了中国艺术研究院招收电影历史及理论专业研究生的消息,于是报考,并有幸被录取,成为中国首批电影专业的硕士研究生。

当时中国艺术研究院是国内仅有的具备培养艺术专业研究生资质的单位。1979年招收了戏曲音乐美术等专业的第一届硕士研究生。1981年第一届学生毕业后,研究院又申请取得了戏曲、美术等专业的博士培养资质和话剧、舞蹈和电影的硕士培养资质。研究生部成立了电影系。李少白老师任系主任,开始了我国最初的电影专业研究生教育。我们在1982年初入学。李少白老师与时任电影所所长的贾震老师各带三名学生。王汉川、张爱华和我师从李少白老师,鲍玉珩、陈犀禾、刘牛师从贾震老师。一年多后刘牛因故退出,完成学业的只有五人。我们入学后,电影系组成的教学小组,贾震老师此时年事已高,主要主持教学和组织工作的是李少白老师。除了李贾两位导师之外,还有电影所的中青年学者郦苏元、王亮衡和杨正铎等几位老师。许多学习和讨论,郦苏元老师等都全程参加,给了我们不少辅导和帮助。给我们上课的,除了研究院的邢祖文、郑雪来、俞虹等之外,还有来自中国影协、北京电影学院和中国电影资料馆的程季华、沈嵩生、周传基、汪流、余倩、戴光晰等各单位的学者专家。这些学者后来都和电影中心的研究生教育结下了不解之缘。

中心成立以后,我们就开始同时受两个单位领导。有时资料馆需要一些年轻人干点杂活也会叫上我们,我们有需要也找馆里的相关部门。例如毕业论文写作时需要看片就得向中心的老师申请。我的答辩时间是1984年12月30日上午。毕业以后,鲍玉珩、陈犀禾、张爱华都留在了资料馆,王汉川去了山东电影制片厂,后来都在80年代末赴美留学。

我们入学后的一年多时间,电影在国家层面的管理部门出现了一些变化,使我们这些学生的身份变得有些扑朔迷离。

从80年代开始,电视媒介异军突起,开始对刚刚面临市场变革的电影产生巨大冲击。影视矛盾最早始于电视上的电影播映权之争。在电视影响较小的时代,出于宣传的需要,电视长期免费播映电影新片。但随着电视的普及,这种做法对电影市场产生了非常不利的影响。电影部门提出推迟新片播映和收费的要求,引起电视部门的强烈反弹。但是文化部负责电影的领导陈荒煤等人向中央提出了调整电影电视管理体系、成立国家电影委员会的建议。这一建议的本意是协调影视关系,提升电影在整个媒体管理体系中的位置。但电影没有成为独立的政府部门,而只是从文化部抽出来,并入广电系统,成立了广播电影电视部。这一变动在电影界引起了不小的震动,也有不少不理解的态度和不同意见。划归广电部的过程中,除了电影局直属的制片发行体系及资料馆等部门之外,从文化部划归广电部的还有北京电影学院和中国艺术研究院的电影所。其他部门的转移都没什么问题,但电影所并入电影资料馆却遇到了一些问题。

以往主要从事电影资料收集管理的资料馆增加了科研功能,挂上了“中国电影艺术研究中心”的牌子,陈荒煤兼任了电影中心



的主任。但是原艺术研究院电影所的部分主要研究人员李少白、吴瑞庭等人不愿意随调而留在了艺术研究院,另一部分原电影所的研究人员郦苏元、王亮衡等人则转到了电影中心,后来还有刘树生等人又调回到研究院。但电影所并入电影中心,给中心的教学科研力量和经验都有不少裨益。与研究生教育有关的是,电影专业的研究生教育资质属于艺术研究院,并没能直接调整到电影资料馆。于是电影中心就开始建立了自己的研究生部。这样我们这些研究生就处于比较尴尬的地位了,但是实际上是有好处更多的。我们籍贯还留在艺术研究院,但资料馆对我们也非常不错,把我们当作自己的“孩子”一样照顾。学习的后两年,资料馆把我当自己人,在影片观看等方面给了很大的方便,尤其是在论文写作阶段更是如此。

中心成立以后,我们就开始同时受两个单位领导。有时资料馆需要一些年轻人干点杂活也会叫上我们,我们有需要也找馆里的相关部门。例如毕业论文写作时需要看片就得向中心的老师申请。我的答辩时间是1984年12月30日上午。毕业以后,鲍玉珩、陈犀禾、张爱华都留在了资料馆,王汉川去了山东电影制片厂,后来都在80年代末赴美留学。

我们快毕业时,中心就开始与电影学院合作招收新生了。但我们忙于毕业,没有参与工作。毕业后,中心的研究生教育与研究院就再无直接联系了。但研究生教育中的一些经验与方法,通过王亮衡、郦苏元等老师得以传承。首批导师中不少都是给我们上过课的老师。我们这一届研究生的学习和教育虽然不是中心研究生部教育本身,但作为“前史”多少影响到中心研究生教育的经验积累和人脉传承。希望我讲的能对理解这段历史有所帮助。

我毕业到了电影学院,再与中心的研究生教育发生关系就是十来年以后了。从90年代中期以后,我应邀给中心的研究生断断续续地上了十多年的《电影理论》课程和做了少量有关中国电影史方面的讲座。这大概可以算是我与中心的研究生教育的另一个缘分了吧。在和中心的研究生的交流中,我也深感中心研究生教育的一些特点与长处。依托电影资料馆,使中心的学生早期中国电影的观片量往往大于其他学校的同学。相对较大量级的老电影观影经验也使得他们对于电影史与电影理论的关系比较能够建立联系。我也从与他们的交流中获益不少。

今天,中心的研究生教育已经走过了四十年的征程,并成为我国电影教育的一个重镇。希望它能走向更大的辉煌。