分类号：　　密　　级：公开
学　号：20182004111　　单位代码：10759

石河子大学

硕 士 学 位 论 文

哪吒志怪叙事传统与动画影视作品改编的叙事学研究

学 位 申 请 人　何丽君
指 导 教 师　毛颖辉副教授
申请学位门类级别　文学硕士
学科、专业名称　中国语言文学
研 究 方 向　文艺学
所 在 学 院　文学艺术学院

中国·新疆·石河子
2021 年 6 月

Study on the Narrative Tradition of Ne Zha and the Adaptation of Animate d Film and TV Works

A Dissertation Submitted to

Shihezi University

In Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of

Master of literature

By

He Li-jun

(Theory of Literature and Art)

Dissertation Supervisor:Mao Ying-hui

June,2021

石河子大学学位论文独创性声明及使用授权声明

学位论文独创性声明

本人所呈交的学位论文是在我导师的指导下进行的研究工作及取得的研究成果。据我所知，除文中已经注明引用的内容外 ，本论文不包含其他个人已经发表或撰写过的研究成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中作了明确的说明并表示谢意。

研究生签名：何丽君　　时间：2021年6月1日

使用授权声明

本人完全了解石河子大学有关保留、使用学位论文的规定，学校有权保留学位论文并向国家主管部门或指定机构送交论文的电子版和纸质版。有权将学位论文在学校图书馆保存并允许被查阅。有权自行或许可他人将学位论文编入有关数据库提供检索服务。有权将学位论文的标题和摘要汇编出版。保密的学位论文在解密后适用本规定。

研究生签名：何丽君　　时间：2021年6月1日

导师签名：毛新湖　　时间：2021年6月1日

摘 要

哪吒作为孩童天神深受众人喜爱，无论其被改编为真人饰演的影视剧或是动画作品角色，观众都不乏见到他的身影。2019 年暑假的一部国漫《哪吒之魔童降世》将哪吒这个人物形象再一次推到大众视线里面，并引起热烈讨论。该神话人物形象有诸多维度的魅力吸引不同时代的观众，上世纪 60 年代以及 70 年代末由上海美术电影制片厂制作的彩色动画《大闹天宫》《哪吒闹海》分别呈现了不同样态的哪吒形象，这两部动画在原著经典情节的基础上，对哪吒叙事与哪吒角色进行再度创作，将视觉艺术与故事内容结合得十分完美，亦获得了受众良好反馈。《新神榜:哪吒重生》以平行蒙太奇的叙事方式将赛博朋克与东方魔幻结合起来表达哪吒反抗外部世界的精神实质，在创新层面值得探讨。因此回溯并分析有关哪吒的经典动画电影就显得相当必要，它们从哪吒的角色塑造以及叙事线索层面为后来的哪吒动画提供了一个稳定且成功的范式。第一章探究哪吒在佛教与道教经典文献、文学文本中的角色形象与叙事线索，梳理出哪吒形象演变的脉络。明晰佛经中哪吒出现的身份状态，他作为护法神被召唤出来的符咒术与道教中的区别，及哪吒析骨还肉的叙事流变等。其身份地位、外貌性格、代际关系都是重点探析的目标，以便还原出一个立体饱满切合原型的哪吒面貌。从各种文献记载中全方位厘清哪吒的属性特质，也有益于加深、充实改编者的想象空间并促使同样题材的动画影视作品在思想性、真实性方面获得长足进步。第二章运用叙事理论分析 20 世纪 60 年代、70 年代以及新世纪的哪吒动画影视作品，梳理出哪吒动画的叙事方式与叙事特征，探求哪吒经典形象的重构，揭示该种形象变化背后的时代因素。第三章回归主题揭示哪吒经典文献与哪吒经典动画之间所呈现的文化承袭，用马林诺夫斯基的社会宪章理论来讲就是规范传统神话本来所具有的道德约束功能，并在此基础上实现神话对心灵与现存秩序的正面效用。

关键词： 哪吒； 护法神； 叙事重构； 角色流变； 动画电影

Abstract

Nezha is beloved by many as a child god, and audiences have seen him in movies, TV series and animated works. A Chinese cartoon, Ne Zha, released in the summer of 2019, once again brought the character of Ne Zha to the public's attention and aroused heated discussion. The charm of the myth characters has many dimensions to attract audience of different era, in the 1960 s and 70 s made by Shanghai animation film studio color animation "make heaven" nezha conquers sea "presented is not in the same state which zha image respectively, the two animation based on the original classic plot, for which zha narrative and the role which zha again, The combination of visual art and story content is very perfect, but also received good feedback from the audience. In the narrative way of parallel montage, New God Chart: Rebirth of Nezha combines cyberpunk and Oriental magic to express the spiritual essence of Nezha's resistance to the outside world, which is worth discussing on the level of innovation. Therefore, it is quite necessary to review and analyze the classic animated films about Nezha. They have provided a stable and successful paradigm for the later animations of Nezha from the perspective of character shaping and narrative clues of Nezha. The first chapter explores the role image and narrative clues of Nezha in Buddhist and Taoist classics and literary texts, and teases out the evolution of Nezha's image. To clarify the status of Nezha's appearance in Buddhist scriptures, the difference between the charm and Taoism in which he was called as a protect-god, and the narrative change of Nezha's transformation from bone to flesh. His status, appearance and character, and intergenerational relationship are all the focus of the research, so as to restore a three-dimensional and full image of Na Zha that fits the prototype. To comprehensively clarify the attributes and characteristics of Nezha from various literature records is also beneficial to deepen and enrich the imagination space of the reviewers and promote the ideological and authenticity of animated films and television works with the same theme to make great progress. The second chapter uses the narrative theory to analyze the animated films and television works of Nezha in the 1960s, 1970s and the new century, sort out the narrative methods and narrative features of Nezha's animations, explore the reconstruction of Nezha's classic image, and reveal the factors of The Times behind the changes of this image. The third chapter returns to the theme and reveals the cultural inheritance between Nezha's classic literature and Nezha's classic animations. In terms of Malinowski's social charter theory, it is to regulate the original moral constraint function of traditional myths and realize the positive effect of myths on the mind and the existing order on this basis.

Key words: Nezha; Guardian deity; Narrative reconstruction; Role change; Animated film

目 录

摘 要.....I
Abstract.....II
一、选题的意义.....1
二、对经典文本进行动画影视改编的研究现状.....1
三、研究方法与创新点.....3
第一章 哪吒志怪叙事传统.....5
一、佛教中的哪吒叙事.....5
（一）作为普通人（佛教徒）的哪吒.....5
（二）作为密教药叉神以及护法神的哪吒.....5
（三）作为鬼王的哪吒.....9
（四）作为毗沙门天王后代的哪吒.....10
二、古诗、话本小说与禅宗公案中的哪吒叙事.....13
三、道教中的哪吒叙事.....14
（一）道教咒语中的哪吒.....14
（二）与道教有关文学中的哪吒.....16
第二章 国内经典哪吒动画作品的叙事特征.....20
一、1961 年哪吒动画叙事.....20
（一）二元对立互动性叙事.....20
（二）强权意识解构.....21
二、1979 年哪吒动画叙事.....22
（一）角色类型化叙事.....22
（二）父权话语崩塌.....23
三、2019 年哪吒动画叙事.....24
（一）角色功能化叙事.....24
（二）主体价值存在.....26
四、2021 年哪吒动画叙事.....27
（一）平行蒙太奇叙事.....27
（二）反叛朋克建构.....29
第三章 哪吒动画叙事创新的可能性.....31
一、哪吒动画叙事思路的创新.....31
（一）人物角色功能的创新.....31
（二）叙事改编中的创新.....32
（三）传统叙事下文化内核的扩散.....33
二、哪吒动画叙事影响因素.....34
（一）创作者与受众.....34
（二）时代背景.....34
（三）哪吒志怪叙事传统与动画叙事改编空间探讨.....35
结语.....38
参考文献.....39
致谢.....42
作者简介.....43

绪 论

一、选题的意义

（一）哪吒经典文献梳理与动画影视作品改编的现实意义

1.神怪小说中的文化多来源于民间传说、习俗以及神话故事的演变。哪吒作为本土化了的佛、道二教神祇在中国有很重要的地位，从他的形象演变过程中就可看出哪吒本身被赋予的文化意义，如反抗恶势力的精神文化、尊师重道的儒家文化等。

2.研究分析在不同时代不同审美观下的哪吒动画，深度挖掘不同文本、宗教典籍中的哪吒故事流变，在经典与改编的平衡中，在传统文化的继承与发展中探索国产动画的发展空间。

（二）哪吒经典文献梳理与动画影视作品改编的理论意义

1.相较于文本，动画影视所表达的语言更生动形象，因受众习惯动画所带来的舒适感和由于改编所具有的惊奇感交织在一起，使观众对于改编自文学经典的影视作品能够产生别样的情愫。

2.虽然有关哪吒的文学经典作品众所周知，但观众仍然对于改编自文学经典的动画充满着观影期待，他们期待看到改编作品如何挑战文学经典，改编这一行为本身就为动画奠定了强大的观众基础。研究动画中哪吒故事的叙述变化，再和原典进行比较，可以清楚看到上世纪 60 年代、70 年代末以及新世纪的哪吒动画在原著基础上，对原著的叙事如何继承发展。

二、对经典文本进行动画影视改编的研究现状

（一）宗教中的哪吒神流变研究

范爱萍的论文《哪吒从何而来》简单梳理了哪吒是如何从佛教守护神变成道教神并演化为封神小说里的哪吒三太子形象。刘文刚的《哪吒神形象演化考论》分析了哪吒神随佛教传入中国后，通过《西游记》《封神演义》等发生了三次巨大演化。并指出，哪吒神演化的过程，实际是中国传统文化对外来宗教文学的吸收、融合和创新过程，也是儒释道三家思想融合的缩影。萧登福的《哪吒溯源》以佛经典籍为研究对象，论述了毗沙门信仰的源起、哪吒与毗沙门天王的关系，探讨了哪吒神格的转变。上述论文梳理了宗教文本中哪吒神形象的流变，那么在哪吒叙述的文学演变过程中宗教隐喻是如何贯穿

与流变的，这种贯穿与流变应该以何种方式在哪吒动画影视作品改编中得以体现和继承将是一个有待回答的问题。

（二）经典文学文本中的哪吒叙事研究

韩美凤的硕论《<封神演义>中哪吒形象探析》梳理了哪吒形象的来源及流变，分别论述了哪吒在隋唐、宋元、明清的故事版本。结合神怪小说《封神演义》的具体故事情节分析了哪吒叛逆的一面，还有他身上佛教神的一面。这篇硕士论文新颖之处在于作者分析梳理哪吒的兵器分别代表的含义，对于哪吒故事的叙述更进一步。焦杰在论文《哪吒形象的演变》中梳理了经典文本中哪吒的叙事变化。首先是从《二郎神醉射锁魔镜》里，哪吒的出场自白“小圣八百八十一万天兵降妖大元帅”体现了他威风凛凛、目中无人的文学形象。接下来分别对比了哪吒在《南游记》《搜神广记》《西游记》《封神演义》中出场时的发型衣着、法术兵器还有语言风格的联系与区别，明确了哪吒在经典文本中的叙事变化。周博的硕士论文《<封神演义>的成书及其在明清时期的传播研究》梳理了哪吒故事的发展流变。也厘清了其在传播过程中发生的叙事变化。汤显祖在二十二首七绝《重得亡蘧讣》中写出“我儿偏爱说那吒”的诗句。从《西游记杂剧》到后来《西游记》《封神演义》不同程度描述了哪吒的叙事主题。这些不同文学体裁下哪吒演绎的奇幻故事与哪吒叙事是如何将哪吒一步步推向最后《封神演义》中的经典形象的？并在每一版本的哪吒叙事上又如何传承封神文化以及民间信仰？这将是本研究在上述文本基础上想要梳理与回答的问题。

（三）关于哪吒在动画影视中的叙事研究

1.对哪吒动画叙事的时代解读

国产动漫电影《十万个冷笑话》之哪吒篇通过“互联网 +”的思维开启了网络电影进军电影院的新模式，它以“网生代吐槽喜剧”定位呈现出想象性的反叛图景，用反讽解构了神怪小说中的严肃成分。刘文琦的论文《<十万个冷笑话>的后现代主义特征研究》就是在网络语境与受众的反馈中解读关于动画的后现代角色形象，分析这种强烈反差带来的喜剧效果在当下网络用户中的生长空间，有助于笔者梳理哪吒形象在不同时代的角色表达。以及赵鹿鸣《分析网络剧的叙事特征——<十万个冷笑话> 个案研究》，米高峰、张艺川《动画角色符号化：破坏性重构与陌生化狂欢》在叙事方法和角色重构层面解读了该动画里的人物形象。其中运用的戏仿、无厘头正是对新网络时代动画角色的另类解读，片中的哪吒完全颠覆了中国传统水墨画和连环画甚至戏曲中出现的动画形象。褚亚男、肖扬在《重读<哪吒闹海>：神话与主体重构》一文中厘清了哪吒形象在不同时代的移植轨迹，重点阐释当代动画银幕对哪吒赋予时代性的改写，并对其主体重构进行了相关分析。时代背景与民族精神在这里被深刻联系起来，如果说《哪吒闹海》是对黑

暗势力的反抗倒不如说是当时的社会情况不容乐观，需要振奋民族精神。也会令人不禁联系到当下的民族精神在动画电影中的体现和传承。杨晨曦《从学步到绽放——谈上海美影厂美术造型设计之演变》一文从不同时代分析动画人物的美术设计，学习美国与苏联的动画造型，并结合民族特有文化塑造出经典的角色。在色彩和视觉艺术上表现时代掠影，这种在美术设计上的时代变化直观地总结了观众的审美趣味和民族艺术风格的发展变化，在哪吒的角色变化上对笔者较为启迪。上述论文以作品为案例分析了不同时代语境下的哪吒动画的叙事风格、叙事特征、创作理念。《哪吒闹海》弘扬主旋律，明确主人公反抗黑恶势力的思想，有的则是对哪吒英雄形象的解构。那同样的故事为何在不同动画中差异这么大？这种差异又如何在文本中找到改编依据都是笔者需要梳理分析的。

2.哪吒动画叙事主题与文化艺术传承

胡晓、冯信群《中国动漫的新兴发展——以<哪吒之魔童降世>的艺术创新为例》提到中国动漫在水墨画《山水情》中达到顶峰，紧接着像《九色鹿》《葫芦兄弟》《邋遢大王》等二维动画兴起，近年来国漫 3D 新作《风语咒》《大圣归来》广受欢迎，《哪吒之魔童降世》又掀起一波热潮，在动漫电影化，人物角色改编的同时，还处处细节表现传统文化，如该电影中哪吒和敖丙的设计遵从金木水火土的阴阳五行。在观众接受画面和情节时自觉接受文化元素。赵军发表在中国电影报的论文《<哪吒>:中国哲学的精神诠释》认为《哪吒之魔童降世》完整地传递了中国哲学的思想，在灵珠哪吒喊出“我命由我不由天”时说明他对自己的命运得到认知。知其命而改命，表达的是中国哲学中王阳明的核心思想“致良知，知行合一”。该文开辟了新的视角，以一个更为广阔的视野观照动画内涵，发扬中哲思想，值得肯定。崔云岚的论文《传统艺术的精华——对动画电影<哪吒闹海>的分析》从动画片《哪吒闹海》的结构与主题上都做了和原著情节的对比，后者在原作基础上加强了戏剧冲突，增强了艺术效果，将浪漫主义和现实主义很好地融合在一起，在人物塑造上哪吒勇敢善良，也更有人情味。在高潮哪吒闹海一段，声色光影变化自如，作为动画电影无可挑剔。艺术力超强而且又深入探索了人物精神，这种分析几乎面面俱到地挖掘了《哪吒闹海》的艺术价值，为后面的动画创作奠定了较好的实践基础，但在人物分析这一块稍显薄弱。文化艺术传承在叙事主题里如何体现？如何运用有效的文艺理论进入哪吒动画去讨论文化沿袭的依据？这些问题都有待在关注文化实践的基础上做进一步的理论探讨。

三、研究方法与创新点

1. 文献资料分析法：通过深入解读有关哪吒的经典文献著作来具体掌握其中传统文化观念的流传，寻找研究神怪小说的期刊资料，学位论文等，来开阔视野，启迪研究思路。

2.比较研究法：通过对神怪小说和动画影视中的哪吒叙事比较来进行两者的界定，并分析各自的优缺点。可以从故事情节、角色功能、受众范围等角度进行深入的比较研究。

3.案例分析研究法：通过列举分析国内经典哪吒动画电影的叙事特征，来总结它们的各自特点和不同之处，寻找它们之间的联系，加强经典文献中哪吒形象与叙事对动画作品在改编的创作启发。

从内容上看，目前有关哪吒叙事与形象的论文多着重分析这个人物在文学文本与动画影视中扮演的角色如何塑造、故事情节如何改变，而很少回应动画影视中的哪吒形象怎样成为文化传承的载体。从文学到动画的过程，正是文化传递的过程，这一点是创新的部分。

从材料上说，前面的研究者基本上完成了哪吒小说版本的梳理，也有研究者将哪吒主题的动画影视进行解读，但目前文献当中还未出现将原典中的哪吒叙事流变与国产动画影视作品中哪吒故事的变化进行连续地、贯穿地对比分析。本文将梳理佛教、道教经典文献、以及小说《西游记》《封神演义》中的哪吒叙事流变与国内经典版本的哪吒动画叙事的演变，来进行对比研究。

第一章 哪吒志怪叙事传统

一、佛教中的哪吒叙事

（一）作为普通人（佛教徒）的哪吒

根据《根本说一切有部毗奈耶药事》卷第 9《大正新修大藏经》第 24 册记载：

> 尔时世尊游行胜军人间。渐至古王聚落。是时世尊告阿难陀曰。往昔众许王初首于此。受灌顶位[①]。最居第一。为王故名古王聚落。复次世尊至贤马聚落。是时世尊。告阿难陀曰。其众许王[②]而于此处。马宝[③]出现。因名此邑。为贤马聚落。尔时世尊告阿难陀。尔可共我。往么土罗聚落。唯然受教。时世尊渐行。往么土罗。在路遥见。绿色树林。即告阿难陀曰。汝见彼绿色树林不。白言。已见。此是乌卢门茶山。我灭度一百年后。有么土罗兄弟二人。一名那吒。二名婆吒。而于彼处。建立寺舍。当号名那吒婆吒。顺奢摩他毗钵舍那者[④]。坐卧之处。最为第一。[⑤]

上文中哪吒是以普通的人类形象出现，在佛陀灭度后将会在么土罗这个地方建立那吒婆吒寺，由于哪吒和婆吒两兄弟是虔诚的佛教信徒，他们俩修行的程度较高，因此佛陀预知到在他涅槃一百年后有如此二人在其坐卧之处修建佛寺居舍，并继续为后世传法。虽然关于他的其他信息语焉不详，我们仍可得知的是：哪吒在乌卢门茶山么土罗这个地方修行并建立佛寺，哪吒有一兄弟叫做婆吒，二人在修行佛法时止息杂念得到正见，可见其修行程度较高，信仰相当虔诚。正由于哪吒的修行程度较高，因此他所在之处是么土罗最好的修行场地，他亦是佛陀最认可传承佛法的弟子。可以看出哪吒在该经卷中以佛教徒面目示人，经文中并没有提及他的外貌形象，其整体轮廓比较模糊，简单介绍了哪吒的事迹和身份，重点说明佛陀与哪吒的关系，二者没有出现在同一时空中却通过佛法实现连接。

（二）作为密教药叉神以及护法神的哪吒

---

①唐法崇《佛顶尊胜陀罗尼经疏》：“所谓灌顶者，若初修道者，入真言门先访师主大阿闍梨，建立道場，求灌顶法，入修三密，愿证瑜伽，犹如世间轮王太子，欲绍王位，以承国祚，用七宝瓶，盛四大海水，灌顶方承王位，故号佛子。”唐顾况《行路难》诗之三：“岂知灌顶有醍醐，能使清凉头不热。”《蒙古源流》卷八：“至蒙古国，与汗灌顶，病立愈，遂兴禅教。”

②为佛陀之传记，叙述释种之由来、释尊之一生以至乌波梨归佛之事迹。经题“众许”为劫初王三摩达多（梵 Sammata）之意译，摩诃帝（梵 maha^ra^ja），大王之意。

③胜马宝：为一身披鞍缰的白马，一声嘶叫传向四面八方。机智善解骑士之心，驰骋如疾一日能转世界三周圈，避邪消灾，一帆风顺。

④《瑜伽师地论·菩萨地》《宝云经》解释毗婆舍那为“正观察”即正见观察。

⑤大正新修大藏经 24 册[M].台北:佛陀教育基金会,1990:41.

根据《不空羂索神变真言经》卷第12《广博摩尼香王品第十六》《大正新修大藏经》第20册记载：

凡烧此香所供养处。犹如十方一切如来舍利制多。亦如十方一切如来香云光明宫殿住处。亦如六十四殑伽沙[①]俱胝[②]那庾多[③]百千如来香云刹土转法轮处。亦是一切菩萨摩诃萨。金刚诸天真言明仙。四天王神半支迦药叉大将[④]。娑多药叉大将。形么婆多药叉大将。摩尼跋陀药叉大将。布罗跋陀药叉大将。佛力药叉大将。那吒鸠钵啰药叉大将[⑤]。及诸药叉大将各并眷属。恭敬拥护与加愿处。[⑥]

该经卷讲述的是不空摩尼香王不可思议的神力，烧焯这种香就会有佛教护法神的药叉神部属庇护保佑，其中包括那吒鸠钵啰药叉大将（哪吒），他和其他提到的药叉神都属于护法神四大天王之一的北方毗沙门天王的八大夜叉大将。在这里就不得不提到密教护法神的一些基本情况，由于多闻天王（北方毗沙门天王）证得果位，是出世间护法，因此为高级护法。更高一级的护法多数身围兽皮，身上挂着人骨或五十人头骨串在一起成的大花环。高级护法的法器多为密教修法所用的金刚杵、铃、月刀、骷髅碗等，且"护法神的形相各异，可分为善相护法神、怒相护法神和怒相善相兼具的护法神。善相护法神中著名的有长寿五姊妹和玉仲玛（藏地女神之一）；怒相护法神中著名的有大威德金刚、马头金刚、狮面佛母、吉祥天母等；怒相善相兼具的护法神中著名的有北方多闻天王、梵天和雅拉香波（藏地最大的山神）。"[⑦]从外在形象和衣服饰物来看，护法神多用人骨、骷髅进行装饰，且密教中的护法神亦多为佛陀或者菩萨降服，他们多为吃人肉喝人血的恶鬼神，后因听闻佛法变成佛教护法神，作为密教护法神部属的那吒鸠钵啰（哪吒）形象是忿怒相、恶鬼神形象，在藏密神话中，护法神的召唤都需要人血和人骨进行祭祀，这也足以说明护法神邪恶的一面。"这些护法神大多形象凶恶，身呈青蓝色，多手多脚，多头多眼，叽牙咧嘴，怒目圆睁，手拿各种各样的修法法器，身披兽皮或人皮，挂人头，戴骼锣冠，围虎皮裙，脚踏各种禽兽或裸体的人。"[⑧]藏密中的护法神例如大黑天就有三眼六臂，吉祥天母亦是三目四臂，那吒鸠钵罗药叉大将的形象一般是三头六臂，面容凶恶丑陋，这样是为了在降服异教徒或障碍鬼神时震慑住对方，并能够最大限度发挥神力战斗。多臂会使得防御攻击更加灵活方便，多眼能够快速获取外界信息，怒目会

①音译，意为恒河沙，无限之意。
②千万之意。
③万、亿、兆。
④佛教术语。又作半只迦、半只迦大将、般止柯、散支、散支迦、般阇迦、德叉迦。为密教毗沙门天之眷属八大夜叉将之第三，为鬼子母之夫。据诃哩底母经载，鬼子母名为欢喜，容貌端严，有五千眷属，常住支那国护持世界，是娑多大夜叉将之女。其后为半支迦大夜叉将之妻，生五百子。又杂宝藏经卷九（大四·四九二上）："鬼子母者，是老鬼神王般阇迦妻。"（大药叉女欢喜母并爱子成就法、孔雀王咒经卷下、毗奈耶杂事卷三十一）。
⑤大日经疏五曰：'次于北门当置毗沙门天王，于其左右置夜叉八大将：一名摩尼跋陀罗，译曰宝贤。二名布噜那跋陀罗，译曰满贤。三名半枳迦，旧曰散支。四名沙多祁里。五名醯摩呾多，即是住雪山者。六名毗洒迦。七名阿吒嚩迦。八名半遮罗。（介绍北方多闻天王的八位部属即八大夜叉大将）。
⑥大正新修大藏经 20 册[M].台北:佛陀教育基金会,1990:286.
⑦谢丹,魏崴.貌似狰狞 心似菩萨——谈谈唐卡中的护法神[J].四川文物,1999(02).
⑧谢丹,魏崴.貌似狰狞 心似菩萨——谈谈唐卡中的护法神[J].四川文物,1999(02).

震慑住对方，这些同时也是宗教中对护法神广大神通的信仰寄托。那吒鸠钵啰药叉大将（哪吒）自然继承了作为护法神部属的强大神力，佛教怒相护法神虽面相凶狠，但他们守护佛法，庇护众生。同时拥有熄灭灾难、增加利益、恭敬友爱、降服妖魔的济世功德。那吒鸠钵啰药叉大将（哪吒）在《广博摩尼香王品第十六》中的角色形象是药叉神部属特有的忿怒相，他是北方毗沙门天王的部属。相比《根本说一切有部毗奈耶药事》中普通人面貌的佛教徒，哪吒本质属性发生了变化，他从人变成了神，从传扬佛法的忠实信徒变成守护佛法的药叉神大将。哪吒作为药叉神听命于北方毗沙门天王，家庭代际关系消失，取而代之的是统领与被统领的关系。人物外形开始清晰具体，从语焉不详的模糊面容到生动直观的忿怒面相，加之药叉神的三头六臂神通与神祇属性，哪吒的变化跨越较大。叙事层面变化体现在哪吒作为普通人最初的行动是建立佛寺传扬佛法，并获得佛陀灭度前的认可，指定其为官方继承者。但作为药叉神时他跟随毗沙门天王护持佛法，庇佑礼拜僧俗，使得恭敬拥护护法神的僧俗可通过烧焯广博摩尼香王的方式召唤出哪吒来加持保护。

根据《大佛顶如来放光悉怛多般怛罗大神力都摄一切咒王陀罗尼经大威德最胜金轮三昧咒品》《大正新修大藏经》第 19 册记载：

> 一切诸菩萨咒印咒[①]曰。
>
> 唵(一)跋折啰底(二)跋折啰(三)钵啰(二合)底瑟耻底输提(四)怛他揭多没陀罗(二合)地瑟吒那地瑟耻底莎诃。[②]

在佛教密言中“钵啰”是作为召唤菩萨神力的语密符号，前面提到哪吒在佛经中的称呼不一，有时被称为“那吒鸠钵啰药叉大将”，这能表明他是护法的药叉神，亦能说明召唤哪吒的密语里存在“钵啰”的语密力量，如此哪吒属性和其他称呼所具备的特性有所不同。同时，在该卷《如来口印召一切药叉将军品第六》中提到召唤“那吒鸠伐罗天王”（哪吒）的咒语为“唵那吒俱伐罗可可可可叶波多曳莎呵”，因而哪吒的角色又会随着该名称变成天王。不同印咒会使哪吒的身份属性发生变化，被召唤出来的神祇功能也不尽相同。语密与咒术可以说是哪吒分身变化形象的重要工具，借助二者的变化发生多方位裂变是一个值得重视的维度，因此哪吒的角色塑造元素较之《广博摩尼香王品第十六》变得更加丰富，即僧众可以借助语密和印咒召唤不同角色功能的哪吒，如药叉神与天王神。这种对哪吒神形象的丰满创作有助于哪吒神格的生动立体，并强化人与神在时间、空间中的秩序，将哪吒对毗沙门天王的唯一服从秩序变为他既听命于毗沙门天王，同时又需要对信众负责的差序秩序。

根据《阿吒婆拘鬼神大将上佛陀罗尼神咒经》《大正新修大藏经》第 21 册记载：

---

①印咒：指印契和咒语，印是密宗用语。俗称手印。即密教徒在修法时，双手所作的特殊姿势。咒即语密，口诵真言。

②大正新修大藏经 19 册[M].台北:佛陀教育基金会,1990:182.

是等诸鬼神若以手若以口若以脚。若以舌若以心欲恼人者。及以恶人欲为人作恼害者。先当诵此咒力能噤持。令彼恶人恶鬼噤碎失念不令为恶。世尊我今当更说神咒以守护之。阿车阿车(瞋弥反)　牟尼牟尼　摩诃牟尼牟尼簠(乌力反)　尼休休摩诃那迦休休　斗伽那知阿呼阿伽那知阿多那知　阿吒阿吒　那吒那吒　留豆留豆　留豆　休休豆留　唏泥唏泥唏泥唏泥　郁仇摩仇摩　仇摩　仇摩　唏梨唏梨唏梨　唏梨　尼利　尼利　摩诃尼利莎诃，此陀罗尼为受持读诵者作护。若有鬼食人精气。若损人资产耗人财物。如是一切众怖怨等悉为结界。今为某国某甲合家无量作大拥护。[①]

该卷中阿吒婆拘神将上陈佛陀，说众生在遇到恶鬼恶人时，只要念此咒就可以退散他们，得到神力保护。这些神咒的组成部分多为佛陀信任的守护神所承载，其中“那吒那吒”和上述经卷一样是召唤哪吒护法的重要语咒。因此，无论在佛经中如何称呼，但凡需要哪吒神王的出现救助，这些语词都是可以作为召唤哪吒分身化现的表达。《阿吒婆拘鬼神大将上佛陀罗尼神咒经》中提到通过咒语召唤出哪吒可以帮助“某国某甲合家无量作大拥护”，这里较前面经文增述了一些哪吒神护持的受众范围，从佛教信众变化为任意持咒人，加入国家、地方与家庭的政治叙述话语，扩大了哪吒神向下护佑的层级。

无论菩萨还是天龙罗汉，咒语和印契是他们变幻神通的必不可少要素，这种所指即抽象法术寄托在语言表征上，从而实现由法术带来的具体物象。因而当我们看到或听到“那吒钵啰药叉大将”和“那吒鸠伐罗天王”以及其他哪吒的称谓（法号）时，可以确定咒语不同，哪吒的神力、地位、形象应有差别。同样的例证有《大佛顶如来放光悉怛多钵怛罗诸菩萨万行品第二》中召唤不空羂索菩萨的印咒与附属神祇功能为“唵伊醯伊醯萨低耶波多曳莎诃。以左右手。小指相叉向。二大指屈在掌中。余指散之。诵前咒七遍。若作坛了。即先作此印。每日诵前咒。供养菩萨。灭破戒罪。”而召唤观世音菩萨的印咒与附属神祇功能为“唵萨婆萨埵毗耶呵毗耶呵莎诃。以左右二手。腕相著。十指相去三寸。如莲华开。供养菩萨。若人每日仰印供养。灭八万劫生死之罪。”这表明了不同的语密和印契召唤出来的神力不尽相同，给信众带来的愿景功能亦有差别。事实上，依《不空羂索神变真言经》所言，过去世时，世间自在王佛曾传授观世音菩萨“不空羂索心王母陀罗尼”，观音菩萨因此证得“十百千不空无惑智庄严首三昧”，能显现十方无量佛土圣众，接引无量有情修得佛法。因此不空胃索菩萨其实是观世音菩萨的化身，二者是分身和本体的关系，却依然有着完全不同的召唤印咒，这就表明符号的不同影响着角色功能的不同。如此哪吒或护法或天王或鬼王，在佛经典籍中因其称谓、法号带来的不同同时承担着他在佛教中角色的变化，明确这一点就可以因哪吒出现的面貌具体情况具体分析，尤其在应用到故事叙述中去时，要考虑人物塑造的形象、性格来源，以及他的代际关系。与此同时，也要考据哪吒的法器、神通变化以及召唤咒语。尽管叙事人物可以随着时代发展进行变化改造，但由于哪吒是佛道神话中的人物，仍然要保留最基

①大正新修大藏经 21 册[M].台北:佛陀教育基金会,1990:178.

本的创作元素。

（三）作为鬼王的哪吒

根据《吽迦陀野仪轨》卷上《大正新修大藏经》第 21 册记载：

> 其土其州其国其寺比丘比丘尼在家等。某甲至心劝请。三世十方一切诸佛菩萨诸明王。声闻缘觉诸贤圣众等。上居地居诸护法护世四王十二天等。四方四角诸神王一切鬼王等诸夜叉大将众。不舍本誓。来入道场。证明知见诸修法事。是故我比丘比丘尼僧付等至心请向礼曩谟东方各领四悉多唬多耶。曩谟八大曼陀罗界会众。曩谟东方各领八万四千鬼神王。南方各领八万四千鬼神王。西方各领八万四千鬼神王。北方各领八万四千鬼神王。中央各领八万四千鬼神王。大神各领八万四千鬼神王众等。曩谟东方单陀利道断。南方单多梨道断。西方单埵梨道断。北方单茶里道断。中央单多里道断。大神单陀利道断。曩谟东方迦罗迦罗。南方迦罗迦罗。西方迦罗迦罗。北方迦罗迦罗。中央迦罗迦罗大神迦罗迦罗。曩谟东方那吒鬼神王。南方那吒鬼神王。西方那吒鬼神王。北方那吒鬼神王。中央那吒鬼神王。大神那吒鬼神王。十方各立四方亦复如是。[①]

这部经文主要是在讲多闻天王（即密教北方毗沙门天王）作为佛教护法天王所做的承诺以及教授信众如何通过密印修成正觉、清除业障烦恼，从而得到智慧，同时还有修炼身心、防止魔障近身，抵御恶鬼神等功用。经文所引部分是讲述学会并运用上述密印之后的信众，无论身处何方何地，是出家还是在家，是男是女，只要诚心劝请，都能将过去、现在、未来十方一切佛菩萨请来。除此之外还有修得无上等觉的圣人，各天的护法护世神，各方的神王、鬼王以及夜叉神都将不会忘记他们的誓言本愿来到讲述佛法的地方。信众要证明其智慧洞见在道场做法事活动，并务必诚心劝请各位神通，礼敬东方各领四悉多唬多耶，礼敬八大曼陀罗界会众，礼敬众神，包括东方那吒鬼神王，南方那吒鬼神王，西方那吒鬼神王，北方那吒鬼神王，中央那吒鬼神王，大神那吒鬼神王。这些鬼神王在每一个方位护佑佛法和信众。文中的“那吒鬼神王”是鬼王和神王兼具一体的护法神，刘文刚在其论文《哪吒神形象演化考论》中提到“哪吒有时候是鬼王”[②]，相较而言将这一形象简单化了。事实上，鬼王即是神王，二者皆佛菩萨化现，佛教中鬼王面相可怖，能折伏众生和恶鬼，他是众鬼首领却不是鬼，亦不是魔。在这里就必须注意这一点，密教中的护法神的确有野蛮、恐怖的一面，但在汉地佛教中鬼神王虽相貌忿怒却不会真正加害于人。《吽迦陀野仪轨》中四方“那吒鬼神王”就是哪吒作为鬼王示现的化身，他们于各方护佑诚心劝请鬼神王的信众，并在此处对信众提出较高要求，需

①大正新修大藏经 21 册[M].台北:佛陀教育基金会,1990:234.
②刘文刚.哪吒神形象演化考论[J].宗教学研究,2009(03).

要其学会运用密印方能请来哪吒鬼神王，而不仅满足于《阿吒婆拘鬼神大将上佛陀罗尼神咒经》中信众只持咒召唤众神这一种方式。

在《地藏菩萨本愿经》中提到众鬼王来到忉利天宫听闻佛法，其中就有“阿那吒王，大阿那吒王”，他们一起赞叹地藏菩萨的大慈悲，并询问佛祖该如何帮助众生。根据《中华经典藏书——〈地藏经〉〈药师经〉》记载：

> 尔时恶毒鬼王合掌恭敬白佛言：“世尊，我等诸鬼王，其数无量。在阎浮提，或利益人，或损害人，各各不同。然是业报，使我眷属，游行世界，多恶少善。过人家庭，或城邑聚落、庄园房舍，或有男子女人，修毛发善事，乃至悬一幡一盖，少香少花供养佛像及菩萨像；或转读尊经，烧香供养一句一偈。我等鬼王，敬礼是人，如过去、现在、未来诸佛。救诸小鬼，各有大力，及土地分，便令卫护，不令恶事横事、恶病横病，乃至不如意事，近于此舍等处，何况入门。”佛赞鬼王：“善哉善哉！汝等及与阎罗，能如是拥护善男女等。吾亦告梵王、帝释，令卫护汝。[①]

恶毒鬼王的自白告诉佛祖，鬼王们有的作为鬼王一员，有可能对普通人造成威胁，即“或损害人”，但只要是对待虔诚待佛的男子或女子就加以保护，同时鬼王阿那吒王也有派遣神的能力。神通广大的鬼王却仍然需要天帝的保护，其实质是利益众生，虽则有的鬼王损害众生，但总体是恶行多过善举。然而无论他们经过任何地方，只要见到世人有礼佛的行为，哪怕念一句经文，鬼王都会指使其眷属和土地神尊敬并保护这些世人。在听了恶毒鬼王的话后，佛允诺会让创世之神以及天帝保护护持信众的鬼王。从他的话语中可以清楚得知，这里“阿那吒王”的叙述是佛教神话的一种秩序体现。佛祖作为最高等级治神者，他可以调遣梵王、帝释天等本身法力强大的神，在《地藏菩萨本愿经》中哪吒作为鬼王不直接服务于毗沙门天王，而是听令于佛祖甚至帝释天，他在此处的身份地位向上垂直发展，与此同时哪吒明确表示需要上层神祇的法力护佑，说明哪吒神开始具有人格化特点。

（四）作为毗沙门天王后代的哪吒

根据《北方毗沙门天王随军护法仪轨》《大正新修大藏经》第 21 册记载：

> 尔时那吒太子。手捧戟。以恶眼见四方白佛言。我是北方天王吠室罗摩那罗阇第三王子其第二之孙。我祖父天王。及我那吒同共每日三度。白佛言。我护持佛法。欲摄缚[②]恶人或起不善之心。我昼夜守护国王大臣及百官僚。相与杀害打陵。如是之辈者。我等那吒以金刚杖刺其眼及其心。若为比丘比丘尼优婆塞优婆夷起不善心

①中华经典藏书——<地藏经><药师经>[M].许颖译.北京:中华书局,2009:37.
②称死亡不久而尚未腐坏之尸体。慧琳音义卷三十五（大五四·五四二上）：‘摄缚者，唐云新死人，未坏者也。’

及杀害心者。亦以金刚捧打其头。尔时毗沙门孙那吒。白佛言世尊。我为未来诸不善众生。降伏摄缚皆悉灭散故。亦护持国界故。说自心暴恶真言。唯愿世尊听许。我说佛言善哉善哉那吒天王。汝为降伏一切国王大臣百寮杀凌者。亦法佛相违者。为降伏故恣汝意说真言曰：

唵地舍那吠室罗(二合)摩拏野摩贺罗惹野药迦洒(二合)地婆哆那谟婆誐缚帝摩多罗跋驮儞娑嚩(二合)贺(引)。①

由此可得知，哪吒及其祖父（现学界不取此说，多为父子关系）守卫佛法，手里总是拿着长戟，金刚怒目保卫四方。对于伤害国君、百官的人，哪吒会用金刚杖刺目刺心，对于伤害佛教徒的人亦会敲打其头，并降服对众生造成危险的各种障碍，护卫国土边界，因此哪吒天王的召唤真言可以帮助众生避免危险。哪吒在这里是毗沙门天王的后代，自然以天王为称，他在守护佛法上与前面经文中相差无几，然而在这里多了守护国王大臣的职责，哪吒除了是护法神，也摇身变成皇室守卫，这是值得注意的一点。哪吒从《不空羂索神变真言经》中毗沙门天王领导的药叉神变成毗沙门天王后代的哪吒天王神，其身份属性发生变化，代际关系发生变化，且哪吒护卫对象增加了国王大臣及百官，使得他的政治色彩更加浓厚，整个叙事表达趋向于宗教教诲意味发展。

若行者受持此咒者。先须书像。于彩色中并不得和胶。于白[叠*毛]上画一毗沙门神其孙那吒天神七宝庄严。左手令执口齿。右手诧腰上令执三戟矟。其神足下作一药叉女住趺坐。并作青黑色少赤加。若诵此咒时。就好地勿使有秽恶。种种花烧香供养。行者上下衣服并须一清。一厕行时当护身。黑月十五夜起首。对像前诵咒满三十万遍讫。然后取香泥供养尊像。若相违叛逆国王大臣百寮。有不善之心起者。以松叶护摩。七日之内。嚩日罗底瑟鬃(说云以金刚槌打其头及心文)。②

这一段说明了毗沙门与哪吒二神的画像和动作神情，说明了信众需要他们的帮助时，应身着清洁衣服，于干净无污的环境中用鲜花和熏香供养，并在特定时间黑月十五③开始诵咒满三十万遍，接着拿香泥供养于佛像前。如果有违逆佛法和大臣的人，用松叶焚烧就会召唤哪吒和毗沙门天王的降临。他出现的各种要素在此记录得较为详细，如时间、地点、人物、召唤方式和真言都很明确，因此可以认为是佛经记载中叙事相对完整的哪吒故事，这些元素完全可以运用到对哪吒改编创作中去，成为新颖叙事线索。

根据《毗沙门仪轨》《大正新修大藏经》第 21 册记载：

①大正新修大藏经 21 册[M].台北:佛陀教育基金会,1990:225.
②大正新修大藏经 21 册[M].台北:佛陀教育基金会,1990:225.
③从十六到三十的下半月称黑月。

北方大毗沙门天王。唐天宝元戴壬午岁。大石康五国围安西城其年二月十一日有表请兵救援。……此是北方毗沙门天王第二子独健。领天兵救援安西故来辞。……云雾斗闇。雾中有人。身长一丈。约三五百人尽着金甲。至酉后鼓角大鸣。声震三百里。地动山崩停住三日。五国大惧尽退军。抽兵诸营坠中。并是金鼠咬弓弩弦。及器械损断尽不堪用。……令第三子那吒捧塔随天王。三藏大广智云。每月一日。天王与诸天鬼神集会日。十一日第二子独健辞父王巡界日。十五日与四天王集会日。二十一日那吒与父王交塔日。其日须乳粥供养。无乳则用苏蜜粥供养其天王。有天灵异奉敕宣付十道节度。所在军领令置形像。祈愿供养。天宝元载四月二十三日。内谒者监高慧明宜天王第二子独健。常领天兵护其国界。天王第三子那吒太子。捧塔常随天王。[①]

《毗沙门仪轨》讲述的是唐天宝年间由于大石康五国围困远离京都的安西城，从而唐玄宗让僧人大广智迎请北方毗沙门天王的一段故事。当中详细介绍了天王如何战胜敌方，缓解兵情的过程。而哪吒作为天王第三子，扮演的角色是为父托塔，常伴随其左右。在《北方毗沙门天王随军护法真言》中也得到证明“其毗沙门面。作甚可畏形恶眼视一切鬼神势。其塔奉释迦牟尼佛。教汝若领天兵守界拥护国土。何护吾法。即拥遣那吒捧行莫离其侧。”这亦是唐以前哪吒作为密教护法神的演化。文中提到每月二十一日是哪吒交给父亲宝塔的日子，这种日子信众须用乳粥供养北方天王和太子。再一次记录了哪吒的职责是随父亲防援国界，奉佛教敕。也明确了哪吒的身份即为毗沙门天王的三太子，二子名为独健，进一步使得哪吒的代际关系得到确认，可以总结出哪吒的身份与功能，完善他的形象面貌。哪吒在佛经文献记载中多以护法神的身份出现，他在《不空羂索神变真言经》中是那吒鸠钵啰大将，本体所代表的是佛的护法神将，恭敬拥护佛的眷属虔诚所在之处，功能和身份本体较为清晰明了。《毗沙门仪轨》完善了《北方毗沙门天王随军护法仪轨》中哪吒神守卫皇室的叙事线索，将故事发生的时间、地点、经过、结果详细完整地叙述出来，并为哪吒志怪故事奠定好了基调，哪吒角色形象也渐趋饱满，他的父亲、兄长在此处已基本定型，其神力与兵器逐渐清晰，《毗沙门仪轨》的叙述较为成熟。

在唐以前，佛经中的哪吒或者其他名号均以不同的形象出现，如上文所提及的关于最早记录的哪吒是佛教凡体肉胎的弟子形象出现在经文中，其他以鬼王、药叉等护法形象出现，各司其职的本质事实上都是护持佛法与僧众的形象，并承担护法神的独立地位。在唐代时，“由于之前佛教发展兴盛，唐沿袭了此传统，甚至高祖与武周时期成为国教”[②]，故而在《开元天宝遗事十种》《开天传信记》中记载了宣律师被哪吒太子护持之事不足为奇。同时唐代文人士大夫和军人阶层亦都崇信佛教，《毗沙门仪轨》中记载了一段轶事：宝元年（742）大石康等五国围困安西都护二月十一日，因此一行禅师建议唐

①大正新修大藏经 21 册[M].台北:佛陀教育基金会,1990:228.
②谢山.唐代佛教兴衰研究[D].河南大学,2014.

玄宗上表请毗沙门天王与神兵救援，果真应验救众人于水火。在盛唐时毗沙门天王与其子哪吒便在军队中备受敬仰。

二、古诗、话本小说与禅宗公案中的哪吒叙事

宋代哪吒发展形象更进一步，由于唐代话本小说的兴起，再加上宋代儒学理学的发展，不失禅意又带有说理意味的禅宗公案记录了哪吒更多的故事流变。成书于宋理宗淳祐年间的佛教禅宗史书《五灯会元》卷二中提到哪吒“那叱太子，析肉还母，析骨还父。然后现本身，运大神力，为父母说法。”[①]由于《五灯会元》是整理编辑各禅师宗派的合辑，因此卷二提到的哪吒篇幅有限，并没有说明他析骨还肉的前因后果，结合《景德传灯录》卷二十五中有：

> 问:“如何是第二月？”师曰:“来处甚分明。”曰:“为什么不会？”师曰:“唤什么作第二月？”问:“如何是沙门眼？”师曰:“黑如漆。”问:“绝消息时如何？”师曰:“谢指示。”问:“如何是转物即同如来？”师曰:“汝唤什么作物？”曰:“恁么即同如来也。”师曰:“莫作野干鸣！”问:“那吒太子析肉还母，析骨还父，然后于莲华上为父母说法。未审如何是太子身？”师曰:“大家见上坐问。”曰:“恁么即大千同一真如性也。”师曰:“依希似曲才堪听，又被吹将别调中。”问:“六根俱泯，为什么理事不明？”师曰:“何处不明？”曰:“恁么即理事俱如也。”师曰:“前言何在？”师有时谓众曰:“大凡言句，应须绝渗漏始得。”时有僧问:“如何是绝渗漏底句？”师曰:“汝口似鼻孔。[②]

此禅宗公案引用哪吒太子析骨还肉作为机锋偈语，主要是运用这种解脱肉身束缚障碍之理来度脱凡世俗人使得其明心见性，福慧双修。在叙事相当简略的公案中要挖掘哪吒还骨肉于父母的故事线索比较困难，不过可以管中窥豹的是哪吒在失去肉身后显现了他的本相，运神通大力，为他有肉身时的父母讲法。这里较为突出哪吒佛菩萨的一面，既有佛的本心，又有佛菩萨示现时的不可思议的神通，亦存渡人的说法之愿。因此我们能从中撷取重要的信息，即哪吒在宋时，隐含他是佛菩萨的身份。于莲华上说法更是证明其跏趺坐的地方亦是佛教菩萨经典讲法的形象状态。相比于《毗沙门仪轨》，《景德传灯录》卷二十五所载展开了哪吒个人的叙事主线，将哪吒故事的矛盾冲突集中在析骨还肉这一情节当中，并表现出哪吒的自我意识。于佛菩萨明事理、慈悲心中掺入俗世情感，不再强调哪吒只具备单调的神祇属性，继而延续《地藏菩萨本愿经》中哪吒神格人格化的趋势。

①(宋)普济.五灯会元 上[M].苏渊雷点校.北京:中华书局,1984:116.
②(宋)道原.景德传灯录译注[M].顾宏义校注.上海:上海书店出版社,2009:1943.

后世俗文学的改编中，哪吒析骨还肉成为他叛逆的性格表现。同样在民间传说中，哪吒也一步步走向形象反叛的道路，北宋苏辙《栾城集》第三集卷一条目为《那吒》的诗云：

北方天王有狂子，只知拜佛不拜父。
佛知其愚难教语，宝塔令父左手举。
儿来见佛头辄俯，且与拜佛略相似。
佛如优昙难值遇，见者闻道出生死。
嗟尔何为独如此，业果已定磨不去。
佛灭到今千万祀，只在江湖挽船处。①

这首诗如同后面小说戏剧的缩略叙事版本，比起《五灯会元》来内容详细形象鲜明。可以从这首诗中看到，民间流传的哪吒太子性情狂傲，桀骜不驯，但又虔诚礼拜佛陀，和父亲毗沙门关系不是很和睦。佛陀释迦牟尼只好为了让哪吒听受调遣便给了北方天王一尊宝塔持于左手来统慑哪吒，哪吒见到宝塔便俯身去拜，与他拜佛如出一辙。佛的示现像优昙花一般难以遇到，见到的人就能听闻佛法出离生死。叹息哪吒为何不听劝诫，苦乐果报已经落定无法改变。以致于佛祖入灭到千万年，可怜他只能在世上沉沦。从字面上看，像是苏辙路过江南（江湖可指江西湖南）某渡口时，见到一旁佛寺中的哪吒壁画或塑像，因此有感而作。这首宋代古诗蕴含着说教之理，一方面以哪吒与父亲的关系警戒世人，另一方面哪吒受佛祖荫蔽管教，影射佛教故事中父权与政权的影子，加之市民经济发达，人们思想活跃，小说叙事的雏形开始出现。

三、道教中的哪吒叙事

（一）道教咒语中的哪吒

从宋到元，道教开始吸收民间巫术，创造了具有中国特色的请神施法口诀，前后一共请了七位神仙，其中《感应统摄都太子哪吒》是请哪吒太子施法的口诀，第一次在道教里出现哪吒这个称谓。还有请哪吒显灵的神咒如：

降临来神兵火急如律令：

<一>三太子咒

谨请哪吒三太子 太子七岁变神通 哪吒令令哪吒令 哪吒太子百万兵 百万兵马排兵起 走马排兵到坛前一岁无父天宫养 二岁无娘独自成 三岁无兄亦无弟 化作莲花水上生 水进诸时听水声 水退诸时近水行 一日狂风变吹起 打到金銮玉殿前 释迦邻看天生子 变起铜锣铁骨生 一为上帝天王敕 二为杀鬼吐王兵

①(宋)苏辙.栾城集 下[M].曾棘庄,马德富校点.上海:上海古籍出版社,2009:1465.

三为三佛诸宝殿 掌管诸邪护众生 若有不顺吾法旨 押去丰都受罪刑 若好生魂我放出 不好生魂我不休
北极殿前扶选来 书符咒水救万民 弟子一心专拜请 哪吒太子到坛前

从咒语的简单叙事线索中可以看到，哪吒作为神的一生行迹变化。哪吒在这里是先道后佛的形象，在道教中是统兵百万的护法神，保留了哪吒以佛为父的基本色彩，确定了他是少年神的角色设定。但不同于以往佛教故事的是，释迦牟尼为哪吒安排了铜锣铁骨的身体，随着各种演变，后世神魔志怪小说里是用莲藕重塑他的真身。

神兵火急如律令：

〈二〉合坛官将咒

拜请合坛诸猛将 卫国金光龙树王北极真武大将军 儒家五部三界轮 金玉哪吒大菩萨 关王元帅大将军 都天杀鬼虎枷欞 八万四千大金刚 数千数万诸猛将 六丁六甲到坛前 弟子一心全拜请 普唵祖师合坛官将降临来

在这条咒语中哪吒又化身为金玉大菩萨，因此哪吒在道教中有时是佛菩萨形象出现。

道教经典《道法会元》卷 155《混元六天如意大法与上清马陈朱三灵官秘法》中均出现了哪吒的身影：

〈三〉召马耿二帅咒

灵官性急。威烈那咤。三头九目，飞石扬沙。烈火烧空，焚灭精邪。火部灵官，乌鸦先锋。丁甲灵官，缚鬼销镕。金砖金枪，火马火龙。金光灿灿，黑雾盘旋。统领吏兵，万万千千。来临坛下，啖魔握权。上帝有敕，不得稽延。急急如虚皇天尊律令。

上清马陈朱三灵官秘法

……

报应飞捉童子晖咤哩，

感应统摄都太子哪咤，

火急报阵神将孙登，

……

正一驱邪精兵神吏，

部下受事考召神兵。[①]

①张继禹主编.中华道藏 37 册[M].北京:华夏出版社,2004:401.

从这一段咒语中可以析出哪吒在道教中的外貌形象与人物身份以及神界关系，与佛教不同三头六臂变成三头九眼，但其身份属性依然是护法神性质的灵官之神。

（二）与道教有关文学中的哪吒

带有道教色彩的宋代说话洪迈《夷坚志》辛卷第6"程法师"条记载的关于哪吒咒语显灵的故事：

> 张村程法师，行茅山正法，治病驱邪。附近民俗，多诣坛叩请，无不致效。旁村新定人詹聪，暴感疾，招使拯之，随即平复。时已昏暮，程欲归，聪父子力挽留待旦，不从而行。一更尽，到 孙家岭，月色微明，值黑物如钟，从林间直出正前，圆转有声，若与为敌，急诵咒步罡。略无所惮，渐渐逼身，程知为石精，遂持那吒火球咒结印叱喝云：'神将辄容罔两敢当吾前，可速疾打退。'俄尔见火球自身后出，与黑块相击，久之，铿然响迸而灭。……心志方定，自是不敢夜行。[①]

这则说话里程法师在夜行回家途中遇到石精便用步罡咒退散，结果作用不大转而持诵哪吒火球咒并配以结印手势叱退石精，果然火球现身击退并粉碎了石精。由此可见哪吒在宋代已经成为道教护法神。

根据元末明初的杂剧《二郎神醉射锁魔镜》记载：（孤本元明杂剧本无名氏）比较具体描述了哪吒属于舞台形象的部分，包括他的身份——该剧中与二郎神为结拜兄弟。从故事情节来看，关于哪吒的种种叙事线索和要素与最终定型的《封神演义》中的有些出入，但不可否认已初具形状。在原文中哪吒的开场白介绍自己：

> (正末扮那吒引众上，云)小圣乃那吒神是也。为因小圣降十大魔君、八角师陀鬼、铁头蓝天鬼、独角逆鳞龙、天边大刀鬼，更有四魔女：天魔女、地魔女、运魔女、色魔女。为降众多妖魔，加小圣八百八十一万天兵降妖大元帅。手下有副元帅野马贯支茄，首将是药师大圣。统领天兵，镇玉结连环寨。非小圣之能也。(唱)[②]

可以看出哪吒扮演者首先是正末，正末是戏剧男主角，相当于明以后的"生"，但"生"又可以分为小生和娃娃生，在这里我们不能确定哪吒是具体的年龄段或者粗略概括为成年人。其叙述内容当中表明哪吒作为道教护法神祇，降服了十魔君和四魔女，并且手下有众天兵数百万。这进一步明确他的功能强大、地位突出，是身份具象的体现。关于哪吒的经典形象角色改编可以考虑将这些戏剧故事情节加进去，使得人物性格饱满。"则我这断怪降妖施计策，除魔灭祟建奇功。"则再次强调哪吒是道教请过来降妖

①(宋)洪迈.夷坚志[M].北京:中华书局,2006:1429.
②隋树森编.元曲选外编 下[M].北京:中华书局,1959:961.

除魔的护法神，这个属性为他在佛道中的信仰奠定了基调。“绣球落似千条火滚，火轮举如万道霞红。人人慷慨，个个英雄。我摇一摇疏喇喇外道鬼神惊，撼一撼赤力力地户天关动。腾云驾雾，唤雨呼风。”[①]哪吒的兵器继续继承前面文本里的绣球与火轮，威力巨大，是他收服妖魔的得力武器。在《二郎神醉射锁魔镜》中，二郎神与哪吒比试武艺并在酒醉中误射锁魔镜放出了九首牛魔罗王和金睛百眼鬼，致使其潜逃回黑风山黑风洞，于是驱邪院主下令二郎神与哪吒去捉拿两洞魔君，二神各显神通。文中哪吒三头六臂、变化多般，其兵器有风火轮、降魔杵、火星剑、绣球与缚妖索。他们均听命于北极大帝即玉皇大帝，说明该文本的语境是道教系统。

《西游记》第四回“官封弼马心何足 名注齐天意未宁”[②]中因孙悟空不满弼马温一职下界自立门户为齐天大圣，故玉皇大帝派遣托塔天王李靖与其哪吒三太子前去收服孙悟空。在孙悟空打败天王下属巨灵神之后，哪吒与孙悟空正面较量。他的出场形象原文描写为“总角才遮囟，批毛未苫肩。神奇多敏悟，骨秀更清妍。诚为天上麒麟子，果是烟霞彩凤仙。龙种自然非俗相，妙龄端不类尘凡。身带六般神器械，飞腾变化广无边。今受玉皇金口诏，敕封海会号三坛。”从“总角才遮囟，批毛未苫肩”“妙龄端不类凡尘”可以看出哪吒年纪大概在七八岁至十三四岁间，他骨秀清妍是位玉面粉琢的小少年，这为后面哪吒的少年形象奠定了重要基础，也表明哪吒聪慧灵敏，神采奕奕。哪吒在《西游记》中作为少年战神神通广大，他用六件兵器配合三头六臂的忿怒相让孙悟空都吃惊“这小哥倒也会弄些手段！”但最终不敌孙悟空七十二般变化被打伤臂膊。哪吒在原文中被玉皇大帝封为“三坛海会大神”是以佛教术语“海会”形容他德深如海，圣众汇聚。暗示着哪吒与托塔天王虽然听命于道教玉皇大帝，但依然在本性上有着佛教渊薮，也算是继承了哪吒起源的面目特点。这段故事以小见大描述了哪吒的身份（托塔天王李靖之三太子）、职能（协助天王降妖除魔）、外貌（骨秀清妍）与兵器（斩妖剑、砍妖刀、缚妖索、降妖杵、绣球儿、火轮儿）。明代商品经济逐渐发展壮大出现了市民较高水平的文娱需求，再加上历朝历代积累完备的佛经变文与话本、杂剧等为《西游记》一类的神魔小说提供了便利条件。在这时小说作为本不入流的文学体裁却承载着时代的叙事重任，志怪题材日趋成熟亦说明当时社会想象力与表达力日臻完善。

第五回哪吒出现是在孙悟空大闹蟠桃会下界为王时，玉皇大帝下旨令李天王与哪吒等神将收服他。而在这段叙事中，哪吒在文中被称为“恶哪吒”[③]，人物形象可以说还原了其在佛经中的狰狞恶眼特点。

第八十三回“心猿识得丹头 姹女还归本性”[④]中哪吒再次出场并说明身份由来。“原来天王生此子时，他左手掌上有个“哪”字，右手掌上有个“吒”字，故名哪吒。这太子三朝儿就下海净身闯祸，踏倒水晶宫，捉住蛟龙要抽筋为绦子。天王知道，恐生后患，

①隋树森编.元曲选外编 下[M].北京:中华书局,1959:962.
②(明)吴承恩.西游记 上[M].北京:人民文学出版社,1980:37.
③(明)吴承恩.西游记 上[M].北京:人民文学出版社,1980:56.
④(明)吴承恩.西游记 下[M].北京:人民文学出版社,1980:973.

欲杀之。哪吒奋怒，将刀在手，割肉还母，剔骨还父；还了父精母血，一点灵魂，径到西方极乐世界告佛。佛正与众菩萨讲经，只闻得幢幡宝盖有人叫道：“救命！”佛慧眼一看，知是哪吒之魂，即将碧藕为骨，荷叶为衣，念动起死回生真言，哪吒遂得了性命。运用神力，法降九十六洞妖魔，神通广大。后来要杀天王，报那剔骨之仇。天王无奈，告求我佛如来。如来以和为尚，赐他一座玲珑剔透舍利子如意黄金宝塔，——那塔上层层有佛，艳艳光明。——唤哪吒以佛为父，解释了冤仇。所以称为托塔李天王者，此也。今日因闲在家，未曾托着那塔，恐哪吒有报仇之意，故吓个大惊失色。”哪吒的故事在这段描写中都可看到叙述，如多次被改编为动画的经典情节“哪吒闹海”就出自这里叙事较为完整的哪吒三岁就下海闯祸并且要对龙子剥皮抽筋的情节。并继承佛教禅宗公案里哪吒析骨还肉的故事，演绎成为哪吒精魂寻求佛祖，佛祖为其莲藕荷叶化身。与上文《根本说一切有部毗奈耶药事》相呼应佛对哪吒教化关爱的叙事线索。在叙事学中“一方面，故事中各要素以及它们的形式连接具有一定之规，其基本语义也代代相习，另一方面，故事又表现出在其固有模式基础上的多种变异（增删、缺位、变形等）。故事正是通过这种自我调节的动态过程加强其稳定性的，并由此构成区别于其他种类的基本性质。”[①]《西游记》《封神演义》等神魔小说成书的动态过程证明这种故事情节为导向的文学文本继承了前人的语义惯性，与此同时视具体情况改编时进行部分情节增删。宗教神祇的形象和职能总是根据时下政治经济及文化在不断变革，作为小说角色时发生各式各样的改变亦是无可厚非。我们讨论的问题根本在于创作者是否可以完全天马行空进行二度创作？笔者认为保留其基本面貌较为妥当。

《封神演义》第十二回“陈塘关哪吒出世”[②]交代哪吒的身世由来。原来哪吒是乾元山金光洞太乙真人的徒弟灵珠子，他奉玉虚宫之命投胎到陈塘关总兵李靖门下，是作为姜子牙的先行官以便日后辅佐周室复兴。在该章回中关于哪吒的叙事相对前面的《西游记》更清晰完整，而后面哪吒的故事改编基本都是围绕《封神演义》中的描述进行的。笔者拟在此梳理一下《封神演义》中的哪吒最终定型与前面哪吒故事的相同和区别。《封神演义》十二回中哪吒是在李靖原配殷氏怀胎三年才降生的，降生之前殷夫人梦到一位道士对她叫喊一声“夫人，快接麟儿”，不久之后哪吒出世，却是一个肉球。作者许仲琳将哪吒出生的这一段铺叙得不同寻常，暗示哪吒与众不同。《封神演义》中除了十二回具体讲述哪吒降生，还有十三回“太乙收石矶”、十四回“哪吒现莲花化身”对哪吒着墨较多，以及三十六回“张桂芳奉召西征”、七十六回“郑伦捉将取汜水”也有描写。《封神演义》发展了《西游记》中哪吒的故事，从哪吒外貌形象来讲刚出生时“面如傅粉”继承前面“骨秀清妍”，“手戴项圈，肚上红绫”为哪吒的兵器。“年方七岁，身长六尺”就力大无穷，说明哪吒本身不凡。代际关系《西游记》中哪吒除了长兄金吒、

①胡亚敏.叙事学[M].武汉:华中师范大学出版社,2004:118.
②(明)许仲琳编.封神演义[M].北京:人民文学出版社,1997:107.

木吒，还有义妹金鼻白毛鼠。父亲是已经成神的托塔天王李靖，但并未提到其母亲是谁，而且哪吒名字的来历是出生时手心自带，《封神演义》中哪吒之名则是太乙真人取的。《西游记》里的哪吒是道教神，与《封神演义》里哪吒作为人的性格形成鲜明对比。后者的叙事要素也更加细致自然，贴合故事发展走向。《西游记》中给哪吒莲藕化身的是西方佛祖，也是佛祖赐给李靖玲珑塔使得哪吒消除愤恨，认佛做父，并和李靖和解。值得一提的是二者不同的故事情节：《西游记》中哪吒是踏倒水晶宫并将蛟龙抽筋，天王怕有祸患要杀哪吒，哪吒一气之下析骨还肉和李靖结下冤仇。《封神演义》中哪吒析骨还肉完全是出于孝顺父母，当他听到太乙真人说四海龙王要去奉旨捉拿李靖夫妇时，哪吒“听得此言，满眼垂泪，恳求真人曰：望师父慈悲弟子一双父母！子作灾殃，遗累父母，其心何安。说罢，放声大哭。”这和《五灯会元》中哪吒“析骨还父，析肉还母，于莲华上为父母说法”情志相同，这是值得肯定的改编部分。因而叙事流变过程对情节的核心表达做严谨的考据是十分有必要的。同时《封神演义》也有许多创新的情节，比如哪吒在吃了太乙真人给的三颗火枣后，就长出来使他神力大增的三头八臂。兵器也因此发生了变化——从前面文学文本叙事中的六件变成八件，它们分别是乾坤圈、混天绫、风火轮、火尖枪、九龙神火罩、阴阳剑、金砖等。而叙事线索的矛盾冲突也发生改变，因李靖打碎哪吒金身、烧毁哪吒行宫二人结下仇恨，后来燃灯道人祭塔火烧哪吒，并将塔传与李靖哪吒才被降服。这两部经典的哪吒叙事在具体的情节、人物上有所不同，但我们仔细分析会发现变换的是故事情节中的意象，而不是构成故事稳定性的关系。结构主义叙事学认为单元之间的结构被保持着，个别成分则可以替换。比如赐给哪吒宝塔的角色从佛祖变成燃灯道人，其故事发生的稳定结构不会发生变化。用普罗普的角色功能来讲，就是宝物赠与者的功能是确定的，角色改变不会影响整个情节到达的结果。功能是构成神话、志怪、神魔小说的基本要素，如何实现或者由谁来实现并不是问题的根本，有时候神话小说里千奇百怪、异彩纷呈且人物众多，但另一方面如出一辙、千篇一律。

小结：本章探究哪吒在佛教文献、道教文献、文学文本中的形象变化与叙事流变，可以清晰梳理出哪吒故事的演变过程。哪吒故事起源于佛教经典，从作为普通佛教徒到作为神灵被信众召唤，再到亲缘关系确立定型，在这样的身份演变中哪吒故事日臻完善。其中哪吒手持金刚杖护卫皇室贵族的政治色彩也开始出现，说明俗文化对佛教文献叙述开始产生影响。此后“析骨还肉”的故事情节初具雏形，他狂傲、桀骜不驯性情的勾勒也为后世创作者设定哪吒的反抗者角色做了基本的铺垫。即使哪吒神被请去道教作为灵官护法神，但他依然具有三头六臂，兵器亦是金砖金枪、绣球火笼，在道教中信众也可念咒召唤灵官哪吒神来获得庇佑。通过这种叙事情节不断流变，最终哪吒的故事与形象确立在《西游记》与《封神演义》中，成为众多作品改编的来源。由此可以看出神话故事之所以能追溯起源，正是因为后世的叙事改编都做到了有章可循，在人物形象和叙事内核的基本设定上不断完善和补充，因此不能将神话故事变成无源之水、天马行空的创作，且应该寓教于乐，将哲学、文学中蕴含的千古智慧变成经典传递下去。

第二章 国内经典哪吒动画作品的叙事特征

1961 年-1964 年由上海美术电影制片厂制作、万籁鸣导演的彩色动画长片《大闹天宫》上映后，引起社会上各界的巨大反响。该影片主要是以《西游记》“大闹天宫”故事情节改编，因经典的中国画风得到观众的喜爱与认可。其中哪吒虽以配角角色出场，但作为中国大陆早期的动画电影，哪吒的形象塑造与叙述过程值得一提。动画角色的塑造一般取材于人们所熟知的神话故事、寓言故事，比如孙悟空、哪吒、二郎神等，人物形象生动鲜明，人物的性格突出典型。多数剧作中人物形象是一个组合，故事情节的冲突与核心往往集中于矛盾主体，从而引发戏剧张力，哪吒在《大闹天宫》中作为这样的人物角色，身上凝聚了当时动画片人物特有的性格。1979 年上海美术电影制片厂制作了《哪吒闹海》动画影片，依旧延续了经典的中国风格，只是这次哪吒成为了故事主角，并且该影片成为了哪吒动画电影里程碑一般的存在，因此对它的深度解读分析是很有必要的。《大闹天宫》里的哪吒由于是配角着墨不够细致，其容量情节相对短小，《哪吒闹海》完全以哪吒作为闪亮的英雄主人公展开叙事情节，二者虽为同一制作方，却是两条叙事线索，无论角色调性或是故事内容，后者都更加饱满灵动，这体现了同一神话人物在不同创作中的发展变化与情感表达。2019 年《哪吒之魔童降世》的大获成功与良好口碑，使得这部动画获得了各界较高关注，该动画电影首次将哪吒改编为“魔丸”的形象角色，虽与原著人物形象有所差异，但其蕴含的价值观念引起观众强烈共鸣。2021 年由赵霁导演的哪吒动画电影《新神榜：哪吒重生》于春节期间上映，《哪吒重生》是一部以赛博朋克为表现形式、东方魔幻为叙事内容的多元混合动画电影，创作者天马行空地改编经典原著《西游记》《封神演义》，在故事情节和动画角色里杂糅多重后现代主义元素，运用后现代思维的表达方式企使影片完成更深刻的主题。

一、1961 年哪吒动画叙事

（一）二元对立互动性叙事

《大闹天宫》这部动画片中哪吒的形象较为接近《西游记》原著描写的样子，他虎头虎脑、憨态可掬，被设计成为一个白白胖胖的小孩形象。哪吒面庞圆润饱满，梳着小儿双髻，穿着蓝红色交织的肚兜儿，短胖又肥硕的胳膊与腿上分别套着红色的百变乾坤圈，脚上踩着三个金霞风火轮，手拿火尖枪，但值得注意的是此处哪吒并没有霹雳混天绫。创作者给哪吒加入了一些笨拙的身形走位设计，使得哪吒成为了一个孩子气十足的“哪吒三太子”。同时哪吒的这些形象的灵感来源还借鉴了中国年画里的胖娃娃色彩，他的四肢白胖短粗如同藕节一般，是比较符合哪吒本来的外形特性的。 但因其在影片中是与主角孙悟空对立的集合体，需要更加明确哪吒的反派属性，于是有了哪吒面部表情的设定。他圆圆的脸上充满戏剧化的表达，比如红彤彤的脸颊表明他孩子气时也带有

战斗激烈的情绪外化，他怒目圆睁，眉毛上扬，嘴角下沉体现了哪吒不讨喜的角色调性，也满足佛教文献中哪吒作为护法神的忿怒相以及药叉神、恶神的特质，在外貌塑造这方面可以看出来创作者既尊重经典文献，也注重剧本情节需要来注入新的并行不悖的动画人物元素。《大闹天宫》的哪吒角色与故事基本情节未脱离原著《西游记》，在原文第五回孙悟空大闹蟠桃会下界为王，玉皇大帝下旨令李天王与哪吒等神将收服他这段叙事中，哪吒在文中被称为“恶哪吒”[①]，人物形象还原了其在佛经中狰狞恶眼的面部特点。

《大闹天宫》的基本叙述结构为线性叙事，它按照一定的时间序列体现事件的发展变化过程。线性叙事用来表现故事情节相对单一，但《大闹天宫》最为出彩的元素即是打斗戏份的戏剧冲突，完美避开了陷入单调性叙事的危险境地。叙事情节中功能是最底层最基础的结构，它承担上层序列的链接，并最终构成故事情节发展走向。影片中主角孙悟空需要通过打败天兵天将、李靖、哪吒等神仙来宣示自己的主权地位，与之反向对立的哪吒阵营则承担了实现孙悟空角色任务的叙事功能，因而达到最基本的结构，即使哪吒并不是叙事主角也是非常关键的链接部分，在此基础上哪吒故事的叙事变化不拘泥于是否成为焦点人物。在神话电影中主角基本具有神通或者法术的情况下，他们的叙事功能达到最高点，即引导情节走向的核心功能。哪吒在该片线性叙事中是一个出色的配角形象，他是帮助主角完成了互动性叙事的人物。不同动画中的哪吒或许有形象上的差异，但核心的部分还是被保留下来，原因就是承担叙事的基本结构要靠发挥相同功能的角色要素，只不过在本片当中哪吒的位置是辅助人物，不代表他是边缘角色，在叙事结构中承载对应力量发挥出作用是相当重要的。

> 赖特将西部片的叙事模式分为 16 个部分，这 l6 个部分相互存在逻辑指向性和功能指向性，英雄的出现、人们与英雄之间的区别、社会对英雄的态度、英雄的战斗等都一环紧扣一环，这也正是互动性叙事建构的重要基础，需要有一定的功能指向，这个功能指向是为了明晰故事框架，让参与者感受到故事的真实存在，而这需要的就是功能的逻辑性，在参与者的脑海里经得起推敲,形成自己的思想脉络，完善故事在脑海里的再一次叙事，这也产生了一个互动性的过程。[②]

孙悟空在天庭做弼马温时不被重视因此自立门户下界成为齐天大圣，李靖与太白金星分别表示出了武统、招安的态度，这就是两组互动性叙事的结构，哪吒与孙悟空的正面对决也是冲突的叙事互动，笔者在此探讨的就是哪吒与孙悟空的这一组叙事结构。20 世纪 60 年代的叙事话语多为二元对立，是非黑白分明，孙悟空在片中代表大胆反抗权威、反抗不公、反抗官僚主义，哪吒代表着暴力机器，因而二者必然产生冲突的叙事线索，互动性叙事的功能指向的最终结果就是反抗者的胜利，回归了《大闹天宫》的主题。

（二）强权意识解构

①(明)吴承恩.西游记 上[M].北京:人民文学出版社,1980:56.
②訾鎏洁.典型民族文化形象传播的互动性叙事建构[D].中南民族大学,2018:15.

《大闹天宫》主张独立强大的自我精神究其原因还是沉重的时代意识所主导，孙悟空作为主角，他没有任何权力背景支撑，他单打独斗自立门户刚开始是为了天庭认可，而后发生的弼马温与蟠桃会事件让其明白认识到最高权力无情且丑陋的嘴脸，于是发生孙悟空与各个神仙的对立冲突，哪吒作为其中一个和悟空对抗的神灵发挥出自己全部本领仍不能敌。创作者在改编原作基础上加强哪吒作为正义对立面形象刻画，贴合了《西游记》中对于哪吒的恶化处理，回应了古典文献与原著中哪吒的性格特质。影片中哪吒之父李靖好战、斗狠，充满暴力叙事，更进一步将原本是护法神的哪吒、北方天王的李靖描绘成与孙悟空的反抗精神相对的对立面。孙悟空“反抗”精神实质和价值观在当今社会有着积极意义，勇于冲破旧秩序的巨大阻力和压力，挑战强权与非正义的话语权，是独立精神的积极表达。《大闹天宫》中自强不息与不畏艰难险阻且勇于反抗并最终取得胜利的精神内核和价值观至今给人们积极正面的暗示。影片传递了一种反抗非正义权威的文化意蕴，突出主角对于强权话语形态的解构，将创作者寄寓在《大闹天宫》里的正面形象与反面形象的情感表达出来。

二、1979 年哪吒动画叙事

（一）角色类型化叙事

哪吒在动画影片《哪吒闹海》中是一个善良且勇敢、敢做敢当又单纯可爱的孩童形象，他是真、善、美的化身。哪吒出生时是一个粉红色的肉球，当李靖用剑劈开后，发现里面是一朵粉色莲花，上面蜷缩着一个白白净净、赤裸着身体的小人儿。哪吒起身之后穿上了红色肚兜儿，蹦跶着跳下了莲台，他只有手掌一般大，活泼可爱、欢腾雀跃。这就是哪吒出生时候的形象，状如赤子，隐含了其初来人世纯洁干净的意味。乾元山金光洞太乙真人来向李靖道贺，他收了哪吒做弟子并将其身体变化成普通孩童一般，赠与了哪吒混天绫与乾坤圈。这表示哪吒的角色变化，开始成长受到启蒙。哪吒梳着双边发髻，一双大眼睛明亮闪烁，眉毛坚挺上扬，是一副英雄少年郎的模样，红色的肚兜为他添了几分稚气，也时刻提醒观众哪吒仍然是一个儿童。他在这部影片中示人的是唇红齿白的小少年，和原著《封神演义》中哪吒“面如傅粉、骨秀清妍”的形象并无二致，同样片中与原著都是“手戴项圈，肚上红绫”。在哪吒打死龙宫的巡海夜叉，并将龙王太子敖丙抽筋扒皮时，电影精妙还原了他“年方七岁，身长六尺”就力大无穷的原著描写，说明哪吒本身不凡。龙王找上门来时哪吒的服饰又有所变化，他身着白色开襟上衣、深蓝色裤子，脚穿浅口黑色布鞋，其设计与中国古代儿童的穿着十分吻合。哪吒这样一副白衣少年的模样显得十分活泼可爱、天真单纯，但又与他面对龙王黑恶势力压迫时的沉重冷静形成强烈对比，动画人物角色的反差感有助于提升该人物在影片中的情绪表达。但此时的动画电影人物角色脸谱化严重，基本只用表情来表达人物性格。例如《哪吒闹海》中的敖丙龇牙咧嘴，面目狰狞，但其出场力度单薄，感觉动画角色游离于整个画面。

《哪吒闹海》中哪吒具有明显的类型化性格特点，如果说哪吒的外貌与神态是通过强烈的画面感赋予的，那么他的性格特征是寄予在影片的台词当中表现得淋漓尽致。如，当他面对龙王三太子敖丙时，毫不畏惧直接迎战并说“我抽你的筋看你还害人不”，得知龙王要将此事上报天庭，哪吒便冒充天神反驳龙王说“夜叉抓走小孩，敖丙先动手打人，你撒谎”，表现出他对最高权力天庭的蔑视。在动画初始的剧本改编创作中，编创者运用一些表现手法对片中角色性格的每个方面进行详细文字刻画，这是编剧导演塑造动画人物形象角色的最根本路径。

大多数商业电影的主人公具有明显唯一性，他们一般情况下是戏剧矛盾与冲突的核心，必须要使片中的主要人物角色塑造得丰富饱满，并且强调主角在影片中的唯一性。《哪吒闹海》中哪吒被成功塑造为“闪亮”的英雄主人公，龙王与哪吒、敖丙与哪吒、李靖与哪吒三对矛盾体分别拥有不同的戏剧冲突，可以从结构上看出哪吒处于剧情中心，即矛盾的核心。迪斯尼总结过自己的创作经历，在他看来动画片需要一个富有吸引力并且能够强烈表达主题的中心角色，而哪吒无论是外貌形象还是性格特征都充满对观众的吸引力，其受众是接纳这样一个类型化角色的，并在观者脑海中留下深刻印象。着力塑造一个主要角色，从动画片的名字就能看得出来，《哪吒闹海》《哪吒传奇》《哪吒之魔童降世》等动画电影非常明显可以看出该影片的特定主角，这样的设计，使得这个特殊设定人物的命运线索与故事情节的上承下启融为一体，同时影片着墨亦更为聚焦化、集中化，人物形象更能够生动鲜明地凸显出来。一般情况下院线电影或电视剧它们的体量比较短小，其故事情节也相对简单明了，塑造出的人物角色就更应该集中发力。《哪吒闹海》中主要的戏剧矛盾、情绪氛围都在围绕哪吒这个英雄人物展开，改编自《封神演义》的片段，以哪吒为故事中心展开的一系列跌宕起伏的叙述，因而他的戏份是最多的。主角在故事情节中出现的时间规格必然要远远多过其他人物角色，主角像一颗恒定的星体，其他配角人物则是环绕它的行星，我们需要把握清楚主次，厘清各个动画角色的使命和功能。其次重要的是该影片中哪吒在矛盾冲突中的轴心位置。在戏剧矛盾的漩涡中，哪吒始终是推动剧情发展最重要并且最有力度的人物角色，矛盾是由于哪吒和各个角色的斗争而起，因为他的变化而发展变化，结局便因为他最终的反抗胜利而实现消解。

（二）父权话语崩塌

任何文学作品都包含着作家的主观情感，文学的情感性越浓烈，越能感染读者，就越富有艺术魅力。作为叙事类文学改编成的动画电影《哪吒闹海》同样如此，它的情节故事取材于众所周知的文学著作《封神演义》，取其精华去其糟粕地讲述哪吒对父母亲的情感，但囿于恶势力威胁他只好妥协自刎，将肉身还于双亲。自戕是文学作品中悲剧的诞生，作者之所以将其运用到动画作品中是因为它对外部的反抗之激烈能引起受众的情感生发，同样蕴藏着创作者炽热的感情。在这类作品中一般不常由作者出面来直接抒情，而是往往将作者的主观情感深深蕴藏的人物形象之中，通过形象描绘来传达情感。

动画采用二维形象作为媒介载体，在表现动画人物的思想情感上具有方便简洁的优势。正因为于动画人物角色能够深入到人的精神世界，直接披露出社会与人世间最隐秘、最繁复、最矛盾的情感，于是使得动画艺术塑造出的形象更加厚重，也更加鞭辟入里。

神话母题可以有众多主题，1979 版《哪吒闹海》是以哪吒反抗父权、黑恶势力为主题，讲述哪吒如何与其斗争并最终胜利，教育了那个时代的观众要敢于做一个有独立人格的人，其英雄主义叙事的色彩叙述贯穿始终。在 79 版动画电影《哪吒闹海》中，哪吒大闹东海，打死巡海夜叉，抽筋扒皮敖丙，之后剔骨肉还于父母，如此决绝、与家庭对立的形象其实是对父权社会的反抗，作者对哪吒激烈反抗外部世界的精神表达了肯定。79 版《哪吒闹海》中基本没有殷夫人的镜头，而李靖冷血残暴令人战栗，一定程度上显示出故事背景下 80 年代女性地位与话语的羸弱，如此看来《哪吒闹海》在电影主题主旨上面其实是持一种批判性质的思想情感，创作者对影片中主角的反抗即是其对现实的批评。

三、2019 年哪吒动画叙事

（一）角色功能化叙事

《哪吒之魔童降世》叙述手法新颖，对哪吒形象的再创作改编较大，其内在意义丰富，本节运用普罗普故事形态学的角色功能理论进行叙事分析。普罗普认为，“情节不是一个单位，而是一个综合体，它非但不稳定，而且变化无常。”[①]故事开端表现的画面是陈塘关一幅祥和安宁的场景，以及李靖夫妇准备迎接新生命（哪吒）的欢喜，这就和后面灾难降临在陈塘关的情景形成鲜明对比。根据普罗普《故事形态学》第六章所述，在一个故事形态当中，共有七种角色，因而《哪吒之魔童降世》可用此种方式进行分类，从而进一步讨论故事的叙述。这七种角色分别是：

> 对头（加害者）。它包括加害行为、作战或与主人公斗争的其他形式，如追捕；赠与者（提供者）的行动圈。它包括：准备转交宝物，将宝物提供给主人公；相助者的行动圈。它包括：主人公的空间移动，消除灾难或缺失，从追捕中救出，解答难题，主人公摇身一变；公主（要找的人物）及其父王的行动圈。它包括：出难题。派遣者的行动圈。它包括的只有派遣（承上启下的环节）；主人公（英雄）的行动圈。它包含动身去寻找；假冒主人公（假英雄）的行动圈。也包括动身去寻找，对赠与者要求的反应—总是负面的，还有，作为一个专门的功能项—一欺骗性的图谋。[②]

①(俄)普罗普.故事形态学[M].贾放译.北京:中华书局,2006:11.
②(俄)普罗普.故事形态学[M].贾放译.北京:中华书局,2006:74.

哪吒是故事主人公，在《哪吒之魔童降世》中，它的出生呼应着电影名“魔童”，也意味着他不同凡响的身世，三年难产最终降生在陈塘关李靖家里，刚出生时就天赋异禀，也为后面哪吒的成长之路埋下伏笔——从他不被邻里接受到打败敖丙救下陈塘关百姓成为英雄。他的角色决定了他必须动身寻找某种特定的东西方可完成人物功能，在《哪吒之魔童降世》中他要寻找的是自己存在的价值意义。最初哪吒对帮助他的师父与家人也产生过怀疑，直到他面临上天惩罚的时候大家都帮助他、爱护他。他的牺牲时刻充满悲壮气质，这样的主人公不再神通广大，处处化险为夷。

太乙真人既是故事中的赠与者，也是神奇的相助者。太乙真人作为哪吒的师父，赠与哪吒混天绫和乾坤圈，并将他自己的坐骑根据哪吒特质变成风火轮送给哪吒，这就实现了赠与者的角色功能，同时在叙事情节中顺理成章地让主人公拥有宝物。“缺失的对象自己无意中走漏消息、瞬间闪现、留下某种鲜明的痕迹、或者通过某种反射（画像、讲述）出现在主人公眼前。主人公（或者是派遣者）失去内心平衡，为那昙花一现的美丽所煎熬，所有行动于是由此而展开。”[①]当哪吒看到太乙真人的坐骑播放出的画面——李靖在元始天尊门前祈求用自己的性命接受天雷惩罚以换哪吒生路时，他终于明白陈塘关铁骨铮铮的李靖原来一直深爱着他，即使世人眼中他是个魔头，故此，哪吒开始他的角色行动。当哪吒闯祸时太乙真人将他瞬间移动到江山社稷图里闭关修炼、当申公豹和敖丙攻击哪吒以及天雷发生快要让哪吒灰飞烟灭之时，太乙都在拼尽全力保护哪吒，综上所述，太乙真人圆满地完成神奇相助者的角色功能。在其形象设计上，该动画电影也有不小的创新改动，由于太乙真人的道场在四川乾元山金光洞，故将其口音设置为四川方言也是合理的。幽默的语言风格加上白白胖胖的身材比例，让大人小孩在观影过程中忍俊不禁，缓解紧张情节气氛。不过电影也基本遵循人物设定，长长的拂尘，超神入化的法术，还有时不时道教神仙的智慧都真实还原了太乙真人原本的样子。这样的喜剧人物形象作用到观众的观念和价值体系中去会引导其感情上对神仙刻板印象的改观，从而为进一步了解该故事起到有效作用。

敖丙可以看做故事的假冒主人公。元始天尊交与太乙真人的任务是让灵珠子转世为李靖的儿子，但在这个过程中申公豹设法傀儡符使得太乙真人喝醉酒误事，从而偷走了灵珠。这颗灵珠被龙王用来孵化成龙蛋，即敖丙。敖丙与太乙真人、哪吒及李靖在故事角色上成为对立面，本应灵珠转世却变成魔丸降生的哪吒自然性情大变，戏剧冲突在二者利益冲突时达到高潮。敖丙背负着家族使命，穿着最坚硬的万龙甲决心改变家族命运去和对立面斗争，但在该故事背景下，这是一种欺骗上天的图谋，他的角色功能决定了他并不是正义一方。敖丙的角色形象比较符合东海龙王儿子的设计，淡蓝色的头发与海洋色彩呼应，头上的龙角较短，可以得知他年纪尚轻，为了隐藏自己龙族的身份经常身披长袍。值得注意的是他和哪吒的额头都有一个形状相同的标记，只是颜色随属性分为蓝红两色。这个设计暗示二者的命运关联。性格设定也与哪吒大相径庭，敖丙内敛温和，哪吒凶猛急躁。从后面陈塘关上空冰与火的较量就能看出二者能量的差异。

①(俄)普罗普.故事形态学[M].贾放译.北京:中华书局,2006:83.

申公豹是故事中的加害者（对头），他在《哪吒之魔童降世》中依然是反面角色。作为在《封神演义》中首次出现的人物，他一直的面貌都是“睚眦必报，心胸狭窄，自傲自大，逆天而行”[①]，因此申公豹必须完成阻碍主人公行动的功能。于是申公豹在该电影里作法灌醉太乙真人，紧接着偷走灵珠和龙王做交易，以便敖丙完成大业能让自己位列十二金仙。申公豹在哪吒生辰宴上挑唆太乙真人与哪吒的关系，顺势偷走压制哪吒魔性的乾坤圈，引发后面哪吒魔化在陈塘关大开杀戒，以便他坐收渔翁之利。他利用自己修为高深和师兄太乙真人正面打斗，导致局面混乱。一个合格的反面形象栩栩如生，朱光潜在《悲剧心理学》中说“一个穷凶极恶的人如果在他的邪恶当中表现出超乎常人的坚毅和巨人般的力量，也可以成为悲剧人物。”[②]申公豹就是这样一个悲剧人物，他在原著中的角色也是基本活在英雄人物的阴影下，他被阐教边缘化，不被重视不被认可最终导他走向反叛主人公的道路。申公豹作为主题性反派角色，对故事线索和情节进程起了较大推动作用。《封神演义》对申公豹的人物设定在《哪吒之魔童降世》中倒没有发生太大改变，只是在人物形象上加入了不一样的元素，比如暴怒时惊现的豹子外表，还有说话口吃的习惯，加强悲剧人物和他反面形象的黑色幽默感，利于转换突来的情节转变，如敖丙问申公豹能不能拿走乾坤圈，他结结巴巴地回答：“可以……那你就不……不要回来……了”，但敖丙听到前面就飞走了，这样自然就实现了宝物的转移，帮助故事顺利发展。申公豹的角色不仅是原著中类型化了的角色，他肩负故事线索和功能设定的任务，在该电影里呈现的也是较丰满的形象。

殷夫人、李靖和太乙真人一样，在故事中扮演相助者的角色。主人公的父母角色使得英雄人物多一重保护，李靖跟随太乙真人去找原始天尊拿到换命符是为了哪吒不受天劫，殷夫人在哪吒刚出生时力排众议坚决留下哪吒亦是保护哪吒。还有二人让结界兽困住哪吒、托付太乙将哪吒放进江山社稷图都是保护他不受外界伤害。角色设计方面导演着力塑造了二人的性格特点，殷夫人独立能干，既能打怪又能持家。李靖不善言辞却爱护家庭。利用普罗普的故事形态学理论解读动画中的人物角色，可以使得结构主义叙事话语更容易被理解，同时对于神奇故事的各个情节叙述部分也会更加明晰。

（二）主体价值存在

从《封神演义》到1979版《哪吒闹海》，关于哪吒的故事一直不绝于耳，2019年大火的动漫电影《哪吒之魔童降世》在线上线下掀起了观影巨浪并被观众称为“国漫之光”。该电影根据当下年轻人的价值观、家庭观“颠覆性”地改编哪吒故事情节，将大家熟悉的动画人物形象都做了不同程度的改动。导演饺子在《南方周末》采访里说创作哪吒有着自我的情感投射，当他大学毕业之后一直坚持做动漫，却不被周围人理解，只有父母支持他，因此电影中哪吒即使是魔丸降世，也会因为母亲的爱而感化，当他看到太乙真人坐骑播放有关父亲的画面时才意识到李靖深沉的爱，最终不计前嫌拯救陈塘关

①白薇.浅论申公豹的角色意蕴[J].长江大学学报(社会科学版),2011,34(11):14-15.
②朱光潜.悲剧心理学[M].合肥:安徽教育出版社,1989:132.

百姓于危难中。现代成熟的工业动画特效技术、动画人物的象征意义和思想情感、动画营销的成功经验以及对受众的启示无一不是这部电影获得成功的因素，尽管故事情节一变再变，却透露出中国神话在动画界的深远影响。《哪吒之魔童降世》中哪吒得知自己是魔丸便要追问父母为何如此，他欺负陈塘关百姓也是为了证明自己的生命应该被重视，他要打破偏见，他要做一个英雄，这其实有着时代背景的映射，还有人们内心的渴望与需求，即当今的年轻人群体需要这样一个通道表达心声。电影中哪吒形象改编符合当下年轻人“审丑、叛逆”的美学取向，哪吒高喊“我命由我不由天”需要“不那么乖巧”的外在形象作为载体进行外部命运反抗，这部不断改编传承的经典动画给当今年轻人一个呐喊的渠道。这些剧情改编带有青年导演对当今家庭伦理与人生理想的影子，因而能唤起无数年轻观众的共鸣。“一时代有一时代之文学”，无论是神话形象还是故事人物在不同社会有不同表现形式无可厚非，而文学亦是话语蕴藉的审美意识形态，正是它的包容性与复合性，才创造出大众喜闻乐见的作品。1979 版动画《哪吒闹海》与 2019 版动画《哪吒之魔童降世》两版动画故事情节设定有出入，角色质变差异层面较多，剧本迎合价值观改变而改变，《哪吒之魔童降世》更主张站在每个角色立场上思考问题，运用批判思维看待事情，不再设置高大全的人物，亦没有十恶不赦的坏人。这也能说明大众为何将哪吒与敖丙组成“CP”，二者的受喜爱程度相差无几，若放在 79 版里是不可想象的。《哪吒之魔童降世》与之不同的是改变了这种人物设定，随着女性各方面的独立，社会发展的稳定，男人在家庭中不再是绝对主导者，李靖身上的温情也体现出现代家庭父亲的形象，或者说正是饺子一代人家庭关系的外化。普罗普说，在回答一个故事从何而来之前，应该先回答它是什么，同样受众在观看一部电影时除了塑造人物的演员、电影工业的技术，最终是在期待一个完整的叙事，于动画电影尤为如此。利用故事形态学的角色功能分析人物形象，可以清晰得知故事内核，了解每个角色背后的意义以及原因。1979 版《哪吒闹海》和 2019 版《哪吒之魔童降世》同样在讲述关于哪吒、太乙真人、敖丙、李靖夫妇的故事，但要表达的主旨大相径庭。借助角色传递信息是了解故事（电影）的首要办法，只有对每个人物条分缕析，才会洞见叙事的完整性与趣味性。

四、2021 年哪吒动画叙事

（一）平行蒙太奇叙事

《新神榜：哪吒重生》中哪吒形象与叙事方式都做了对以往哪吒动画的颠覆性改编，哪吒的文学形象一直较为稳定，在宋代话本与禅宗公案里叙述相对简单，他性情狂傲、桀骜不驯，与毗沙门天王的父子关系时而不睦。《五灯会元》里就已经描述出哪吒“析骨还肉，为父母说法”的性格特点，在《西游记》八十三回中，哪吒“三朝净身下海闯祸，踢倒了水晶宫，捉住蛟龙要抽筋为绦子”。《封神演义》中描述哪吒“年方七岁，身长六尺，力大无穷”“面如傅粉，骨秀清妍”，其外形、身份、人物关系以及性格情

况被人熟知，因此《新神榜：哪吒重生》中塑造的朋克风哪吒是一个极具现代色彩的创新动画形象。影片主人公李云祥是哪吒元神所造就，其角色设定具有现代感和科幻感，人物角色发生新变化或蕴含不同寻常的情感基调可对受众产生一种陌生化效果，从而产生强烈视觉反差。哪吒在宗教文献与文学作品中的属性为神灵护法或转世神仙，即便成为陈塘关李靖之子也有太乙真人护佑并传授法术、法宝，而《新神榜：哪吒重生》中李云祥是哪吒三千年前自刎之后逃脱的一缕魂魄重生的普通人，他是战神哪吒本体，亦是东海市普通人李云祥。李云祥（即哪吒）有着一双炯炯有神的丹凤眼，眉毛粗直浓烈，鼻子挺拔立体，脑袋上扎着冲天小辫，利用 CG 建模的三维动画可以更直观体现哪吒的外形效果。他的外骨骼装甲设计得非常明艳亮眼，装甲的主色调是代表哪吒的红色，与此同时又极具金属质感，很有古典与现代结合的意味。与以往哪吒圆润饱满的脸颊不同，李云祥是标准的锥子脸、尖下巴，身高一米八左右，他身穿一件暗红色有划痕的皮衣，经常骑着机甲车送货、赛车，完全是现代男性的打扮。李云祥热爱改装机车，靠平时走私货物生活，他与父亲关系比较紧张，哥哥李金祥供职于德兴集团管辖的缉私局。在一家人吃饭的时候，父亲老李由于担心李云祥工作不安全便说教他几句，李云祥差点掀翻桌子，他的愤怒在此影射哪吒三千年前与李靖关系也是十分紧张，包括剧中石矶娘娘童子碧云的转世命运最终也是被重生哪吒打死，这种遥相呼应的改编有章可循且叙事新颖。李云祥性格中具有不服气、不服输的特点在人物台词中表现得很到位，当德家公子开着豪车带着一众彪形大汉挡在李云祥面前说：“你改装的这辆车我喜欢，我喜欢的就是我的了。”话语中霸道强权的意味不言而喻，李云祥却漠视并告诉他给车是不可能的，即使此时二人都不知道自己真正的身份，却依旧产生矛盾冲突，原因不是最重要的，宿命掌控着二者不可避免地回归千年宿仇，而这个情节正是整个叙事内容的重要开端及伏笔，是李云祥开始和哪吒元神合二为一的前奏。当东海市的淡水资源被德兴集团所垄断，全市百姓面临无水可饮的艰难境地时，李云祥便在黑夜中砸破水管，让百姓们用上淡水。千年前陈塘关百姓因为被四海龙王威胁使得哪吒自刎而亡，如今哪吒元神化生的李云祥以一己之力解决百姓疾苦，因而影片再度强调主人公李云祥具有刚正不阿，心怀天下的人物品质，与他为了解救陈塘关百姓不谋而合。

整个动画电影的叙事手法比较多元，其中运用平行蒙太奇[①]的电影叙事手法叙述了民国时期东海市和三千年前陈塘关分别发生的故事，以这两条平行时空中各人物的故事情节作为并列线索表现不同时空里相同人物的境遇与交集，他们最后统一于一个相对完整的情节结构中，该事件相互穿插表现，最终揭示故事内容统一的主题或情节。片中东海市最重要的淡水资源由德兴集团完全控制，德家公子兴风作浪为所欲为，管家作为爪牙帮德家处理各种不服管教之人，德老板在背后密谋一切，当德家确认李云祥是这一世哪吒重生之后，戏剧中矛盾最为集中的冲突由此爆发。电影中运用叠印的表现手法将李云祥三千年前的回忆展现出来，画面不停闪回提示剧情发生重要变化。故事主人公李云

①叙事蒙太奇的一种。平行蒙太奇称并列蒙太奇，两条以上的情节线并行表现，分别叙述，最后统一在一个完整的情节结构中，或两个以上的事件相互穿插表现，揭示一个统一的主题，或一个情节。

祥是打开两个时空之门的关键，他明确了自己与哪吒的命运交汇点，德老板是东海龙王，德家少爷是被哪吒抽筋扒皮的敖丙，管家是哪吒打死的巡海夜叉，一切叙事线索在回忆中突然成为现实，这样相互穿插过去、现在的景象，有助于推进故事情节，理清叙事逻辑。哪吒抽了敖丙的龙筋作为腰带、李云祥抽掉德公子机械龙脊，这两条情节线索和事件节点于不同时空里进行，带给观众基本的观影逻辑时还展现了创作者对剧情的理解与把控能力。用平行蒙太奇处理哪吒经典叙事和现代创新故事之间的层级关系,首先可以删改次要叙事过程以便利于概括集中主要叙述过程,节省篇幅,扩大哪吒重生情节的信息量,并加强该影片的节奏；其次，由于并列蒙太奇是两条线索并列表现，相互烘托,形成对比，易于产生强烈的艺术感染效果。

（二）反叛朋克建构

赛博朋克[①]与赛博格一直存在于科幻世界里，无论城市里林立的摩天大楼与四处闪烁的霓虹灯、由于环境严重污染引起的连绵阴雨天，或是随处可见的机械臂，它们看起来和神话人物哪吒并不会产生联系，而《新神榜：哪吒重生》将赛博朋克与东方魔幻毫无违和地结合在一起毋庸置疑是一种文化融合与创新。导演赵霁在知乎平台的回答里解释“做《新神榜：哪吒重生》是我干过最朋克的事儿，2016 年，在我们刚刚开始《白蛇：缘起》制作不久，就开始了关于我们这部哪吒的前期开发。在那个时候，哪吒其实挺“冷门”的，甚至有人劝我说别做这个 IP 火不了，可我不这么觉得，我很喜欢哪吒，喜欢他的他叛逆、有个性、不服输、不认命—总结起来，他是我心目当中最朋克的中国神话人物。”[②]朋克作为上世纪六七十年代欧美兴盛发展的摇滚乐，其实质核心是年轻群体对主流社会的反叛、愤怒、不满，是对虚伪现实生活的批判，表达一种思想精神的解放。哪吒在古典神话小说中一直以叛逆不羁的形象存在，“析骨还肉”“莲华化身”都是哪吒不肯与强权和解的价值体现。哪吒本相忿怒狰狞，他为降妖除魔而存在，而朋克代表着相同的精神世界，它们分别用不同的文化表达对正义勇敢、真实不虚的追求。

电影的故事背景建立于赛博朋克“低端生活与高等科技结合”的概念下，在赛博世界里通常拥有非常先进的科学技术，并以一定程度崩坏的社会结构做对比。《新神榜：哪吒重生》的时代设定是封神大战之后三千年，城市则是被架空的东海市。东海市中心街头随处弥漫着各色霓虹灯、标志性广告牌以及摩天建筑等，主要色彩以红、蓝、紫、黑为主。《哪吒重生》的故事框架遵循了赛博朋克的基础理念，由于东海市的社会秩序受到德兴集团高度控制，而主角李云祥利用飞奔的机甲摩托在黑夜里弄坏水闸，使得被四方割据势力垄断掌控的淡水资源泄露，最终让市民用上了水。这样一个简单情节透露了以德兴集团为首的财阀势力通过神奇法术掌控着东海市资源命脉，普通民众生活已经难以为继的情形。富人随意扔掉喝完饮料的空瓶，穷人只能哄抢瓶中剩余的一丁点水，德老板用法力集合江海湖泊的淡水为他滋养龙珠，仅仅为他能在新神榜中拔得头筹就牺

①是“控制论、神经机械学”与“朋克”的结合词，又称赛伯朋克。
②收录于赵霁知乎问答“如何评价电影《新神榜：哪吒重生》？”

牲千万人性命，很明显导演意在将赛博朋克中的科技置换成拥有魔幻法术的东方朋克，突显即将崩塌的社会结构，用先锋的现代概念表达更为宏深的价值观念。看似掌握财富、权力、神奇法术的高层世界面对着李云祥之辈不服输、不认命、不妥协的精神力量是摧枯拉朽的，这也体现着东方朋克的价值理念。个人英雄主义不再是反抗外部世界的主流，集体性觉醒才能召唤最强大的元神力量，破除虚伪黑暗的世界。《哪吒重生》的精神内核依然承袭了经典动画《哪吒闹海》，但在时代价值观念上升华，科技与神通法力表现形式不同，编创者却在符合当下的故事背景中将朋克精神融入进古典神话，传递出年轻群体的反思与抗争，这是该动画电影的成功之处。

小结：本章梳理了经典动画《大闹天宫》《哪吒闹海》中有关哪吒的角色塑造和叙事变化，探析这两部上世纪六七十年代的动画中哪吒的形象变化过程，从反派脸谱化到人见人爱年画一般的外形角色，分别体现着故事情节不同，人物塑造不同的结果。前者运用互动性叙事讲述孙悟空与哪吒的线索关系，后者在角色类型化叙事中完成哪吒闹海的主题。其中《哪吒闹海》具有里程碑意义，其人物形象还原度最高，叙事也最丰富。该动画电影对哪吒角色性格、外形、面部表情以及身形动作进行细致刻画，为后来哪吒动画电影改编创作提供巨大价值。本章运用普罗普的角色功能理论分析解读《哪吒之魔童降世》中人物形象的改编，将哪吒故事创新观念合理化、趣味化，其全新的哪吒形象与叙事结构能吸引传统志怪故事的人群受众。最新上映的《新神榜：哪吒重生》则较为先锋，其人物角色设定是哪吒元神于封神大战后三千年重生而成，因此外在形态、说话方式、衣着装扮都是现代人的模样。故事情节跨度相对较大，以赛博朋克与东方魔幻为叙事形式，运用不同文化载体传达中国故事的核心价值。厘清这四部具有代表性的哪吒动画影视作品，为下文讨论哪吒的角色功能以及叙事做了清楚明晰的铺垫。

第三章 哪吒动画叙事创新的可能性

一、哪吒动画叙事思路的创新

（一）人物角色功能的创新

《大闹天宫》中的哪吒对标原著《西游记》里的哪吒，是正面形象孙悟空的对手，他是加害主人公的配角，承担着阻碍主人公行动的功能。在片中哪吒运用了乾坤圈和风火轮作为阻碍手段，悟空采用变作风火轮的法术破解该行为，实现主人公的任务。李靖作为哪吒之父，他和哪吒都是加害者孙悟空的角色形象，李靖的宝塔以及他所统领的天兵天将作为对抗主人公孙悟空的工具，目的是使孙悟空被法术神力打败，回归天庭的统治秩序。

《哪吒闹海》中的哪吒对应原著《封神演义》的哪吒，是主人公形象，其角色作为英雄人物承担着寻找某种东西的使命与功能。哪吒在剧中寻找的是深明大义的自我，这点与《哪吒之魔童降世》不同，同样是英雄主角，后者是寻找内在的自我。《哪吒闹海》中则是无意中发现邪恶势力的存在，并被其挟持伤害哪吒父母，于是哪吒寻觅正义化身的契机出现，自刎、莲华化身完成角色的担当。该影片主人公的加害者变成东海龙王与龙王太子敖丙，龙王利用自身强权话语以及陈塘关百姓性命威胁主人公哪吒，企图报复哪吒对敖丙的行为。哪吒用“析骨还肉”方式消解了加害者的行动功能，在相助者太乙真人帮助下获得重生并最终实现主人公寻找到完善自我的角色功能。

《哪吒之魔童降世》中哪吒角色冲破《封神演义》原著中代表正面形象的天王之子，他于阴差阳错情况下以“魔丸”形象出现，故事前半部分集中叙述“魔性”哪吒，给观众形成一种不同以往的哪吒角色。他承担的角色功能需要引起配角角色的憎恨力量，以申公豹为代表，哪吒的命运本身足以完成此项任务，加之故事伏笔情节，令哪吒从“魔童”成功转化为反抗命运的主人公角色。该动画电影创新改编以往加害者角色敖丙，将其设定为忍辱负重的假冒主人公，龙王与敖丙对哪吒并不直接进行叙事对话。影片中利用申公豹偷换“魔丸”与“灵珠”的故事情节，实现加害者的角色功能，主人公哪吒最终被父母、师父的爱唤醒，打败加害者申公豹，并与假冒主人公敖丙和解。

《新神榜：哪吒重生》中哪吒是以元神化身的形象出现，主人公李云祥未觉醒之前没有完成经典哪吒故事的角色功能，直到敖丙化身德家少爷出现。《哪吒闹海》《哪吒之魔童降世》等动画电影中哪吒都在承担主角的角色功能，《新神榜：哪吒重生》中李云祥并不仅仅完成了单薄的英雄形象任务，他代表整个影片的灵魂精神，因此在客观角色之外他还承载贯穿全剧价值功能的使命。主人公李云祥作为哪吒化身，他需要在影片中完成打破德兴集团淡水资源垄断的任务，从而拯救水荒中的东海市市民。在此过程中，李云祥的相助者一一出现，他们分别是苏君竹医生、喀莎以及孙悟空，主人公加害者主

要是德兴集团老板（东海龙王），孙悟空帮助哪吒唤醒哪吒元神，影片的叙事主角与配角身份多有创新发展变化。

（二）叙事改编中的创新

《大闹天宫》里作者选取了文学作品中独具特色的人物主人公孙悟空、配角人物哪吒，它们节选作品的部分内容从而更好地进行动画作品地编创与演绎。长期浸润于传统文化的观者将会引起强烈的共鸣。这些经典文学著作基本上属于长篇小说，其故事情节反复厚重，某些部分不适用于动画影视作品的改编，因而创作者从中截取几段精彩绝伦的故事情节，或者选择某个出彩人物形象用以表现成为动画电影改编的主要方式。《大闹天宫》运用此种节选法改编了《西游记》的人物形象和些许故事线索，在还原著作的基础上，增加了动画影片特有的效果，其改编获得成功亦是因为编创者的文学积淀和创新眼光。

《哪吒闹海》这部里程碑似的哪吒动画电影主要改编自原著《封神演义》的内容，这部分内容充分展现了哪吒神奇的诞生和他的悲剧性，伟大性。在该片中哪吒与巡海夜叉、龙王太子敖丙、四海龙王的打斗戏十分精彩，编者将沉淀在文学文本中的叙事改编到动画作品中，显示了剧本本身的耐看性和趣味性。哪吒用混天绫搅动海水时的动作场面相当宏大玄幻，剧中出场人物角色众多，只有通过动画影视艺术加工，方能展现出极强的文艺感染力。这部影片的改编聚焦于哪吒与东海龙宫之间的恩怨，成为中国动画电影的经典之作。以经典文学作品的叙事作为背景，有助于设定各个人物角色的性格、神态语言和故事主要线索，从而进行大胆创新和颠覆性重构。2019 年来获得一致好评的动画影视作品，如《西游记之大圣归来》《哪吒之魔童降世》均属于这一类型，这些动画电影作品将故事背景置换于经典文学的状态之下，却在原著的故事框架上进行了演绎与拓展，使得动画影视作品在改编创新中仍旧保留着原汁原味。

《哪吒之魔童降世》将原著《封神演义》中的叙事理念做了较大创新改编，使太乙真人弟子灵珠子转世变成了“魔丸降生”的叙事模式，并颠覆性地改变了敖丙的形象角色。敖丙的形象设计对比 79 版《哪吒闹海》更加现代，后者脸谱化程度严重，如敖丙红色的毛发冲冠而立，眼睛狭窄细长。79 版敖丙是彻头彻尾的坏人，他声称“吃不了童男童女就要扒哪吒的皮，吃哪吒的肉”这才被哪吒抽筋扒皮。而哪吒和敖丙几乎角色属性相反，编创者立足于多元文化的时代背景下改编哪吒志怪叙事，反对非黑即白的二元对立价值观，反射了影片中每一个动画人物都承担着他特有的叙事表征，这种创新改编是值得肯定与讨论的。

《新神榜：哪吒重生》中直接架空时间地点，将叙事大背景改编为与古典对比强烈的现代都市之下，其中东海市对应陈塘关，德兴集团代表东海龙王的势力范围，以赛博世界里的机械义肢表现敖丙被抽掉龙筋的原著情节。主人公李云祥的命运发展走向虽然和原著《封神演义》中哪吒命运相吻合，但创新点在于哪吒出世须得具备强大的精神力量，并且在他奋起反抗的过程中影片大量使用赛博朋克元素，使其与玄幻神奇故事相得

益彰，利用陌生化效果表达超越个人英雄主义的主题。电影特别运用平行蒙太奇叙述手法，令画面与内容的先锋性和现代性立体呈现在受众面前。

（三）传统叙事下文化内核的扩散

中国传统文化内核主要蕴藏于儒释道三教之中，其分别崇尚的是正气、和气与清气。在佛经文献中佛祖主要扮演着和善、和蔼的上层神灵形象，如《地藏菩萨本愿经》中提到“佛赞鬼王：“善哉善哉！汝等及与阎罗，能如是拥护善男女等。吾亦告梵王、帝释，令卫护汝。”此处佛祖对于哪吒鬼王护持僧众表示欢喜，并允诺会派遣帝释天保护他们。《北方毗沙门天王随军护法仪轨》“佛言善哉善哉那吒天王。汝为降伏一切国王大臣百寮杀淩者。亦法佛相违者。为降伏故恣汝意说真言曰……”[①]佛祖为哪吒与毗沙门天王的善行讲说真言，并为其增加神力神通。《栾城集》里提到哪吒只认佛祖不认父亲，佛祖便赠予其父宝塔来管束哪吒，这里佛祖扮演和事佬的形象。《西游记》中“天王无奈，告求我佛如来。如来以和为尚，赐他一座玲珑剔透舍利子如意黄金宝塔，——那塔上层层有佛，艳艳光明。——唤哪吒以佛为父，解释了冤仇。”[②]这些叙事演变中佛教崇尚和气的核心内涵是一以贯之的，其体现在动画作品中亦颇为常见。动画片《大闹天宫》里孙悟空被玉帝下令捉拿围攻，最终也是西天佛祖解开二者的仇怨。最新动画电影《新神榜：哪吒重生》中哪吒化身李云祥，与东海龙王、敖丙因前世怨恨触发大战，但这场大战哪吒属于为民除害的正义方，影片中他势单力薄因此剧情安排佛教神灵孙悟空来帮助李云祥，从而消解二者的悬殊力量实现结局平衡。

道教宣扬清正之气，以修炼道术来驱逐浊气。《三太子咒》中表明哪吒的神祇功能是“二为杀鬼吐王兵 三为三佛诸宝殿 掌管诸邪护众生”，《召马耿二帅咒》亦提到“灵官性急。威烈那咤。……统领吏兵，万万千千。来临坛下，啖魔握权。”[③]哪吒以其强大神力与百万兵将护佑众生，他降妖除魔使得国土四方海清河宴。1979 年上海美术电影制片厂制作的《哪吒闹海》当中有一段这样的故事情节：东海龙王和其儿子敖丙叫嚣要吃童男童女，这时恰逢哪吒在海面上洗澡，巡海夜叉对哪吒不敬并口出狂言，于是哪吒打死了巡海夜叉以及前来报仇的敖丙，就这样解救了陈塘关的百姓不再屈于东海龙王的淫威。片中哪吒已经演化成了道教神，他嫉恶如仇、保护民众秉承着道教驱魔降妖的神灵精神。故事改编取材于习传神话，不等于照本宣科，而是重新编织故事。这意味着神话可以重新编织，不用一字不差，但重新创作需要满足塑造的该神话人物形象的特性应有据可考。传统叙事代表的核心文化可以在动画影视创作中有众多表现形式，但马林诺夫斯基认为叙事应该注重社会秩序的正面效用。创作者要思考的是故事改编重新塑造了怎样的人物形象，建构了何种叙事逻辑，这些角色形象背后承载的文化内涵最为重要。

①大正新修大藏经 21 册[M].台北:佛陀教育基金会,1990:225.
②(明)吴承恩.西游记 下[M].北京:人民文学出版社,1980:973.
③张继禹主编.中华道藏 37 册[M].北京:华夏出版社,2004:401.

二、哪吒动画叙事影响因素

（一）创作者与受众

《哪吒闹海》将中国传统文化根植于社会主义核心价值建构的框架中，以人文主义为基本处事原则，秉持集体与个人利益发生冲突时以集体为先的价值取向，这在20世纪70年代的中国具有相当重要的意义并且产生了深远影响。2003年《哪吒传奇》区别于其他影版哪吒动画，运用剧场手法将整个哪吒故事娓娓道来，导演以及创作者的初衷是为了引起适龄儿童的观看欲望。心理学实验“吊桥效应”证明人在兴奋的情况下更容易达到高于之前的心理预期，受众的反应对于动画也是一样。2012年日本“二次元”文化流行起来，《十万个冷笑话》随之推出。以前英勇的少年哪吒形象受恶搞文化、宅男文化的影响变成了一个肌肉发达的“嘤嘤怪”。剧中很多台词都是来自于网络词汇，比如太乙真人的名片上写着“太2真人”，给哪吒起名“李狗蛋”，喜欢整蛊搞怪以及无厘头的形象让喜爱日漫文化的观众极其追捧。同时“B站”等各个追番平台都在推介这种迎合青少年口味的动漫，市场反馈良好，创作者从精神价值层面和物质存在层面持续受益，使得这种连载互动的模式形成动漫的良性循环机制。从文学创作领域的初露端倪遍及到生活各个角落，这意味着创作过程中“自我意识”的死亡，破坏了现实美学，蕴含着后现代主义先锋元素的动画电影为观众提供一种全新文化视野，让受众学会着眼于从边缘处审视毋庸置疑的事物。《哪吒之魔童降世》是在新时代思想自由独立的大环境下应运而生的，这部电影不同于前面的创作主旨主要是导演在采访中承认将自己的个人意志融合在哪吒的性格里，使得哪吒叛逆性加强，但又十分诙谐可爱。“哪吒”与“敖丙”实际上是人的一体两面，一面是为个人命运抗争，另一面是为家族的荣誉战斗。创作者将经验主义结合在人物角色身上，引起了当下年轻受众的共鸣。《新神榜：哪吒重生》的诞生说明朋克反叛精神是年轻群体多元价值形态的一种，在科技高速发展同时，权力阶层将人的生存空间不断压缩，这引起了年轻一代的不满，于是他们开始反抗。创作者亦敏锐感知到圈层不断被打破的可能，无论其迎合或者支持年轻群体，都是在表达自己的态度，这种即时反映受众人群价值取向的创新改编值得肯定。

（二）时代背景

1979年由上海美术电影制片厂制作的《哪吒闹海》，其时代背景是整个国家的改革开放，在这种情况下国内动漫创作条件日益优越，创作者的文艺思想更加活跃。这些作品不仅在动画题材的深度、内涵、艺术形式、创作手法等方面逐渐提高，其民族风格亦更为成熟，中华民族文化特色得到了进一步的升华与提高。20世纪80年代，随着“文艺为人民群众服务”的文艺政策意见实施，动漫电影在思想解放的浪潮中构建了具有文化反省意味的改革叙事模式。严定宪、王树意、徐景达三个创作经验丰富、在动画风格

上独具特色的导演会聚一堂，明确分工，他们把成熟的民族风格融入电影中。[①]动画中随着琵琶、唢呐等中国传统民族乐器此起彼伏地响起，其中生动的人物打斗情节成功给观众留下深刻的良好印象。这些动画电影里的后现代主义特征也比较明显，它们在国内原创动漫产业中具有非同一般的里程碑意义，表现了现代动漫电影创作的发展趋势。尤其 90 后的成长回忆中不乏中国传统文化中津津乐道的神话人物，动画电影运用得当能在青年观众心中引起强烈共鸣，并产生一种怀旧之情。动画电影在重塑传统动漫经典人物时，要注意剧情的逻辑联系密切，人物形象立体饱满。而《哪吒之魔童降世》《新神榜：哪吒重生》体现了在不同背景文化交流日益繁荣的当下，动漫电影产业平衡了娱乐和思想、艺术性和商业性，将形式和内容的关系做到极致，并从根本上探讨我国动漫电影里蕴含着的中华文化，不断创新，找出自己的特色。20 世纪 90 年代以后，在符合市场发展理论的文化指导下，动漫电影的民族化进程体现了国际化和类型化的现代叙事特征。文化产业竞争越来越激烈，动漫尤其具有代表性。2010 年我国动漫市场中同样以神话原作为基础改编的《白蛇·缘起》再次登场，让创作者和观众期待着中国动画的发展。原创 IP《风语咒》《姜子牙》等动画在故事情节、科幻特效、色彩渲染等各个方面都有了飞跃性的进步。我国的动画影片从模仿美国和日本的动漫桎梏中开始逐渐脱离，形成了自己独特的艺术风格，特别是浓缩了中国古典文化的神话故事成为改编的热门话题。

（三）哪吒志怪叙事传统与动画叙事改编空间探讨

本节拟讨论哪吒志怪叙事传统与动画叙事改编存有的潜在空间，通过论文一、二章对经典文献与动画的解读来探讨具体方法。动画影视作品最讲究视觉艺术方面的呈现与处理，文学文本与经典著作是动画叙事改编的核心基础，在此基础上编创者需要认真探讨文学叙事向动画叙事过渡的表达层，深入解读经典文献的同时关注文学叙事可视化。笔者在论文第一章分析了哪吒在佛教、道教以及文学作品中的叙事流变，在此将解析哪吒志怪叙事传统与哪吒动画适配程度较高的经典文献，将经典文献中的哪吒叙事元素加入动画改编，为哪吒动画创作带来新的叙事灵感。

国内经典哪吒动画影视作品《大闹天宫》与《哪吒闹海》较为忠实地还原了文学作品《西游记》《封神演义》中哪吒故事情节及哪吒角色形象，只是哪吒在造型艺术上有所区别，要挖掘更深层次的哪吒叙事，须垂直向上探索哪吒。在已有的哪吒角色之外，通过上述材料可以梳理出多元哪吒形象，丰富哪吒故事的动画内容。例如在动画叙事改编中可以加入关于僧俗礼拜哪吒神或三太子的叙事线索，结合佛教经典中所述信息，信众遇到妖魔邪祟时可用咒语和密印来召唤出哪吒神，且不同咒印对应不同哪吒分身。《新神榜：哪吒重生》借德老板之口说明哪吒不停转世重生，因此可理解为他是哪吒万千化身之一，而佛教文献中也说明哪吒作为神灵有不同分身，运用不同咒印和语密便可召唤不同分身。根据动画场景安排，哪吒鬼神王示现帮助时，帝释天也会一同出现，哪吒药

①张娟.动画创作归根结底就是要全身心地投入——原上海美术电影制片厂厂长严定宪、导演林文肖夫妇访谈[J].西部广播电视,2020(15):173-176.

叉神、护法神出现时则有万千军众随行来驱赶妖魔。动画中表现哪吒与父亲的关系时，可将“析骨还肉”叙事情节从父子决裂改编为温和话语叙事，保留哪吒反抗精神的同时弱化哪吒坚决自戕的悲壮场面，因为“析骨还肉”初衷与表达意在哪吒菩萨心肠失去肉身、解脱束缚为父母开示，但不可完全解读为哪吒一味想通过“析骨还肉”反抗命运。《哪吒闹海》将哪吒从人推及到神，而《哪吒之魔童降世》给哪吒加入更多人性的弱点，比如哪吒被小孩孤立欺负，他会像普通孩童一样欺负回去。同样认识敖丙之后心无芥蒂地认他做好朋友，都表现出哪吒的单纯天真一面。这样的主人公角色更加真实丰满，活泼生动。哪吒在该电影中的角色设计与以往动画电影中的形象较为不同，原因在于编创者本身希望改变当下大众审美印象里的网红脸，并从“审丑”角度出发最终在多版脚本中挑了一款“最丑”哪吒。于是呈现出一个顶着厚厚的黑眼圈，有一口豁牙，走起路来手插裤兜并且说话成熟老练的哪吒，这似乎不符合众人印象中玉面朱唇、活泼可爱的孩童形象，但也正是这种反差冲击了观众的期待视野，并收到良好的传播效果。哪吒本就是印度佛教中的护法神，他的本相便是威武凶猛，三头六臂的怒容，以至后来传入中国随着时代与宗教信仰不断变化逐渐成为孩童天神的样子。

《不空羂索神变真言经》中那吒鸠钵啰药叉大将（哪吒）是北方毗沙门天王属下药叉神大将，他面相忿怒，拥有三头六臂，且法力强大护持佛法。恭敬拥护护法神的僧俗，可通过烧焯广博摩尼香王的方式召唤出哪吒来加持保护，“广博摩尼香王”可以作为一个新的叙事元素加入哪吒动画中，成为哪吒神角色的召唤工具。《如来口印召一切药叉将军品第六》中表示僧众可通过念咒语“唵那吒俱伐罗可可可可吽波多曳莎呵”召唤出“那吒鸠伐罗天王”（哪吒），语密与咒术可以使哪吒分身变化形象从而加强护法。《阿吒婆拘鬼神大将上佛陀罗尼神咒经》中提到通过咒语召唤出哪吒便可以帮助任何一个持咒人，无论出家在家或者国王百姓都可以被庇护。《吽迦陀野仪轨》中哪吒是四方“那吒鬼神王”，信众需要学会运用密印才可请来哪吒鬼神王，哪吒鬼神王上级统领是佛祖与帝释天，并且哪吒需要上层神灵庇护。结印、咒语不曾在经典哪吒动画中出现过，可将这些佛教元素建立在哪吒神身上，构成新的叙述表达。《北方毗沙门天王随军护法仪轨》中哪吒是毗沙门天王后代，他面相忿怒手持长戟。《毗沙门仪轨》里哪吒作为天王第三子，扮演的角色是为父托塔，常伴随其左右。《北方毗沙门天王随军护法真言》中说明每月二十一日是哪吒交给父亲宝塔的日子。在动画改编中可将哪吒与父亲的关系利用“每月二十一日交塔”做一个缓冲和改变，使哪吒对父亲的真情自然流露，扭转哪吒在以往动画叙述中决绝的形象。

道教《三太子咒》从咒语的简单叙事线索中可以看到，哪吒作为神的一生行迹变化。哪吒在道教的请神咒中是一个七岁就有神通的少年，他带领手下百万神兵因此民间众生很是崇敬。他一岁没有父亲便寄托到天宫（此处应是道教神殿），两岁没有母亲，三岁没有兄弟，最后析骨还肉莲华化身，与水结下不解之缘。某日因为某事哪吒性情变化打杀到金銮殿[①]前，佛祖释迦牟尼在不远处看到这位天生之子，为他变上了铜锣铁骨之身，

①宋代沈括《梦溪笔谈·故事一》：“唐翰林院在禁中，乃人主燕居之所，玉堂、承明、金銮殿皆在其间。”

一是为了玉帝和天王赦免哪吒，二是为他杀鬼吐王兵，三是为了护持三佛诸宝殿，以掌管诸邪守护众生。动画电影《哪吒闹海》的叙事线索来源于《封神演义》，但显然《三太子咒》是更早勾勒出哪吒闹海故事的版本，因此可以在已经成熟的故事基础上加入早期哪吒形象刻画，如动画中哪吒神英勇无比降服了鬼吐王，深受民众崇拜。他的莲华化身亦可变化为铜锣铁骨，根据具体需要任意转换，这样在动画视觉艺术上表现力更丰富，哪吒变身形态将会引起受众的惊奇感，日本动漫与美国动画中人物角色发挥变身术是吸引观众的重要故事情节。《召马耿二帅咒》中哪吒扮演的角色是性急威烈的灵官形象，他三头九眼，所到之处都会扬起飞石黄沙，他的神通法力可以变出烈火来灼烧精怪邪祟，身上带有法器金砖金枪，火马火龙，率领兵将万千有余，哪吒受玉帝敕令来降服妖魔掌管兵权。从这一段咒语中可以析出哪吒在道教中的外貌形象与人物身份以及神界关系，与佛教不同三头六臂变成三头九眼，但其身份属性依然是护法神性质的灵官之神。[①]《哪吒之魔童降世》有“恶哪吒”的表现，他手插裤兜的样子桀骜不驯，符合护法神忿怒气质体现，而三头六臂与兵器也只是中规中矩并无创新。《召马耿二帅咒》提供一种创新研究哪吒叙事的思路，在动画影视作品中，可将“三头九眼”融入“三头六臂”，这样改编会使哪吒攻击值更高，并使用 CG 扫描技术营造出哪吒出场黄沙漫天的强大气场，增强整部动画的神话氛围感。伴随哪吒到来的还有他的坐骑火马火龙，以及哪吒的随身天兵，在视觉上塑造一个更加酷炫强大的哪吒形象，动画的叙事内容也会饱满有层次，并且符合追求神话朋克人设受众的审美取向。《二郎神醉射锁魔镜》中，二郎神与哪吒比试武艺并在酒醉中误射锁魔镜放出了九首牛魔罗王和金睛百眼鬼，致使其潜逃回洞府。可以将这些戏剧故事情节加入哪吒动画叙事中，使得人物性格多面立体、叙事情节丰富离奇。动画电影《大闹天宫》以传统的中国美术画风叙述整个故事，其中神灵和精怪造型奇特、艺术气息浓厚，视觉呈现与叙事手法并行不悖地传递志怪小说的文化主旨。《哪吒之魔童降世》里海怪形象借鉴外来怪物外形特点，略显编创者文化自信薄弱。而中国传统志怪故事中有众多样貌各异的精怪，《二郎神醉射锁魔镜》里九首牛魔罗王与金睛百眼鬼就是具有中国特色的魔王，动画影视色彩语言充沛，可还原出经典的打斗场景，将哪吒是与二郎神的神通发挥得淋漓尽致。只有将哪吒动画改编与经典文献联动起来，才可以打破动画改编叙事同质化与混乱化的困境，将传统故事与文化价值深入人心传递下去。

①张继禹主编.中华道藏 37 册[M].北京:华夏出版社,2004:401.

结 语

基于对 20 世纪 60 年代、70 年代以及新世纪经典哪吒动画电影的具体分析，证实了哪吒角色塑造、叙事变化与有关哪吒古典文献之间的关系。《大闹天宫》《哪吒闹海》《哪吒之魔童降世》《新神榜：哪吒重生》等四部动画分别在叙事层面与文化意蕴方面体现出对经典文献中哪吒形象的传承，同时也根据时代、受众等因素做了一些合理且较为新颖的改编。回溯佛教、道教文献中的哪吒叙事，从最初的只言片语到完整叙述，哪吒的神话形象不断完善。经典文献中蕴藏着哪吒神祇系统化的众多元素，包括哪吒代际关系的更迭，哪吒不同身份的神祇功能，以及哪吒承载的文化精神。创作者根据原始形象复刻出哪吒基本面貌，还原其处于神灵的身份元素，包括哪吒持有的兵器与法术神通都来源于经典文献。文学作品《夷坚志》《二郎神醉射锁魔镜》《西游记》《封神演义》亦是因为有基础文献支撑而成为经典著作。在国内以主流 IP 改编为动画影视作品的市场上，动画编创者们对于古典文献研读并不深入，它们大多取材节选自原著某章节故事来改编成新的动画影视作品，在此过程中编创者没有扎实的文献解读便会使得动画作品流于表面甚至曲解原著，虽然根据经典文学作品创作的动画影视中不乏立意深刻、含有时代精神的精彩作品，不过令人遗憾的是改编动画同质化现象严重，没有发掘出该人物特有的众多属性。因此创作者可以沉淀下来梳理一下关于哪吒经典故事 IP 的所有设定，从而得到创新叙事的灵感启发，同时也运用自己手中的笔讲好一个中国故事，传递博大精深的中华文化。

参考文献

专著类：

[1]隋树森编.元曲选外编[M].北京:中华书局,1959.

[2](明)吴承恩.西游记[M].北京:人民文学出版社,1980.

[3](宋)普济.五灯会元[M].苏渊雷点校.北京:中华书局,1984.

[4]朱光潜.悲剧心理学[M].合肥:安徽教育出版社,1989.

[5]大正新修大藏经[M].台北:佛陀教育基金会,1990.

[6](明)许仲琳编.封神演义[M].北京:人民文学出版社,1997.

[7]张继禹主编.中华道藏[M].北京:华夏出版社,2004.

[8]胡亚敏.叙事学[M].武汉:华中师范大学出版社,2004.

[9]普罗普.故事形态学[M].北京:中华书局,2006.

[10]杨义.中国叙事学[M].北京:人民出版社,2009.

[11]中华经典藏书—<地藏经><药师经>[M].许颖译.北京:中华书局,2009.

[12](宋)苏辙.栾城集[M].曾棘庄,马德富校点.上海:上海古籍出版社,2009.

[13](宋)道原.景德传灯录译注[M].顾宏义校注.上海:上海书店出版社,2009.

[14]李昉.太平广记[M].北京:中华书局,2013.

期刊论文类：

[1]洪开.泼墨走笔，挥洒如神——谈动画片《哪吒闹海》[J].电影评介,1979(09).

[2]布文.《哪吒闹海》壁画和动画片关于哪吒的形象[J].装饰,1980.

[3]阿庚.锐意创新的《哪吒闹海》[J].戏剧报,1983(08):8-9.

[4]莫其逊.道教与明清神魔小说[J].学术论坛,1993(04).

[5]焦杰.哪吒形象的演变[J].中国典籍与文化,1998(01):46-49.

[6]谢丹,魏崴.貌似狰狞 心似菩萨——谈谈唐卡中的护法神[J].四川文物,1999(02).

[7]杜萌若.《封神演义》哪吒莲花化身故事考源[J].哈尔滨工业大学学报(社会科学版),2000(04):84-86.

[8]赵章超.《封神演义》神王合一观考论[J].天津大学学报(社会科学版),2001(02):103-106.

[9]李小荣.那吒故事起源补考[J].明清小说研究,2002(03).

[10]邓卫中.哪吒与水崇拜[J].中华文化论坛,2002(04).

[11]金天逸.中国动画学派的发轫成型和成熟[J].电影艺术，2004.

[12]王葳.浅谈《哪吒传奇》的特效创意与制作[J].电视字幕(特技与动画),2004(01).

[13]罗兰.香港神怪电视剧对古典原著文本的现代阐释[J].当代电影，2008(01):107-109.

[14]韩美凤.《封神演义》中哪吒形象探析[D].内蒙古大学,2008.

[15]刘文刚.哪吒神形象演化考论[J].宗教研究,2009(03).

[16]韩洪波.唐代变文对明清神魔小说的影响[D].河南大学,2010.

[17]石麟.从古代小说中的“肉球化生”说起[J].古典文学知识，2010.

[18]李建武.《封神演义》看似崇道,实则敬佛[J].明清小说研究,2010(03).

[19]潘林.明清小说中的父子关系及文化反思[D].大连大学,2010.

[20]魏文哲.《封神演义》有反封建思想么?[J].明清小说研究,2010(02).

[21]董群.元明词话与早期古代长篇白话小说的成书[D].广州大学，2010.

[22]韩洪波.唐代变文对明清神魔小说的影响[D].河南大学,2010.

[23]白薇.浅论申公豹的角色意蕴[J].长江大学学报(社会科学版),2011,34(11):14-15.

[24]章杏玲.代际冲突：对明代神魔小说的文化诠释[D].华东师范大学，2012.

[25]高万鹏.从历史到神史[D].天津师范大学,2013.

[26]邓啟刚.哪吒信仰的域外传入与其在中国的本土化[J].绵阳师范学院学报,2014,33(12):150-154.

[27]付方彦.哪吒形象流变研究[D].长沙理工大学,2014.

[28]谢山.唐代佛教兴衰研究[D].河南大学,2014.[28]

[29]泷本弘之,韩雯.《封神演义》的图像及其渊源[J].年画研究 2015(00):6-20.

[30]王星儒.国产动画传统美学风格及文化探源[J].电影文学,2015(21):106-108.

[31]魏世民.论仙道小说与神魔小说的异同[J].甘肃社会科学,2015(04):115-118.

[32]李碧晴.明后期神魔小说中的兵器、法宝研究[D].湖南师范大学，2015.

[33]任小飞.神话元素与国产动画电影的诗意性表达[J].电影文学，2018(10):114-116.

[34]卢梦.略论明代小说中神魔叙述的转变[D].湖北师范大学,2018.

[35]冯光.敦煌莫高窟乐舞形象研究[D].西北民族大学,2018.

[36]陈吕.“新神话主义”视野下中国当代玄幻剧的研究[D].南昌大学，2018.

[37]郑莉琼.中国影视动画中传统文化元素的运用现状研究[D].西南大学,2018.

[38]田星.“中国故事”的跨文化之旅:动画电影、“民族性”和古典文学改编[J].艺术百家,2018,34(02).

[39]褚亚男,肖扬.重读《哪吒闹海》:神话移植与主体重构[J].当代动画,2018(01):86-89.

[40]訾蓥洁.典型民族文化形象传播的互动性叙事建构[D].中南民族大学,2018.

[41]刘佳.从《大闹天宫》到《哪吒闹海》——哪吒动画形象设计研究[J].艺术研究,2019(05):25-27.

[42]孙佳山.“丑哪吒”的形象、类型与价值观——《哪吒之魔童降世》的光影逻辑[J].当代电影,2019(09):16-18+177-178.

[43]张安华.论《哪吒之魔童降世》对经典的时代重构[J].电影文学,2019(24):111-113.

[44]叶大扬,叶思敏.主体的建构与重构：社会视域下的哪吒形象嬗变[J].东南传播,2020(05):63-65.

[45]张娟.动画创作归根结底就是要全身心地投入——原上海美术电影制片厂厂长严定宪、导演林文肖夫妇访谈[J]. 西部广播电视,2020(15):173-176.

致 谢

“导，引也。”——《说文解字》。从首从寸，意为人走到路口时，需要得到引导。

在我硕士研究生就读期间，毛颖辉老师一直耐心教导着我，令我有无数画面刻在脑海里哽咽难言，感谢毛老师陪我雨中取书，和我探讨论文的每一处细节。她总是能快速且精准地指出我在论文写作过程中存在的问题，同时以正向力量引导我积极努力，乐观豁达。若没有毛老师的亲切关怀和悉心指导，我肯定还在学术之海里漫无目的游荡。毛老师尊重我每一个天马行空的想法，平等看待我们之间力量的沟壑。师道如此，人恒爱之。毛老师一贯以严谨的治学态度，精益求精的工作作风，诲人不倦的高尚师德，严以律己、宽以待人的崇高风范，朴实无华、平易近人的人格魅力深深地感染和激励着我。从论文选题到最终完成，毛老师始终给予我细心的指导和不懈的支持，在此谨向毛颖辉老师致以诚挚的谢意和崇高的敬意。

感谢我的朋友张姝雅和魏江，在我焦头烂额的时候，他们帮我把关了论文中一些容易出错却不易察觉的格式问题，并鼓励我、安慰我让我觉得一切难关可以度过去。感谢我的家人为我提供学习过程中的物质保障，使我感受到世间温暖的亲情足以抵挡生活中的风雨。最后感谢我自己，从未放弃对生命的热烈追求。岁月匆匆，来去清风一阵便无影踪，前路漫漫，还要坚守本心。告诫自己凡事皆为过往，开启新篇序章要更加谨慎。

作 者 简 介

何丽君，女，生于 1995 年 3 月，甘肃天水人。2018 年 6 月毕业于兰州财经大学汉语言文学专业，获得文学学士学位。2018 年 9 月开始就读于石河子大学中国语言文学专业文艺学方向。

在校期间参与项目：

参与了石河子大学新疆非物质文化遗产研究中心承担的“克拉玛依市非物质文化遗产普查项目”的部分研究工作。

石河子大学硕士研究生学位论文

导师评阅表

研究生姓名	何丽君	学制	三年
专业	中国语言文学	研究方向	文艺学

学术评语：

《哪吒志怪叙事传统与动画影视作品改编的叙事学研究》一文以哪吒经典文献与国内哪吒动画电影为研究对象，对哪吒在佛教文献、道教文献以及文学作品中的神祇形象与叙事内容进行志怪传统的叙事流变梳理，同时运用文学理论与电影理论分析国内经典哪吒动画中的叙事特征及其文化意蕴，探讨了哪吒 IP 改编的更多可能性。同时通过梳理、剖析传世经典与时代风尚中的哪吒故事，为经典神话改编的影视作品提供了更为系统的评价依据，并对改编中创新与继承的关系进行了反思与追问。具有一定的现实意义与学术价值，其创新思路清晰，体现出较好的古典文学基础以及良好的文学理论知识储备。整体而言，该论文结构相对合理，逻辑衔接较为顺畅，行文规范，格式正确，是一篇合格的硕士学位论文。

指导教师签字：

2021年6月1日