

分类号 G21/224
UDC 0006334

密级
编号 10741



硕士学位论文

论文题目 跨媒介叙事视角下哪吒形象建构研究

研究生姓名: 谢佳妮

指导教师姓名、职称: 杨晓峰 教授

学科、专业名称: 新闻与传播

研究方向: 网络与新媒体

提 交 日 期： 2024 年 05 月 18 日

独创性声明

本人声明所呈交的论文是我个人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。尽我所知，除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示了谢意。

学位论文作者签名： 谢佳妮 签字日期： 2024.05.18

导师签名： 何峰 签字日期： 2024.05.18

导师(校外)签名： 姚磊 签字日期： 2024.05.18

关于论文使用授权的说明

本人完全了解学校关于保留、使用学位论文的各项规定， 同意 (选择“同意”/“不同意”) 以下事项：

- 学校有权保留本论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文；
- 学校有权将本人的学位论文提交至清华大学“中国学术期刊(光盘版)电子杂志社”用于出版和编入 CNKI《中国知识资源总库》或其他同类数据库，传播本学位论文的全部或部分内容。

学位论文作者签名: 谢佳妮 签字日期: 2024.05.18

导师签名: 杨晓峰 签字日期: 2024.05.18

导师(校外)签名: 胡磊 签字日期: 2024.05.18

Study on Nezha's image construction from the perspective of cross-media narrative

Candidate: Xie Jiani

Supervisor: Yang Xiaofeng



摘 要

哪吒这一中国神话形象自印度佛教传入中国后，与传统文化结合逐渐演变成了独特的神话传说，哪吒也成了中国文学史上广为人知的小英雄形象。通过跨媒介改编实践，哪吒从神话的语境移入到历史与日常语境中，结合媒介优势丰富了故事的讲述形式，实现了故事与角色的重构以及生产的现代化嬗变，促进了内容生产和传播手段现代化，重塑了文化发展模式。

本研究通过梳理哪吒的相关跨媒介作品，从早期的佛经形象，到古典小说中的形象，再到现代新媒介形象，哪吒这一 IP 在不同的媒介表现形式中呈现着不同的风格和内容。本论文的第一章主要对本研究的相关研究背景和研究理论做一梳理；第二章主要针对“哪吒”和“跨媒介叙事”两个关键词进行文献综述；第三章呈现本研究主要运用的研究方法；第四章梳理哪吒形象从印度佛教的夜叉神再到中国本土化神仙形象的嬗变；第五章是本论文的研究重点，主要针对哪吒 IP 的跨媒介叙事进行研究，分别包括佛教作品、古典小说作品、影视化作品以及音乐舞蹈等其他形式作品；第六章总结哪吒形象跨媒介改编的策略和方法，分析其跨媒介叙事改变的思路；第七章是分析哪吒这一 IP 的跨媒介叙事改编思路，对其他经典 IP 的开发的启发和借鉴作用。

中国神话故事是中国文学作品的瑰宝和民族精神的体现之一，他展现着从古至今我国人民对社会意识形态的转变和对美好生活的向往。哪吒这一经典形象在国内具有广泛群众基础并得到了充分的文化资源开发，在不同社会语境中有着不同的代表价值。新时期媒介技术带来丰富的跨媒介作品改编形式，这是哪吒 IP 开发的数字化机遇，也能够让其他社会热点母题从中展现出全新的风采。

关键词：跨媒介叙事 形象建构 哪吒

Abstract

After the introduction of Indian Buddhism into China, Nezha, a Chinese mythic image, has gradually evolved into a unique myth and legend combined with traditional culture, and Nezha has become a well-known hero in the history of Chinese literature. Through the practice of cross-media adaptation, Nezha moves from the context of myth to the context of history and daily life, combines the advantages of media to enrich the form of story telling, realizes the reconstruction of story and characters and the modernization of production, promotes the modernization of content production and communication means, and reshapes the mode of cultural development.

By combing through Nezha's related cross-media works, this research shows that Nezha's IP presents different styles and content in different media forms, from the early Buddhist sutras, to the images in classical novels and to the modern new media images. The first chapter of this paper is mainly about the background and theory of this research. The second chapter mainly focuses on the two key words "Nezha" and "cross-media narrative" literature review; The third chapter presents the main research methods used in this study; The fourth chapter explores the evolution of Nezha's image from the Indian Buddhist goddess of the night to the Chinese local fairy image; Chapter five is the research focus of this thesis, mainly focusing on Nezhip's cross-media narrative, including Buddhist

works, classical novels, film and television works, music and dance and other forms of works. The sixth chapter summarizes the strategies and methods of Nezha's cross-media image change and analyzes the ideas of his cross-media narrative change. The seventh chapter analyzes Nezha's cross-media narrative adaptation of the IP, and its inspiration and reference to the development of other classic IP.

Chinese mythology is one of the treasures of Chinese literary works and the embodiment of national spirit. It shows the transformation of Chinese people's social ideology and their yearning for a better life from ancient times to today. The classic image of Nezha has a broad mass base in China and has been fully developed with cultural resources, and has different representative values in different social contexts. The new era of media technology has brought a wealth of cross-media works adaptation forms, which is a digital opportunity for the development of Nezha IP, and can also allow other social hot themes to show a new style.

Key words: Cross-media narrative; Image construction; Nezha

目 录

1 绪论	1
1.1 研究背景	1
1.1.1“哪吒”形象的缘起.....	1
1.1.2“哪吒”形象的跨媒介改编现状	2
1.2 研究意义	3
1.2.1 理论意义.....	3
1.2.2 实践意义.....	3
1.3 理论基础	4
1.3.1 跨媒介叙事理论概述	4
1.3.2 哪吒跨媒介叙事阐述	5
2 文献综述	6
2.1“哪吒”形象的相关研究	6
2.1.1 国内相关研究.....	6
2.1.2 国外相关研究.....	7
2.2 跨媒介叙事相关研究.....	8
2.2.1 国内文献研究.....	8
2.2.2 国外相关研究.....	9
3 研究方法	10

4 “哪吒”形象的嬗变	11
4.1 早期：缘起于佛教	11
4.2 中期：由“外道内佛”转换为纯粹的道教神	12
4.3 现当代：勇于反抗的小英雄代表	14
5 “哪吒”形象的跨媒介重构	17
5.1 初期宗教到文本小说的形象演变	17
5.1.1 经典佛经的原始形象	17
5.1.2 古典小说的形象塑造	18
5.2 由古典小说到现代动画影视作品	21
5.2.1 影视化初期：反权威反父权的经典形象	21
5.2.2 成熟动画形象：集英雄主义大成者的儿童榜样	24
5.2.3 当代创新：反抗话语减弱且个性逐渐凸显	27
5.3 哪吒形象于其他媒介形式的形象建构	32
5.3.1 基于游戏媒介形式的形象建构	32
5.3.2 基于音乐相关媒介形式的形象建构	33
5.3.3 基于真人影视剧媒介形式的形象建构	34
6 “哪吒”形象跨媒介重构策略	37
6.1 寄托于中国神话故事的改编	37
6.2 顺应时代语境变化的渐进式叙事策略	38

6.3 不变的精神内核与创新的个人特色	41
7 哪吒形象跨媒介叙事改编的启示.....	43
7.1 挖掘经典母题，反映社会现实	43
7.2 当前哪吒形象改编的不足之处	44
7.3 中国神话 IP 现代化重构的意义	45
参考文献.....	47

1 绪论

1.1 研究背景

1.1.1 “哪吒”形象的缘起

哪吒作为中国古代神话中的古典人物，具有独特的宗教地位和艺术价值，围绕着哪吒的相关作品从古至今不断涌现，哪吒作为一个经典神话形象，为人们追捧和喜爱，他的形象也参与了许多艺术创作，最为人所熟知的作品就是中国古典白话文小说《封神演义》。追溯哪吒的起源，哪吒形象最早源于佛教，在佛经中，他的形象是三头六臂的夜叉神，哪吒在印度佛教中的梵文名为“罗鸠婆”，中文也译作“哪吒俱伐罗”，哪吒这一神祇在印度佛教中具有十分尊崇的地位。随着印度佛教传入中国，并在唐朝前后逐渐兴盛，哪吒形象也开始进行了一定程度上的本土化演变。然而，在北宋之前，哪吒的形象一直是三头六臂、凶神恶煞的夜叉神形象，是印度佛教最忠实的守护者。^①

南宋时期，李靖的形象逐渐演化为毗沙门天王，而作为毗沙门天王太子的哪吒，也自然演化为李靖之子。哪吒本相仍为三头六臂，形象是外道内佛，此时，哪吒在一定程度上开始与本土道教相结合，融入了道家的身影，随着时代的变迁，哪吒神真正意义上完成了本土化的演变，从凶神恶煞的印度佛教神，转变为令人亲近的中国本土正神。在《封神演义》中，哪吒已完全程度成为道教英雄人物，明代以后的哪吒更是结合了多种版本形象，融为一体。

哪吒形象自古以来就具有“叛逆”、“弑父”等标签，其形象也被多次作用于文学创作及影视创作。古有文学著作《西游记》、《封神演义》等，详细描写了哪吒的性格特点，电影技术发明后，以哪吒为角色创作的影视作品也层出不穷，1949年建国前是完全的照搬港式风格，建国后，大量影视作品开始呈现哪吒的故事，而动画电影作为电影的一个分支，更加形象的展现着哪吒的性格特点，例如上海电影制片厂出品的经典动画电影《大闹天宫》、《哪吒闹海》等。到21世纪后，以哪吒为题材创作的动画电影逐渐开始赋予其新的性格特点和时代背景，例如2019年上映的《哪吒之魔童降世》，其鲜明的

^① 褚亚男 肖扬.(2018).重读《哪吒闹海》:神话移植与主体重构.当代动画(01),86-89.

个人特色，和完全创新的荧幕形象，为影片注入了新的活力，也为哪吒带来了符合新时代社会背景的全新解读，获得了广大观众的认可。

无论是什么时代，哪吒的形象总会随着社会背景的改变而产生强烈的转换，虽内核不改，但每一个形象都有其鲜明的时代特色，这也体现了我国众多经典神话形象从古至今受人尊崇的缘由，即随着时代和社会的发展而发展。

1.1.2 “哪吒”形象的跨媒介改编现状

上世纪八十年代起，哪吒的形象开始被动画化，早期哪吒的美术形象大都符合文学作品的文字描述：三头六臂，脚踩风火轮，手拿混天绫乾坤圈，人物形象趋于平和，大部分的动画艺术作品都逃不开这几样。然而，自2013年起，他的动画形象开始进行了一系列大胆的创新，例如《十万个冷笑话》中，身材健硕，但面部萌化，脸和身体产生强烈反差的哪吒，再到2016年《非人哉》中的冷面三无哪吒。2019年《哪吒之魔童降世》将哪吒形象进行颠覆性创作，其最有特点的改编就是“丑化”，哪吒形象变成了带有两个黑眼圈，神情凶恶，带有浓重强烈的厌世风格。

从《哪吒闹海》再到《哪吒传奇》，哪吒的形象一直保持在正面、阳光、帅气，而2013年后的一系列改编创作，给予了哪吒更多青少年乐意接受的特色，使得哪吒的形象变得更加多元丰富，虽然这一些改编初始很难以让人接受，但由于观众的年纪大都处于青少年，其包容性和多元性更强，在好的剧作环境以及符合逻辑的故事背景影响下，受众逐渐开始喜爱这类新编哪吒形象。

对于哪吒这一经典艺术神话人物，围绕其展开的故事创作屡见不鲜。1979年5月19日，由上海美术电影制片厂制作的动画电影《哪吒闹海》在大银幕上上映，这也是我国第一部大型彩色宽银幕动画长片，这部影片在国内外收获了众多奖项，主要故事围绕着小英雄哪吒与东海龙宫之间的恩怨情仇展开。进入21世纪后，由央视出品，中国国际电视总公司制作的《哪吒传奇》于2003年在央视一套首播，这部作品围绕着哪吒的成长，不但涉及到哪吒闹海等经典故事情节，更改编还原了《封神演义》中的诸多情节，涉及到武王伐纣等历史事件，作品共52集，其小哪吒形象深入人心。而2019年登上大银

幕的《哪吒之魔童降世》，作为一部颠覆性的作品，同样收到了观众极大的热爱，影片于 2019 年 7 月 26 日在中国上映，2019 年 8 月 5 日，《哪吒之魔童降世》票房突破 23 亿，获 2019 年度内地票房榜第三名。8 月 13 日 16 时 12 分累计票房正式突破 36.51 亿，超越了《红海行动》。8 月 17 日晚 22 点，《哪吒之魔童降世》累计票房达到了 40 亿，成为了中国内地电影历史票房榜上第一部达到 40 亿的动画影片。到 8 月 31 日，《哪吒之魔童降世》的总票房达 46.55 亿，有史以来第一次作为动画电影跻身于中国影史票房的第二位。

1.2 研究意义

1.2.1 理论意义

亨利·詹金斯（Henry Jenkins）提出了“跨媒体叙事”这一概念，并指出：“跨媒体叙事”的产生与科技的发展及社会对大众文化的需要相适应。亨利·詹金斯被誉为 21 世纪的麦克卢汉，他基于《星球大战》和《黑客帝国》等知名 IP 案例之上的，构建了跨媒介叙事与案例研究的理论框架，文本结合多种媒介形态，创造了强大且完整的叙事体系，使单一媒介无法形成故事，从而形成了跨媒介传播的故事形态。这种建构方式最理想的状态是，各个不同形式的媒介都能够各尽其能，对历史的解读做出独一无二和的贡献。受众在由此接受了各种媒介的输出，对所讲述的故事产生了多元化的新奇体验，也因此变得更加活跃积极，从而促进了这个故事的传播和发展。由经典名著改编而来的各种影视、戏曲与其他演艺形式应运而生，而跨媒介叙事已经逐渐成为了创作者与受众的首要选择。在跨媒介叙事理论逐渐完善的过程中，学者们开始将其与多种媒介形式相融合，并开展相关研究。在“媒体融合发展”这一大潮流下，对现有内容进行不断整合创新，为媒介融合领域提供新的研究视角，这也是对“跨媒介叙事”提供的一种持续性的研究。

1.2.2 实践意义

哪吒作为我国古典神话的经典人物角色，最早是以经典著作和民间口口相传为传播媒介，他的形象演变融合了印度和本土佛教、道教、民间故事等

多元化故事，其形象的建构历经了千百年的演化，时至今日，媒介技术蓬勃发展，多元化的媒介形式层出不穷，如今的哪吒形象作为一个历久弥新的中国特色 IP，融合了媒介多元化的特色，通过动画、音乐、舞蹈、戏剧和游戏等不同形式的呈现，在国内文化市场上，创作出了以哪吒神话为题材的各类优秀文化作品，拓展了以哪吒为主题全新的叙事形态。内容创作的传播方式在不断刷新中，跨媒介改编实践成功地挖掘了媒介的各种潜能，刷新了文化内容的生产方式，为拓展多元文化产业、现代生产方式以及内容传播带来了强大动力，在当前媒体融合的大环境下，加快重塑文化发展模式。跨媒介的改编方式不仅为中国特有的神话故事增添了更为丰富的故事内容和形式，同时也为受众带来了更加丰富的娱乐和情感体验，这与当前流行文化的发展趋势是相辅相成的。

1.3 理论基础

1.3.1 跨媒介叙事理论概述

2003 年，麻省理工的教授亨利·詹金斯首次提出了跨媒介叙事的概念。詹金斯是首位提出“跨媒介叙事”概念的人，他主张每一种媒介都应该各负其责，以实现其独特的叙事效果，任何一个产品都是作为整体系列的一个切入点。我国学者于成、李丽萍在发表于《中国社会科学报》上的《何谓跨媒介叙事》中提到，跨媒介叙事有必不可缺的三个要素：跨平台、参与创作者的扩充、故事的延展。作为一种新型内容创作理念，跨媒介叙事将多平台、多主体以及多内容创作融于一体，充分体现了当今数字时代，媒介融合的发展态势，并且将创作主体以及创作内容加以延展，符合当前文化传播的现状。作为跨媒介叙事的基础，从客户端到 PC 端，从线上到线下，多平台互通交流为内容创作提供了丰富的土壤，以影视 IP、文学创作以及游戏领域等为主的内容创作领域注入了全新的生态活力。知名的内容创作品牌诸如《哈利·波特》、迪士尼系列、漫威系列等全球享誉的大 IP，从文字到影视再到游戏，在不同的媒介平台上衍生出不同的创作内容，使得 IP 可以一直保持鲜活的影响力。

1.3.2 哪吒跨媒介叙事阐述

跨媒介理论提出，当基于一个优质的源故事、故事核心或原型来进行跨媒介叙述时，每一种媒介都能“各司其职”，充分发挥其独特的媒介特色并相互呼应，内容也各具创新性并相互交织，从而实现共生和增殖的效果，形成具有跨界性的IP文化合力。跨媒介改编涉及到的故事叙述包括多种领域、多种平台和多种载体，它们彼此之间存在互文关系，且保持亲密的合作，充分展现了不同媒介的独特风格。为了创新IP的内容创作、传播和消费模式，我们充分利用了各种媒介的独特性，为读者、影迷、玩家和观众创造了独特的交互体验和乐趣，从而推动了神话故事IP从文化资源向文化资本的转变。结合跨媒介理论来剖析哪吒这个经典IP在多种媒介形式中的文本形象表现，进一步探究其中蕴含的反抗精神是如何在不同时期不同时代环境下经历转型与重塑的。在技术不断进步的当今时代中，各种媒介平台逐渐兴起，包括从口头语言到文本形式，从文字形式过渡到影像模式，再到朝着游戏、音乐等多种媒介形式的转变。展望未来，如VR、AR、MR这样的新型媒介技术逐渐出现并且被运用，它们在未来将成为构建跨媒介叙事理论的关键研究对象。

哪吒IP在新时代的文化创作中的跨媒介改编，十分明确的展现了跨媒介理论的实践和运用。通过多种媒介的改编再创作，创作者成功地将哪吒的原始神话故事和其身为人的日常生活经历融入了时代发展的语境之中，获得了全新的解读与价值建构。整个系列哪吒的改编创作主要依托于神话传说、宗教经典和民间故事等，构建了独特的文本形象，并逐渐结合视觉和听觉表达形式，衍生出更多元的内容。从早期的经典文学，演变为动画影视，再演化到游戏、音乐以及舞蹈等模式。哪吒的现代化发展融合了多媒体的内容创作和形式创新，拉近了哪吒作为一个传统经典人物形象与具备现代化思维的青少年距离，更加贴近当下时代的发展。

2 文献综述

2.1 “哪吒”形象的相关研究

2.1.1 国内相关研究

通过知网检索，以“哪吒”为关键词，检索发现相关论文有 373 条。国内最早对哪吒的研究主要聚焦于传统学科，研究是针对哪吒本身的一些典籍展开，并对哪吒所象征的文化意义及其背后的成因进行了深入的分析。从 2019 年开始，随着热门电影《哪吒之魔童降世》的上映，国内关于哪吒的研究逐步展现出多样化的趋势。学术界不再仅仅关注“哪吒”这一角色在经典文献中的描述，而是开始从更广泛的视角探讨现代故事的价值重构和经典价值观的回归。学术界目前开始分析不同媒介作品中关于“哪吒”的主题创新，这涉及到对中国传统文化的继承和回归，以及对封神宇宙的探索等时代话题的文化价值方面的分析。以下是对哪吒相关学术研究的综述：

哪吒的传统领域研究方面：杨利慧（2009）从以民俗学为研究视角，分析了央视出品的 52 集长篇动画《哪吒传奇》在当时的时代背景下的内容创作与创新，揭示了中国传统神话故事的在新时代的融合发展以及对民族认同感的重构。黄宇玲（2017）针对哪吒的儿童化形象进行脉络分析，讨论了经典哪吒作品中的顽童形象的设定，并指出对哪吒的塑造其实是一个天生的顽童。李丽丹（2019）分析了哪吒相关母题，针对经典母题“弑父”和“杀子”，《封神演义》在其中的改编与传承作用。而哪吒形象近百年来在银幕上不断演变，两大母题逐渐反转弱化，演变成为“爱子”与“护父”主题，这两大母题的弱化与翻转，充分反映了中国经典作品从注重阶级斗争向追求和谐价值观的一系列转变。刘文刚（2009）考据了宗教学中哪吒形象的变化以及在他身上儒释道三家思想融会贯通的缩影。

哪吒故事改编的研究方面：在徐金龙等人（2020）的著作中，他们深入探讨了魔童哪吒背后的文化意义，并对《哪吒之魔童降世》的动漫表现方式进行了详细分析，从中得出了对新时代哪吒神话原型的重塑的结论，这对于挖掘神话 IP 的文化价值和更好地讲述中国故事具有重要的启示作用。荆翡（2019）从三个不同的视角出发，包括异化叙事在社会中的基础、使用的话

语工具以及其核心价值，对《哪吒之魔童降世》如何颠覆性地改编哪吒 IP 进行了深入分析。在徐金龙和刘建华（2022）的作品中，他们回顾了封神文化体系的历史传承和变迁，并对其动漫化特点进行了深入分析。研究表明，目前，文化的发展正在依赖于多媒体技术的发展，并且对动漫的产业链条进行了一定的优化，在以创新为主题的背景下成功地转化了文化资源。徐金龙（2020）深入探讨了《哪吒之魔童降世》中的现代化主题表达，并详细描述了如何重新塑造哪吒的经典动漫角色以及如何整合亚文化群体。此外，他还对从“神话主义”角度重新塑造作品的价值表示了肯定。

2.1.2 国外相关研究

国外相关文献主要涉及跨文化背景下对哪吒 IP 的跨文化解读，在各种不同的文化环境中，对哪吒的研究方向各不相同，这也展现了哪吒形象的丰富和多样性。在全球化的大背景之下，国际上对于“哪吒”这一人物形象的研究涵盖了如何挖掘和利用神话资源、跨文化传播策略，以及如何重塑经典动画角色等多个维度。

挖掘和利用神话资源方面：HongY（2022）的论文从“中国神话故事”的角度出发，主要探讨了中国神话作为及其的民族文化资源，在经历了漫长的资源转换后，得到了更广泛的发展空间，文章还深入分析了中国神话资源的回归价值。^①

跨文化传播策略方面：StenbergJ, BjörkT（2022）的研究主要集中在中日两国跨文化背景下龙王形象的建构，而《哪吒闹海》这一故事文本也牵涉到了这一主题。WhykeTW, MugicaJL, BrownMS（2021）以《哪吒之魔童降世》为个案，对中国当代动画的民族特性和文化风格进行案例分析。

综上，以哪吒为中心的论文，其基本思路都逃不开对其历史演变的讨论，而哪吒所承载的价值也随着时代以及社会发展的变化而改变，其中早期的哪吒，来源于佛教，推广自道教，其背后的意义与众多的宗教形象较为一致，都表达了古代中国人民的反抗精神，唯有一点，则是对于“弑父”这一母题的探究。而到了新时代，哪吒在大银幕上的演变经过，经历了从反映传统人

民对阶级压迫的反抗，再到当代对个人命运的反抗这一变化，是一个精神领袖到个人偶像的转变的过程。总体说来，国内对哪吒的研究经过了漫长的时间和深入的学术讨论。相关研究涉及多个学科领域，对哪吒在民俗学、文学等方面的文化价值进行了全面的分析，同时还对其在不同文化背景下的文化研究价值进行了中西比较和古今改编的深度挖掘。国外关于哪吒的学术资料较少，因此，在不同的文化背景下，如何解读和分析哪吒的形象变得尤为关键，以哪吒为核心的神话资料的现代化已成为着重需要关注的方向。

2.2 跨媒介叙事相关研究

2.2.1 国内文献研究

我国的跨媒介理论起步较晚，关于这一理论的相关研究经历了一定的发展阶段：早期阶段是对该理论的引进和概念界定，中期是结合具体的案例故事文本进行个案研究，最后发展到近年来结合多种媒介作品进行更系统的跨媒介传播研究分析，各种媒介形式的作品都可以作为研究的重要对象。本研究借助哪吒 IP 对其相关的改编作品进行了详细的整理和分析，并总结了神话 IP 在跨媒介改编中的实际应用方法。总体而言，在国内的学术文献中，关于跨媒介叙事的研究仍然不够充分，研究相对滞后，且大部分的研究都仅仅聚焦于实际应用中的案例分析。通过检索可知，知网查阅下载硕博论文 73 篇，核心期刊 146 篇，呈现多元化研究趋势，存在大量的个案研究，研究对象涉及小说、影视、动画、音乐及游戏等多作品类型。

媒介叙事理论体系建设相关研究：龙迪勇（2008）针对“跨媒介叙事”学术研讨会中提出的五个方面的代表性学术议题进行文字综述。李显杰（2008）主要对跨媒介视角下，电影叙事的媒介影像载体的演变进行了探究分析。段枫，陈星等（2020）对西方学界的跨媒介叙事学理论所涉及到的概念、理论方向与探究方法进行了界定和分析。

跨媒介叙事下对文本及影视作品改编研究：芦颖（2015）的研究结合了跨媒介叙事的理论框架，对作家的电影作品进行了详细的分析和讨论，包括作家个人品牌的衍生概念、作品未来潜在功能的开发，以及全媒体平台上 IP 传播的构建。徐强（2011）以《小说与电影中的叙事》这本专著为研究对象，

深入探讨了雅各布·卢特所提出的叙事学研究方法。

跨媒介叙事的 IP 开发及运营模式探索：王少雄（2022）对经典戏曲电影《白蛇传·情》通过对叙事方式的深入分析，成功地构建了民族影像的范式。杨成（2021）研究了具有中国特色的“神话宇宙”开发所面临的一系列难题，并提出了相关的开发建议。程娟娟（2021）以《水浒传》的相关各类改编作品为研究对象，分析了古典 IP 的现代化建构流程。

2.2.2 国外相关研究

相较于国内的相关理论研究建设滞后，国外在跨媒介叙事理论的研究上起步较早，其研究的整体进度都领先于国内。国外在这一领域的研究和应用范围更为广泛和深入，主要集中在商业模式的运营、文娱艺术新形式的探索以及跨媒介技术的更新换代上。

跨媒介中叙事的受众心理挑战：BjurJ（2011）主要研究受众心理在跨媒介传播中的复杂性与挑战。

跨媒介技术的更新研究：HuangX（2018）创作了一系列以计算机视觉和模式识别为核心的研究论文，重点探讨了如何在跨媒体知识转移的过程中，让计算机更加深入地参与其中。EdmondM（2015）主要讨论无线电在跨媒介传播时的实践和应用。

综上所述，国内目前的跨媒介叙事研究经历了前期对概念的界定和厘清，中期对理论的本土化完善以及后期大量针对相关案例进行理论研究的过程，该理论在小说、影视、动漫、游戏等多个作品案例中的应用已经达到了一个相对成熟的阶段，有效地拓展了跨媒介叙事的研究方向。相较于其他国家，国外在跨媒介叙事的研究上起步较早，研究领域广泛，偏重于关注该理论的技术层面的发展，以及技术更新带来的新的研究方向。

3 研究方法

本部分论文中主要尝试运用了文本分析法和案例分析法的这两种主要研究方法来对研究对象进行形象重塑和价值建构。

文本分析法是一种从观察文本外在内容到更深入地挖掘文本深层含义的综合性分析研究方法，特别适用于人文社会科学领域。文本分析法是学习和理解大众思想以及传播各种媒体意见和观念方面最常见、便捷、高效且可靠的综合研究范式。本文着重探讨了与哪吒有关的跨媒介文本改编作品中，所涉及的内容的安排、人物的创新和作品类型的探索。通过分析文本叙述方式，深入挖掘了文本中关于哪吒形象的历史演变和其在当时的社会地位。

案例分析法又有人称之为个案研究法，是由美国哈佛大学的课题组于1880年首次开发设计完成的一种研究技能，后逐渐演变发展形成了我们今天常用的“案例分析法”。本研究选择了与哪吒IP有关的各种媒介，如书籍、动画、游戏、音乐、戏剧和舞蹈等，并结合这些媒介的独特性质，对哪吒的这一经典神话人物的叙述模式进行了重构和深入分析。利用各种媒介平台的独特性质，从它们的文本视点出发，分析不同案例中哪吒形象的再创新和所蕴含精神的传承，梳理从古至今哪吒形象的历时性演变，以此了解不同媒介赋予此IP的特性和意义。

4 “哪吒”形象的嬗变

4.1 早期：缘起于佛教

哪吒，梵文名全称是那罗鸠婆，又叫哪吒俱瓦罗。佛教中，哪吒被奉为守护神，是夜叉神体系中的一员。唐惠琳所著的《一切经音义》，其中记载了哪吒相关的内容，《哪咤俱钵罗得成经》分为《哪咤俱钵罗求成就经》和《哪咤太子求成就陀罗尼经》两卷，反映出哪咤在佛教中的重要地位。佛教对哪吒的身份认定并不一致，有时是以天王的身分，有时则是以鬼君的身分，如《地藏菩萨本愿经》所说的“二列鬼君”，就有“阿哪吒王，大阿哪吒王”的记载。哪吒作为佛教护法神，是佛祖释迦牟尼最忠诚的信徒之一，在《根本说一切有部毗奈耶药事》中曾记载：“那时，佛陀对阿难佛陀说：‘你看见那片青翠的森林了吗？’佛陀说：‘看见了。’‘乌卢门蔡山，是一座巨大的山脉。在我死后百年，有哪吒、婆吒两兄弟，在那里建了一座寺庙。’”这段文字描述了哪吒作为北方毗沙门天王的太子，他的任务就是维护佛教的尊严，清除一切罪恶，维护百姓的信仰与安全。哪吒的形象在佛经中是勤于修佛，聪慧，嫉恶如仇的。汾阳昭云：“五位参寻切要知，丝毫才动即相违。金刚透匪谁能用，惟有哪吒第一机。举目便令三界静，振铃还使九天归。正中妙叶通回互，拟议锋芒失却威。”

哪咤最早是佛教的守护神，其造型奇异而又神秘。他长着三个脑袋，六条手臂，三个眼睛。典籍中记录的最早的哪咤，就是这么一个狰狞而又诡异的形象。在佛教经典中，哪咤常被称为“忿怒哪咤”，例如海印信云：“哪咤忿怒。”在佛教经典著作《北方毗沙门天王随军护法仪轨》中也有这样的记载：“那时，哪咤执戟，看时间邪恶不平事”可以看出，对于那些反对佛法和官方正统的人，哪咤往往会对其施以严厉的惩罚，并记载有如下的相关描述：“白佛言：吾为护法，若要降服邪恶，或因为邪恶而生恶念，我将日夜看守众臣和百官寮。若有此等人，吾等会用金刚杖，刺他的眼睛和心脏。如因彼丘尼优婆塞优布依发恶念，杀生之念，则以杵击其首。”愤怒和凶恶代表着哪咤的性格特征和外貌特点。佛教中的守护神都是凶神恶煞的，从这一点可以看出他们嫉恶如仇，力大无穷，而这其中尤以哪咤最为明显。上述佛文表述可以看出，直到之前，哪咤形象基本稳定在一个三头六臂的凶恶夜叉神上，

同时他也是佛教忠诚的护法神。

4.2 中期：由“外道内佛”转换为纯粹的道教神

在宋元时期，随着杂剧剧本创作的兴盛，哪吒的形象也变得越来越丰富。他的角色已经不再仅仅是佛教中的守护神，而是逐渐与中国的传统文化相结合，融入了独特的本土文化元素，从而塑造出了一个既有本土特色又具有个性的道教天神形象。哪吒的身份经历了从印度神祇到中国道教神李靖之子的转变，这一转变与“析肉还母，析骨还父”以及其他降妖除魔相关的情节有着密切的联系。根据唐郑紫的记载，哪吒向唐代的高僧宣律献上佛牙的事件，标志着哪吒首次与中国的本土宗教产生了联系，他成为道教神的契机主要与李靖从凡人到神祇的转变有着紧密的联系。李靖是唐朝时期赫赫有名的武将，生前被皇上册封为国公，死后被册封为武成王，根据史书上的记载，可以得知其“祭典与文宣王比”，李靖死后享受正式的官方的祭拜活动。通过广泛的祭祀行为的开展，李靖也逐步被神化，宋朝时期，他的形象已经频繁出现在与道教相关的各类神话典籍中。张子房在《云笈七签》中也有相关的描述：“卫公李靖采用九天玄女法也。”李靖身为战神，本身便具有骁勇善战的人物特点，这与当时的佛门中的毗沙门天王有着许多相似之处。因此，二者的形象开始逐步走向融合。根据《乐毅图齐七国春秋平话后集》的记载：“独孤角独战四将，五匹马混战，如黑煞真武贤圣斗毗沙门托塔李天王。”从这段文本中，我们能够看出，李靖和毗沙门天王在此时已经彻底完成融合。哪吒与毗沙门天王有着重要关联，他的身份由此被演化成为了李靖之子，逐渐转变为道教的正统神祇。

当进入明朝时期，经典的神魔小说《西游记》描述中的李靖转变为了道教统领玉皇大帝麾下的天兵首领托塔李天王，哪吒作为李天王之子，也是玉皇大帝的得力战将。哪吒的外貌清秀、性格智慧且勇敢。他随身带着六种强大的武器和法器，拥有无边法力。尽管如此，哪吒的形象仍然保留了三头六臂的夜叉神的传统。在《西游记》的第四回中，哪吒被描述为“像是麒麟之子，更像是如烟霞中骑着彩凤般的仙人。”这段内容深入地描述了哪吒的外貌特征，在第五十一回中形容哪吒：“玉面娇容如满月，朱唇方口露银牙。眼光

掣电睛珠暴,额阔凝霞发髻髻。绣带舞风飞彩焰,锦袍映日放金花。环绦灼灼攀心镜,宝甲辉辉衬战靴。身小声洪多壮丽,三天护教恶哪吒。”这两段文字呈现出的是一个幼年期的神仙,尽管年纪尚小,但他却神通广大。在中国的正神群像中,这样的小孩形象并不常见,而哪吒则集孩童的可爱和神祇的完美于一身。在《西游记》的第五十回中,描述了哪吒与孙悟空之间的斗法对决:“哪吒使出法宝,摇身一变,长出三头六臂,手持六中武器,朝着妖魔冲过去。那妖魔也变作三头六臂,用三柄长枪将哪吒挡住。哪吒又使出降妖法力,将六个兵器兵器抛出去,这六种兵器有砍妖剑、斩妖刀、缚妖索、降魔杵、绣球儿,火轮儿。他大喊一声‘变!’兵器们一变十,十变百,百变千,千变万,虽然都是普通兵器,但却如骤雨冰雹一般,密密麻麻朝着妖魔打去。”虽然从这部小说的语言风格中可以发现,一些武器的使用和战斗方式已经逐渐趋向了中国风格,但其三头六臂的形象,以及“奋怒”和“凶猛”的性格,依然深深地体现着佛教夜叉神的特色。^①

到了明朝的中后段,哪吒神这一形象经历了多次变化,已经逐渐展现出纯粹道教神祇的特质。在许仲琳署名编著的《封神演义》中,作者选择了商纣时代作为历史背景,并以武王伐纣的历史事件为故事主线推进叙事。这部作品充分展现了神话中夸张和神奇的叙事构成,建构了一个既充满神秘又带有诡异色彩的神话世界,并成功地塑造了众多具有独特个性的神话角色,是一部成功地将历史故事与神话幻想融为一体的杰出长篇小说。哪吒无疑是最引人注目的角色之一。在《封神演义》这部作品中,从第十二回至第十四回详细描述了哪吒的诞生和成长经历。在此之后,哪吒作为姜子牙的得力助手,多次在战场上出征。哪吒天真无邪、充满活力的性格、反抗自由的精神以及他勇敢而无畏的战斗方式,都给人留下了深刻的印象,联合起来塑造了属于他本身的独一无二的少年英雄形象。

哪吒从出生之日起就展现出与常人不同的神性特质,他的外貌俊美,但却以儿童形象现世。后来,他剔骨还肉,重生后成为了莲花的化身,呈现出“面如傅粉,唇似涂朱”的少年形象。哪吒经常使用的两种武器——乾坤圈和混天绫,其原型大概率是婴幼儿经常随身带着的手镯和肚兜。在《封神演

^① 吴承恩,李天飞. 西游记[M]. 中华书局:2014.10. 1280.

义》里，哪吒不仅在外貌形象上表现是孩童，他的性格和行为方式也极具孩童的特质。哪吒一诞生便能在地上自由奔跑，原文如下：“房里充斥着红气，满屋飘着异香。有一只一肉球，圆滚滚滴溜溜的打转。……李靖一剑砍开肉球，从里面跳出一个小孩儿来，满面红光，面色稚嫩，右手腕上套着一对金镯，肚子上裹着一块红布，霎时屋内金光射目。这是神仙转世，出生在了陈塘关，他日后乃是姜子牙先行官，是由道教灵珠子化身而来。”^①在哪吒的孩童时期里，他展露出了强烈纯真与无畏，这种性格一直延续到化身莲花重塑骨肉的少年时期，在哪吒长大后，不仅维持了原有的天真和无畏，还充分发扬了的自由与反叛的精神，这主要体现在他与父亲之间的冲突和矛盾上，特别是围绕“弑父”这一主题来展现。在文学作品中，李靖始终被塑造为一个遗弃者和施暴者的角色。他作为父权的话语权掌控者，多次向哪吒展示了他强势的一面，成为了权力和不义的代表。当哪吒获得莲花重塑肉身后，他采取了令人震惊的“弑父”行为，不再视李靖为自己的亲人。这种弑父的行为，无论是从动机还是行为上，都是对传统父权观念的一种解构，同时也充分体现了哪吒的反叛精神。在此背景下，李靖代表的文化意象已经超越了单一的传统父亲形象，它更多地反映了父权统治下的对普罗大众压迫和传统愚孝观念的束缚。哪吒的“弑父”行为其背后所隐含的深层含义，并不是真正的弑亲行为，而是对这种权力压迫的反抗和对自由的追求，这体现了封建社会底层民众对摆脱传统道德束缚的渴望。

4.3 现当代：勇于反抗的小英雄代表

在古典神话传说里，哪吒所代表的精神内核即为“反抗精神”，与之密切相连的行动集中用强烈的“自我伤害”的情节作为反叛的能指。《封神演义》中描述“刮骨还父”的情节，《哪吒闹海》中描述“举剑自刎”的情节，以及《魔童》中对自己造成伤害但只是去掉命符纸条的情节。这种反抗的力度逐渐减少，不仅是儒家文化对哪吒在家庭关系上所做的影响，也反映了时代文化对其的调节和改变。《哪吒闹海》中的哪吒角色，到现在已经变成了主流文化中反叛思维的代表。在电影中，反抗的表达遵循三个阶段：首先，将龙王

^① 许仲琳.封神演义[M].

的角色从简单的受害者转变为食人的邪恶角色，这为哪吒的行为在龙宫提供了一个合理且公正的理由。其次，对哪吒的恶行行为进行了删减，从曾经邪恶的反抗者身份转变为高尚的叛逆者，这也提高了普通人对哪吒的身份认同和欣赏。最后，这部神魔题材的小说通过使用“举剑自刎”的手法替代了传统的更为惨烈的“刮骨还父”方式，通过对哪吒一系列动作的镜头语言，强烈地表达了哪吒父子之间的对立和主人公的绝望情感。在特定的时代背景下，这样的小英雄为人们呈现了一种精神寄托，代表反叛旧事物的决心的形象，而在《哪吒传奇》这部作品中，作者详细描述了哪吒自从出生以来，协助武王颠覆商王朝的整个历程。其中，哪吒先是叛出父亲的阵营，高调反纣，虽然大体上描述得比较平和，但整个过程都展现了哪吒的反抗精神和民族英雄的风范，因此哪吒的形象显得更加积极正面。在《魔童》这部动画电影中，哪吒的形象被再次重新塑造。从“自刎”转变为“撕纸条”这样柔和的描述，撕去纸条的行为也象征着哪吒抛弃旧有的自己，浴火重生。这种创新一改之前的悲怆戴杰，将伤害自己和杀死父亲的情节，转化为父亲与孩子交换命符、以及撕掉命符的互相牺牲的情节。电影中的转变将“反派角色”改编为“正邪结合”的角色，把反抗的对象从“父”或“恶势力”转向了更为抽象的“命运”和“自我”。哪吒内心的矛盾往往是通过学习和运用“爱”的力量去化解的，而他的成长虽然受到了“天劫”的诅咒，但大部分时间都仍然处于与“亲情”的关怀和鼓励之中。

哪吒从古至今一直被视为一个反抗权威的代表形象，他的很多行为都源于对抗父权社会的立场。在动画中，这种父权不只是表现在李靖身上，更多的是被赋予了象征“天命”的意味。1979年和2019年版本都曾提到这一“天命”的定义，这正是两部电影所强调的叙事中心思想。在《哪吒闹海》中，天命被解读为“权力”。当代表邪恶权利的龙王施压时，李靖只得向上一级的天神低头，指责其子为正义所做的行为，他以“无法违抗天命”为理由指责哪吒，由此可体现其对封建统治顽固的维护和对权威的俯首。哪吒高声呼喊：“爹爹，我会将骨肉返还给您，确保您不受任何牵连”，这体现了他对父权时代的深深失望和痛恨。在《哪吒传奇》这部作品中，“反抗”的意义体现在对抗当时残酷的社会现状以及与邪恶势力的斗争，90和00后对哪吒这

个角色的初次认知正是他作为一个正义且善良的人民英雄的形象。《魔童》这部作品巧妙地把现代青年人的自我认同感纳入了神话的全新演绎之中。哪吒的经典台词是：“我命由我不由天”，这句经典呼喊在现代社会中体现出是一种情感的召唤。出于对“本我生命意义”的探索，讨论“我之本源”，究竟是魔丸亦或是灵珠。哪吒遭受环境的孤立、受到社会的偏见，他的成长过程始终是孤独的，这些现实主义的环境因素为许多年轻观众增添了认同感，因为生活中的大多数人都是陈塘关的普通百姓，而观众本身全都是哪吒本人。像《风语咒》、《大圣归来》和《魁拔》这些现代动画作品，在很多方面与《魔童》中的“我命由我不由天”的理念存在相似之处。例如，在2000年的《悟空传》中，它呼吁“逆天改命”，而在《魁拔》里，它同样明确地表达了“只要还在，就决不轻言放弃”的理念。在当今中国社会，家庭构成和伦理观念得到了重塑，人们开始逐渐觉醒自我意识，追寻自我价值的体现，在当下，家庭和社会认同成为了这一时期广泛讨论的主题。

5 “哪吒”形象的跨媒介重构

5.1 初期宗教到文本小说的形象演变

5.1.1 经典佛经的原始形象

“哪吒”这个词源自隋唐时代，并多次在古代佛教经文中被提及，佛经里还有“那吒”的说法。经过深入研究可知，这个名字实际上来源于梵文“那罗鸠婆”，还有些文献将其翻译为“哪吒俱伐罗”，这些译名都是从梵文的“Nalakubara”音译过来的。^①在隋唐历史时期，随着印度佛教经典传入中国，哪吒开始在中国本土被广泛熟知，他通常与毘沙门天王同时出现，被称为“天王第三子哪吒太子”。在《北方毘沙门天王随军护法仪轨》这本不空翻译的经文中，描述了哪吒的原始形象如下：“左手令执口齿。右手谄腰上令执三戟稍。其神足下作一药叉女趺坐。并做青黑色少赤加。”在文献《毘沙门仪轨》里，哪吒被描绘为“捧塔常随天王”。在这一时期，人们用“恶眼”、“捧戟”等词语来形容哪吒。他的形象在佛教中是一位凶狠的夜叉神，他的外在形象表现为凶恶和愤怒，对“恶人或起不善之心”者，哪吒的打击通常十分严厉。在那个时期，哪吒呈现出一种表面上的愤怒和单一的性格特点，然而，他对邪恶的深恶痛绝和惩恶扬善的性格与后世文学作品中的形象演变有着直接的联系。^②

此后，佛教开始与中国本土的宗教信仰相融合，哪吒也从夜叉神逐步转变为中国本土佛教的守护神。在唐代的经典文献《开天传信记》中，描述了唐代高僧道宣法师在夜深人静时与哪吒的邂逅。“（唐高僧宣律）于西明寺夜行道，足跌前阶，有物扶持，履空无害。熟顾视之，乃少年也。宣邃问‘何人中夜在此？’少年曰：‘某非常人，即毗沙门天王之子那吒也，护法之故，拥护和尚，时之久矣。’宣律曰：‘贫道修行，无事烦太子。太子威神自在，西域有可作佛事者，愿为致之！’太子曰：‘某有佛牙，宝掌虽久，头目犹舍，敢不奉献？宣律求之，即今崇圣寺佛牙是也。’”尽管这个故事是后人所编撰的，但高僧苦修佛法便能够得以受到哪吒神的庇护，哪吒作为佛教护法神的

^① 刘文刚. 哪吒神形象演化考论[J]. 宗教学研究, 2009, (03): 178-183.

^② 刘文刚. 哪吒神形象演化考论[J]. 宗教学研究, 2009, (03): 178-183.

形象也加以深入。^①

5.1.2 古典小说的形象塑造

在南宋时期，哪吒的形象经历了重大的转变。自从佛教从印度传播到中国，它为中国社会的精神文明和文化进步方面都带来了深远的影响。同时，印度流传过来的原始佛教深受中国的民族文化和社会特色的影响，经历了深刻的中国化过程，最终使佛教在中国的宗教学中占据了核心位置，并在中国的宗教历史中占有显著的位置。随着佛教的逐步传播和发展，哪吒与中国的本土文化和事物也建立了深厚的联系。

根据佛教的经典文献，哪吒作为本土神的形象随着时间的流逝得到了重新塑造，并在南宋时期得以完全实现。李靖逐渐成为了佛教中的毗沙门天王，而作为毗沙天王的孩子，哪吒也自然而然地被视为中国本土的正神之一。在批点小说《西游记》时，杨东来提及李靖曾经说过：“我的儿子是哪吒。”因此，我们有理由推测，在这一时期，哪吒已经变成了毗沙门天王李靖的儿子。哪吒成为李靖之子，是哪吒神形象演化的极为重要的一步。从那时起，哪吒的血统从印度国变为了真正的中国血脉。哪吒神的形象已经从最初的凶猛夜叉演变成了文雅而清秀的中国正神形象，这使得普通民众感到更加亲近。哪吒这一形象在中国的本土化和个性化过程中，也为哪吒这一经典文化形象在未来的发展创造了无限的可能性。

到了明朝，哪吒的形象已经经历了多次演化，现已逐渐展现出中国神明的独特特质。明朝的神魔题材小说《西游记》巧妙地融合了佛教中哪吒的形象和宋元时代的杂剧话本故事，从而创造出了一个与众不同、外道内佛的本土化哪吒的形象。在《西游记》的第四回中，哪吒首次亮相，正是一个总角时期的孩童形象，因此当孙悟空面对哪吒时，他嘲笑着说：“小太子，你的奶牙尚未退，胎毛尚未干”。尽管哪吒在外貌上显得年纪尚小，但他的战斗能力令人十分印象深刻。与孙悟空战斗起来也是有来有回，棋逢对手，二人的打斗十分精彩切焦灼，哪吒的表现也十分英勇，虽然最终惜败于孙悟空，

^① 刘文刚. 哪吒神形象演化考论[J]. 宗教学研究, 2009, (03): 178-183.

但其勇猛、战斗力强的特点也可见一斑。^①在第五十三回的情节中，孙悟空在经过莲花洞时遭到金银角大王的阻挠，但得益于哪吒手持的玄武皂旗遮挡了南天门，他用伪造的葫芦换取了真实的葫芦，这使得孙悟空师徒一行得以平安渡过难关；在第六十一回的情节中，孙悟空向哪吒求助，哪吒：“变出三头六臂，飞身一跃跳在到了牛魔王的背上，用斩妖剑在他脖子上一挥，就把整个牛头全部斩下”，从而帮助孙悟空擒住牛魔王，拿到芭蕉扇，度过火焰山。通过这些片段的描述，我们可以清晰地看到哪吒高超的武力值。在第八十三回中，详细描述了哪吒的出身形容说他诞生时便随身伴有神迹，“左手掌上有‘哪’字，右手掌上有‘吒’字，”，哪吒后因捉蛟龙抽龙筋闯下祸患，于是“割肉还母，剔骨还父”，最终如来以碧藕荷叶为其重塑筋骨，哪吒自此得以成神，后“以佛为父。”如此描述是对佛经中的故事进行了进一步的修改和解释。哪吒的“三头六臂”的形象和“奋怒”的性格仍然是佛教夜叉神的特点。哪吒展现了佛教与道教的完美融合，他既有外道内佛的特质，又结合了天真的孩童神与三头六臂的夜叉神的特质，在中国的神话传说中独树一帜，赢得了广大人民群众的喜悦。

在《西游记》中，哪吒的佛教特质得到了很好的保留，并在中国文化的基础上进行了进一步的修订和解读。这些佛教故事的新的增改与文化诠释，使哪吒神形象更有中国色彩。他从佛教中的守护神逐渐转变为道教中的英勇战神，最显著的特质是外道内佛，这体现了道佛合一的哲学思想。他的法身是清奇神秀而法力广大的孩童的神仙，内在是三头六臂莲花化身的佛教夜叉神本相。在中国的神化人物群像中，备受追捧和喜爱。神的创造和造神者的宗教信仰有密切的关系。而许仲琳编撰的《封神演义》，虽然明显受前者哪吒故事的影响，但也创作了很多新的故事和新的描写，故它所创造的哪吒形象是新的道教神形象。

首先，哪吒本身是道教的灵珠子，受命于道教三清教主之一的元始天尊之名，转世成为陈塘关李靖之子，为辅佐周王讨伐商纣王而下界。在《封神演义》的第十三回里，哪吒告诉龙王：“我非别人，乃乾元山金光洞太乙真人弟子灵珠也。投胎陈塘关李门为子。因成汤合灭，周室当兴，姜子牙不久下山，吾

^① 刘文刚. 哪吒神形象演化考论[J]. 宗教学研究, 2009, (03): 178-183.

乃是破纣辅周先行官是也。”通过哪吒的自述，我们可以确定他的真实身份。在第十四回中，太乙真人向石矶娘娘解释说：“哪吒乃灵珠子下世，辅姜子牙而灭成汤，奉的是元始天尊掌教符命。”这两段文字充分展示了哪吒的真实身份和本源。灵珠子的转世是哪吒，他是从肉团中诞生的，被红绫包裹，手上戴着金镯，他的整体打扮仿照了明代孩童夏天的打扮，但实际上他手上的金镯乃是乾坤圈，身上裹着的红布是混天绫，他甫一出世便是道教神圣。在经典文学作品《西游记》里，哪吒与东海的龙王三太子展开了激烈的战斗。然而冲突中只有寥寥几句描述，但在这里，作者选择了采用一定篇幅来细致地描绘双方的战斗情景，文字表述十分形象，绘声绘色，极为精彩。哪吒这一角色，虽然天真无邪，但却是一个任性而又顽劣的神通广大的孩童神，从《封神演义》开始，他的形象越来越变得鲜明和生动。在《西游记》这部作品中，关于哪吒的奇异故事有很多，其中包括哪吒的析骨还父、莲花肉身重塑以及李靖宝塔制哪吒等。尽管这些故事与佛教经典的内容相似，但它们都经过了本土化的处理，并融入了道家的中心思想。印度佛教中，哪吒析骨肉还于父母，结合当时的时代背景和主流思想来看，给大众的印象是叛逆且不孝的，而《封神演义》中哪吒剔骨肉还于父母的行为转变为完全是出于孝。在小说里，哪吒选择将自己的骨肉归还给父母，目的是为了与父母划清界限，主要是为了拯救他们，这一行为深受中国传统孝道思想的影响。在哪吒失去了他的肉身之后，太乙真人利用莲花为他重塑了身体。太乙真人重塑了哪吒的方式，也源自道教的传统。李靖摧毁了哪吒的金身，导致哪吒不能通过修行来复活，于是哪吒决心为自己复仇。然而，太乙真人却认为哪吒的杀意过于强烈，他认为应该磨练其心性，以缓和他与李靖之间的父子关系。太乙真人造玲珑塔，先用塔烧追杀李靖的哪吒，用塔把哪吒烧得降伏后，燃灯道人为李靖授塔，这整个故事走向及流程是为了维护封建社会的人伦关系，是封建制度家庭秩序的体现。这些奇异的经历在经过移花接木的处理后，充满了浓厚的中国文化特色，同时也淡化了印度佛教原始的粗旷和尖锐，更多地融入了道教的元素。哪吒在莲花重塑肉身之后，由太乙真人教授武艺，而他所使用的武器则是道教的神器和法宝。在《封神演义》中，哪吒的形象被描述为“手提紫焰蛇矛宝，脚踏金霞风火轮。豹皮囊内安天下，红锦绫中福万民”，这一形

象与《西游记》中的描述截然不同，更多地展现了道教神的特质。

5.2 由古典小说到现代动画影视作品

5.2.1 影视化初期：反权威反父权的经典形象

《哪吒闹海》是第一部以哪吒为主角的动画电影，影片中的哪吒形象源自《封神演义》中的故事，但却有所创新，不是简单地照搬原著。他不再是调皮捣蛋的孩子，而是被塑造成了天真活泼、正直无畏的英雄形象，在这一形象中成功融合了神性和人性。

文本和图像之间最显著的区别在于人物形象的呈现方式。文本通过文字来描绘，留下一些空白让读者自行想象，就像《封神演义》中描述哪吒降生的场景：屋里弥漫着一团红气，散发着异香。一个肉球在房间里滚动，如同一个圆盘。李靖吓了一跳，拔剑砍向肉球，发出清脆声响。肉球被劈开，一个小孩跳了出来，周围弥漫着红光，脸上白如粉，右手戴着金镯，腹部围着红绸，金光闪闪。这段简单的文字集中描绘了多个场景，并通过颜色、形状、声响和动作等多个维度来激发读者的兴趣，使他们能够发散想象力，来填补角色形象的缺失。而图像作为一种更为直观的展示方式，能够直接把具体的形象呈现在观众的视野中。《哪吒闹海》这部经典艺术动画电影，对《封神演义》中的诞生“肉球”这个设定进行了巧妙的艺术性处理，将其变身为一朵绽放的莲花，为其赋予了徐徐展开的视觉效果，强调了一个孩子从睡梦中苏醒的场景。这种艺术化处理使得主角在诞生之初保留着孩童出世后对世界的好奇和渴望，通过轻轻碰一下父亲的佩剑，这样温馨的画面成功地驱散了将原先紧张的氛围，一个充满天真纯活力的小小孩童的形象在我们眼前呈现了出来。电影展示了哪吒出生的四个鲜明场景：首先是李靖的家中仆人告知宝宝已经降生；然后是李靖急忙穿过回廊前往房间；随后，肉球被李靖一剑所劈开；最后镜头转向哪吒出生，与众人在庭院中玩耍，然后消失无踪。通过将远景、中景和近景的交错展现，生动呈现了哪吒的诞生场景，同时通过美妙的视觉画面的描绘并配合背景音乐，使得整体情节呈现得非常完整和精彩。在这整个过程中，观众被视觉和听觉的不断冲击所吸引，直接沉浸在哪吒的动画表现中。

《大闹天宫》中首次出现的哪吒形象是根据《西游记》中的情节改编而来的。在电影《大闹天宫》的基础之上，哪吒这一角色得到了更深层次的塑造，从而形成了电影《哪吒闹海》里的哪吒形象。观察不难发现，早期哪吒荧幕形象与我们传统的民间年画娃娃不谋而合，并且带有一定程度的戏剧脸谱化呈现。在《大闹天宫》中，哪吒作为一个相对反派的战胜形象，一出场就展现了高超的武艺，其面部特征采用了可爱的胖乎乎的孩童形象，而在《哪吒闹海》中，哪吒的形象有了很大转变，变为了眼睛大而有神，脸庞棱角分明的少年人形象。电影里的角色表演主要继承了戏曲中京剧的经典艺术风格，特别是在动作场面上，他们的打斗动作和表现方式大都受到了京剧艺术的启示，比如在上海上打斗时，哪吒挥舞混天绫，在后院中展示的抽取的龙筋，以及在金光洞里的重生场景，均融合了中国传统戏曲舞蹈的独特风味。在众多与京剧的结合画面场景中，哪吒的父亲形象的描绘成为了颇具特点。他一出场就身着标准的文官武将的服饰，如朝服和靴子。当他得知妻子生下了一个未知的生物后，他立即走向了内室，迅速地掀起衣摆，迈着四方步摇摇晃晃地行走，并挥剑砍中了这个被视为不祥的怪物，这一系列动作都是京剧中武将的典型表演特点。

在电影《哪吒闹海》中，哪吒经历了两次形象的转变。第一次，是在家中，身着一袭白衣，没心一点红，他在抽了三太子的龙筋后，面对前来对峙的四大龙王，为了拯救百姓，无畏拔剑自刎，镜头画面旋转，他咬着头发，在万千百姓和父母的注目中，在狂风暴雨、电闪雷鸣的背景下，他身着白衣，昂首挺胸，最后被逼选择了拔剑自刎，结束自己的生命。另一个形象上的转变出现在哪吒通过莲花再造肉身后，太乙真人再次唤醒了哪吒，哪吒重生后，荷叶为裙，莲瓣为衫，头上扎着双耳髻，颈间戴着金项圈，他缓缓睁开双眼，朝着师父扑了上去，太乙真人则轻轻地抚摸着哪吒的头，对他说：“你已经长大了”，并赐予他新的法宝——风火轮和火尖枪，正如《封神演义》中所描述的：“手持紫焰蛇矛宝，脚踏金霞风火轮。豹皮囊内安天下，红锦绫中福世民。”在1979年，《电影新篇》杂志上登载了关于动画电影《哪吒闹海》的原创剧本，这篇文章被命名为《哪吒闹海——美术电影文学剧本》。文中对哪吒的形象做了深入细致的描绘，特别其中提到了两只瑞鸟衔来花环给他套在腕

上，最终变成手铃，可惜已经难以在电影中呈现出来了。

在《封神演义》的蓝本中，哪吒并不是被动地应对冲突，相反，他是整个冲突的发起者。在天气炎热的某一天时，哪吒决定下海洗澡，却意外地用法宝将河水映红，导致龙王宫殿振动。执行巡逻任务的夜叉前来进行查探，哪吒转头一瞥，发觉水底有一生物，“面如蓝靛，发似朱砂，巨口獠牙，手持大斧”，他一上来开口就问夜叉：“你那畜生，是什么东西，也会说话吗？”这段描写体现了哪吒的鲁莽和蛮横，他不仅用粗鲁无礼的言语侮辱了夜叉，并且毫不犹豫地动手将巡海夜叉李艮打死。接着，敖丙前来，想要知道是谁害死了夜叉，哪吒此时态度自负高傲的回应：“我就是陈塘关李靖的第三个儿子哪吒。我父亲是这里的镇守者，我只是在这里洗澡避暑，与他毫无关系；他骂我，我打死他也无所谓。”这段足以看出在小说中的哪吒对生命并不看重，这之后，敖丙大惊：“你这个大胆的家伙！夜叉李艮是天王派来的，你竟然敢随意打死他，还这么放肆地说话！”在知道敖丙是龙三太子后，哪吒笑说：“原来是敖光之子啊。你真是自以为是。如果惹怒了我，就算是你那老泥鳅也别想逃过，我会把他的皮剥下来。”从当代视角来看，哪吒的所作所为显然是在主动制造矛盾且态度十分无理，并且体现出了一种仗势欺人的恶霸形象。与此相对，夜叉和敖丙看起来更加无辜可怜。《封神演义》这部作品不仅对仁君贤主给予了高度的赞扬和欣赏，还对那些昏庸无道的当权者表达了不满和反抗，同时也明显反映了其深刻的宿命论特点。哪吒被要求转世为先行官来征伐纣王，并背负了杀戒的重责。这使得哪吒行为鲁莽、不顾个人生命，被人们视为天命的安排。面对截教与阐教之间的对抗，哪吒等众多角色都难以摆脱扁平化的束缚，而哪吒也始终被视为强大武力值的代表。

时间拉回到现代，故事中的主人公哪吒，在《哪吒闹海》中却呈现出完全不同的形象。他的个性不再是傲慢无礼、狂妄自大，它已经转变为除暴安良的正义化身。龙宫逐渐变成了压迫普通百姓的权势象征，龙王不仅要求百姓进行祭祀和祈福，还要求他们提供童男童女作为祭品，夜叉在捉住小姑娘后，还要继续捉拿哪吒，这一系列的表现都反应出龙族的反派地位，在哪吒被迫出手进行自卫和保护弱小的情况下，他也并没有赶尽杀绝，而是在获得胜利后，就打算罢手。龙王三太子敖丙主动挑衅，他傲慢自负，想要把哪吒

剁成肉酱以振自己的威风。哪吒的行为并非发起冲突，而是在面对冲突时秉持正义原则。

从《大闹天宫》到《哪吒闹海》，早期哪吒的荧幕形象带有强烈的中国传统特色风格，无论是配乐还是画面的构建，都大量融入了民族风格，譬如京剧的脸谱化形象和乐器演绎，他们集中呈现出的哪吒形象是一个强大有力，桀骜不驯但极具正义感的英雄角色，赋予他们的最典型的价值即是反抗强权压迫，彼时的反抗主义兴盛，在以《封神演义》为蓝本的古典小说创作背景中，底层人民反抗压迫是永恒不变的经典话题之一，而哪吒的荧幕主角首秀正是还原了这一特性。

5.2.2 成熟动画形象：集英雄主义大成者的儿童榜样

在《哪吒闹海》这部作品中，哪吒这被塑造为一个融合了人类本性与神性特质的悲剧性英雄，然而在《哪吒传奇》中，小哪吒的形象削弱了其作为先天神祇在救世方面的职责和任务，作为一个相对独立的人，或者更准确地说，作为一个孩子的形象，他身上的人性被不断地放大和强调，他的成长才是故事持之以恒的主题。

《哪吒传奇》是一部专为儿童打造的国产动画，其目标观众与哪吒年龄相仿，都是七八岁的小孩。在对哪吒形象的塑造中，我们可以看到大多数孩童的影子：他的生活环境是处在一个幸福的家庭，有深爱他的父母，有着无忧无虑的快乐童年。尽管他带有孩童的调皮和幼稚，但始终有着真善美的内心，他可以克服一切困难，茁壮成长。虽然他被赋予了超乎常人的特殊能力，一出生便有着超出常人的神奇力量，但在成长的轨迹上却与大多数普通中国家庭的孩子轨迹一致。小观众们可以将小哪吒视为自己的亲密伙伴，并在他身上寄托年幼但直接的英雄梦想，从小英雄哪吒身上学习，逐渐实现了弘扬我国优秀传统民族精神的愿景。

在中国历史传统的英雄叙述里，崇高的道德观与悲剧的美学常常是紧密相连的，这其中尤为突出的就是英雄们的自我牺牲与无私奉献。但在此过程中，我们常常容易忽略英雄在家族中的地位，更多地突显它在社会中所扮演的角色和地位。以《封神演绎》中哪吒的故事为背景，他代表了反抗暴政、

推翻商纣统治以及创建新王朝的崇高追求，在这种情境下，灵珠子的出生身份比陈塘关总兵的儿子更具代表性，不仅是为了反对当政纣王的统治，他在故事中还表现出对抗父权的意味；以闹海哪吒为例子，他被赋予了消灭暴行与维护正义的期望。他身为一个人民英雄，坚决反抗了来自强权种种压迫，但这些举动都在另一方面削弱了他身为李靖儿子的身份。《哪吒传奇》这部动画作品中的哪吒形象挑战了传统的反抗权威的叛逆英雄形象，他首先被放大的是作为人的特性，然后才是神祇，首先是孩子，其次才是英雄。在这部动画中，其价值构成不再强调集体和宏大的叙事，哪吒逐渐从一个社会角色转变为家庭角色，他通过填补家庭身份的空缺，从被视为神祇的英雄身份转变为一个可爱的孩童，以此来突出他那充满活力和善良的儿童天性，以及中华民族智慧和勇气的传统美德。

在《哪吒传奇》这部作品中，哪吒是在一个充满亲情和友情的环境中成长起来的，他的父母关系十分健康良好，母亲作为他成长道路上最重要的引导性角色之一，以正义、善良和高尚的品质来教化和引导主角坚定信念。当哪吒面临危险时，殷氏多次发挥自己的重要价值，直接或间接的帮助哪吒化解危机，通过对哪吒的始终如一的支持，让哪吒坚定自我，且保持初心。另一个重要的角色李靖，作为父亲他自出场后，始终对哪吒的要求严格，二人多次有理念上的冲突，但他同样深爱着哪吒，李靖父亲的形象不再单纯被赋予矛盾和冲突，在这部作品中，从哪吒的成长历程来看，尽管李靖与哪吒的立场大多时候并不完全一致，但他从未考虑过牺牲或伤害自己的孩子。与之前的哪吒故事相比，不同的是，哪吒和父亲之间的关系得到了很大程度的缓和，他们之间的矛盾已经转变为父亲对儿子的严格管教和限制，这也体现出了中国现代社会父爱如山的大众主流思想。除了父母，哪吒的其他亲情关系也非常积极健康，两个哥哥虽然在日常生活中经常戏弄哪吒，但他们都对弟弟怀有深厚的感情，甚至在哪吒面临危险的情况下，都愿意为他挺身而出。这体现了中国传统的朴素且正值的兄弟情感。成长在这样一个充满和谐与温暖的家庭环境中，哪吒毫无意外地会成为一个纯真、善良、充满正义感的少年，这样的形象不仅备受众多青少年和小朋友的喜爱，也深得家长们的信任。在哪吒的成长过程中，除了亲人的陪伴，他还有一群志趣相投的朋友。来自

龙宫的小龙女的善解人意和凡人雷震子的朴实坚韧都对哪吒的性格产生了深远的影响，其中，未来的周武王姬发，当下的西伯侯之子，对哪吒的行为和性格的塑造产生了最为深刻的影响。姬发少年时期开始便与父亲共同对抗昏君纣王，尽管父亲惨死，自己战败被俘，成为了奴隶，但他始终保持作为正义一方的无畏和大义。种种苦难和困境下促使他迅速成长，并最终成功地推翻了纣王的暴政。与姬发相识后，哪吒的成长重心逐渐从原始家庭转移到了天下大义之中。他从一个单纯的孩子逐渐成长为一个勇敢的英雄，由此，哪吒的英雄形象逐渐鲜明起来。从一个孩子成为了一个值得信赖的领导者，哪吒的结局是在众人的簇拥下打败了邪恶，成功地制服了妖怪和恶魔，结束了纣王的暴虐统治，为人民带来了和平与幸福。动画将理想 and 愿景融合在其中，在绝对的善恶对立下，哪吒一改往日的悲情英雄心想和成长中的糟糕的原生家庭，在一个充满亲情和友情的温馨环境中长大，他是天真、善良、智慧和勇气的象征，寄托了中国人朴素而美好的理想精神的。通过动画，呈现了一个出色、完美、榜样般的小英雄，并以此期望通过这样的人物形象为广大的观众和特别是儿童提供正向引导。通过哪吒这位传奇小英雄的故事，我们可以赞颂人性中的真善美，并传承弘扬中华民族几千年来的传统美德。

《哪吒传奇》共有 52 集，每一集的时长都是 22 分钟，仅仅依托于《封神演义》中的三个章节和《西游记》里的几次出场，对哪吒的塑造显然是远远不够的。因此，有必要对故事进行重新构建，并增加更多的角色塑造。在全球化背景下，国产动画作品《哪吒传奇》最初的市场环境并不乐观，但它成功通过将历史和神话融为一体的方式，获得了市场和社会的双重认可。首先，它通过赞同“武王伐纣”的立场，弘扬了仁爱终将战胜暴虐的传统观念；再者，将哪吒与石矶之间的矛盾与中国的传统神话故事结合起来，展示了正义终将战胜邪恶的观念。这一改编不仅强化了青少年朴素正义的家国情怀，还通过集中描写集各类崇高美德于一身的正面角色来传播中华文化的传统精神价值。

不同于《封神演义》中哪吒与其子之间的激烈矛盾，《哪吒传奇》对父子矛盾进行了更加细致的淡化处理，消解了父子之间的紧张关系。在《哪吒传奇》中，四海龙王发起水淹陈塘关的行为进一步缓解了传统哪吒故事中父与

子之间的矛盾。在《哪吒闹海》中，李靖站在完全的对立面，对哪吒以剑相向，并一味指责他给父母带来了麻烦。相反，《哪吒传奇》的李靖选择向龙王求情，愿意牺牲自己来换得孩子和百姓的平安，而哪吒的行为也不再是为了被迫的偿还父母的生养之恩而进行剔肉还骨的行为，他是基于自己的道德感和价值观，无法眼睁睁看到父母和百姓因他而受难，因此决定一死来平息龙王的愤怒。随后的剧情中，哪吒开始协助姬发发起起义，而李靖为了不让哪吒涉险，利用玲珑宝塔成功地压制了想要前往法场营救姬发的哪吒，他试图阻止哪吒与姬发接触，还是殷氏出面，在夜晚偷偷取走了塔针并释放了哪吒，尽管李靖明白真相，但他并没有采取行动阻止哪吒。夫妻二人被捕后，也不顾自身安慰，在背后默默地支持哪吒与邪恶势力的斗争，这样的一系列举动，可以看出李靖对哪吒的深沉的父爱，由此彻底消除了父子之间的矛盾和冲突。

除此之外，在《哪吒传奇》里，原创角色小龙女的加入被视为龙宫的温和正派一面的象征，她在哪吒探险的旅途中扮演了不可或缺的重要角色，她竭尽所能地支持哪吒。两位的友情线是这部作品中十分精彩的一条成长线索，小龙女的角色设定正如成长路上的挚友，始终陪伴在哪吒身边，共同经历了从年少无知到承担家国大事的过程。《哪吒传奇》的改编，符合千禧之年，国人对新一代年轻人寄托的美好祝愿和希望，也作为当时优秀国产动画作品，对正值三观塑造之际的儿童起到不可或缺的教育作用。《哪吒传奇》将反抗的精神更多的赋予到了家国情怀中，对家庭间的矛盾作了前所未有的弱化处理，使得家庭变得更温馨、更容易让人接受，而在哪吒的成长过程中，加入了许多有益的正向的情感助力，作为一部儿童动画，他的成功不言而喻。

5.2.3 当代创新：反抗话语减弱且个性逐渐凸显

霍尔果斯彩条屋影业有限公司制作的动画电影《哪吒之魔童降世》，是饺子导演并编剧的。该电影讲述了哪吒因为阴差阳错的出身，虽“天生为魔”却“我命由我不由天”的励志成长经历的故事。电影《哪吒之魔童降世》在构建故事时，充分融入了哪吒原始中的人物性格和元素设定，通过全新的故事脉络设计对哪吒的成长故事进行了大胆的重塑。它不仅巧妙地融入了当代主流话题以替代传统文本中主要的矛盾和冲突，而且也注重镜头的语言表达，

采用了细腻流畅的视觉设计来提升电影的视觉吸引力。采用创新的故事和镜像设定的叙事技巧来对传统叙述模式进行重塑，既吸引了众多受众，也为当代创作者在讲述中国传统故事时提供了有益的参考价值。

《哪吒之魔童降世》的人物形象和故事情节较此前的哪吒故事有了颠覆式的改编，哪吒不再是正面形象，剔除了原来可爱、清秀的孩童或少年模样，而是成为带着两个大黑眼圈，鲨鱼齿模样，始终带着颓丧和烦躁的最“丑”哪吒，影片通过人物成长过程中的对比手段，成功地展现了角色的魅力和性格的发展。通过哪吒和敖丙这对镜像双生对立统一的设定，全方位的展示了人性的多面性。在解构传统神话的过程中，采用了全新的叙事角度，创造性地重塑了哪吒的故事。通过对一个总是让人操心的“熊孩子”的成长关爱和性格矫正，赋予了他对抗命运、打破偏见、消除刻板印象、实现自我救赎的梦想和意义。

此次颠覆性的改编，重点放在了魔童哪吒的非正义性上，不再像此前的作品中是一个正面的道德高尚的中心人物，不再被赋予过多的政治和世俗道德价值，而是集中体现了他为“魔”的不堪或邪恶的一面，从丑角化的人物形象塑造到怪异的性格体现，在《哪吒之魔童降世》中，魔童哪吒不再是之前端方雅正的“乖孩子”形象，而是变成了“叛逆少年”。哪吒的行为方式变成了一个看似以恶作剧取乐，但却只是由于太过孤单想吸引家人的注意，实际上内心充满反叛精神，并在灵魂深处强烈渴望得到社会认可的非典型形象。如果说闹海哪吒是作为人民的英雄，传奇哪吒是作为孩子们的楷模，那么魔童哪吒则打破了传统的正面人物刻画和教条主义的表现方式，使得哪吒这一角色变得更为立体和生动，不再仅仅是一个“为天地立心，为生民立命”的角色。相反，他更关注自己的命运和前途。随着宏大叙事的消解和个性化追求的出现，魔童哪吒逐步转变为一个独立的“人”，而不仅仅是一个“神”。通过观察他的生活背景、成长经历和行为转变，我们可以看到他身上鲜明的人物弧光，并深入挖掘其所蕴含的复杂的“人性”。魔童哪吒可以被视为一个社会化的“边缘”人物，他天生就是魔，与其他人注定不同。这种与生俱来的孤独感是无法避免的。因此，哪吒被赋予了叛逆的标签。他渴望在形成自我意识的过程中获得他人的社会认可。他对自己身份的追求和认同，实际上

是一种对自我认知的深入剖析，但这种自证是一件极其痛苦的事情。这种身份认同在成长过程中的转变，很好地展示了当代年轻人在面对来自父母、家庭和社会的巨大压力时，他们的自我认知长时间处于一种混乱和孤独的状态，改编后的哪吒在这一点上得到了巨大的共情体验，也是他能够获得巨大成功的原因之一。

《哪吒之魔童降世》成功地颠覆了传统故事里哪吒与之李靖之间的矛盾冲突和复杂情感，同时也颠覆了像俄狄浦斯式的弑父的思想，并进一步加强了母亲的角色定位。尽管魔童哪吒在众人看来是一个坏孩子，但他的成长环境中充满了来自不同角色的关心和爱意。哪吒能够强烈的感受到来自父母的深沉爱意，无论他如何被视为魔丸，他们都始终坚持不断地通过各种方式来挽救、引导和陪伴他；尽管哪吒因一次失误而丧失理智，几乎走火入魔，并险些杀死李靖，但在敖丙和太乙真人成功压制住哪吒的魔力后，殷母和李靖依然迅速朝他跑去并将他紧紧地抱起，然后紧张地询问他的身体情况。除了有父母的情感关心外，他的师父太乙真人以及与他最亲近的朋友敖丙也在各个成长环节一同陪伴和帮助他健康成长。在此次改编中，太乙真人颠覆了仙人白衣翩翩的神仙形象，摒弃了以往神仙的必须要高高在上的观念和对神仙的尊崇感，身为哪吒的师父，他毫无保留地为哪吒付出，倾尽一切教导他。而敖丙是第一个为哪吒赋予社会认同的人，他和哪吒作为互相救赎的友人，第一次给予哪吒友情的陪伴，与他共度海滨的毽子时光，并在之后送给哪吒海螺作为信物，并发誓：“两人是朋友！”当哪吒陷入魔道之后，出于对朋友的关心和感激之情，敖丙毫不犹豫地救助了李靖夫妇和太乙真人。在最终的大战中，放弃了自己身为龙族的使命，为帮助哪吒抵抗天劫，脱下了万龙甲，和哪吒并肩作战，共同为了保护百姓勇敢站出来，直面天劫。哪吒在众多关怀和情感包围下，成功地实现了个人成长。与之前的哪吒故事相比，《哪吒之魔童降世》的最大区别在于它将矛盾从表面转向了深层，其中哪吒所代表的意义标志不再仅仅是对抗社会不公和封建压迫，也不再天生是为了拯救世界。哪吒这一角色的复杂性并没有被简化为单一的元素，而是积极地表达出身为一个复杂的人所面对的这种复杂的矛盾，并向观众呈现相关问题，寻找解决方案。敖丙和哪吒的在影片中的镜像双生设定巧妙地替代了正道和龙宫间潜

在的矛盾，尽管这一矛盾并没有完全消失，但它们最终也构建了一个相对和谐的关系。此外，通过重新设计李靖的父亲形象和殷夫人的母亲角色，将父子之间原有的冲突彻底解决。这样的设定使得善恶的界限不再是黑白分明，甚至认为电影旨在打破这种善恶对比的刻板印象的界定，这样外在的矛盾就通过自身内部转化为了挑战固有印象并觉醒自我。电影《哪吒之魔童降世》通过魔丸哪吒与灵珠敖丙之间的矛盾和联系，揭露了社会中普遍存在的刻板观念，在这部作品中，哪吒的成长鲜明的展现了宣传海报上的那句标语：“打破成见，做自己的英雄”。

魔丸哪吒天生就是魔，因此遭到了大众的冷落和排斥，在整部电影里，哪吒有两次落泪，这两次落泪深刻反映了哪吒的内在本心，并且直接关乎这种其社会身份赋予的刻板印象与自我意识觉醒的冲突，这两次的泪水反映了哪吒如何与命运进行斗争，以及他是如何学会接受自己命运。第一次落泪，是哪吒与敖丙第一次在海边踢毽子时，既感动又激动的泪水，他说：“从小到大除了娘还是第一次有人愿意陪我踢毽子，所以我很激动。”在经历了长期被环境所孤立和被社会排斥之后，哪吒交到了人生中第一个朋友，而这激动的泪水，表现出了他作为一个独立的人第一次真正感受到了社会群体中他者的接纳的不易。第二次落泪是通过乾坤圈看到李靖为了拯救他决意牺牲自己，明白了父亲李靖的用心良苦，及时醒悟，终于明白了父亲对自己所说的话：“别在意别人的看法，你是谁只有你自己说了才算”，通过两次泪水的暗示，哪吒再次完善了自我人格，突破了社会认同的约束，实现了自我意识的觉醒，真正接纳了自己的不完美，并决心与天斗、与命运斗，当遭遇种种刻板印象和命运的玩弄时，哪吒从内心的自我斗争逐步转变为对自我的接受，深入探究自己的内心世界，然后决定自我救赎。此时，他向敖丙喊出了那句经典的话：“如果命运的不公，就与其抗争到底”。面临命运的捉弄与成长的挑战，哪吒开始勇敢地反抗这些不公，放弃去打破社会和他人的刻板印象，转而开始对觉醒自我认同，并在经历自我觉醒后选择坚守原则，为自己的命运而战。

在《哪吒之魔童降世》这部作品中，最引人注目的改编元素是镜像结构的角色设定。从传统故事里充满正义与勇气的小英雄角色演变为玩世不恭的熊孩子，嚣张跋扈的龙王三太子演变为温文尔雅的清秀少年公子，一个从正

义的化身变为猫嫌狗厌的捣蛋鬼，一个从完全的反派角色变为心有道德约束和责任感的儒雅少年，二者虽然通过完全相反的经历表现出不同的成长轨迹，但他们在成长过程中却都普遍体现着一定的相似之处，即是孤独感。哪吒和敖丙之间身份斗争的镜像关系是由他们分裂后的自我认知和主体性构建共同形成的。在这种镜面的反射之下，两者之间的斗争和连接形成了一个主题明确的表达框架。这种独特的镜像布局，即一阴一阳，代表了我们传统文化思想中的中和思想。这在经典文学作品中一直有所呈现，这类文本设置大都是命中注定的两兄弟或双生子，只有当这对兄弟放下对立仇恨、开启团结合作，才能真正实现胜利。在被家人的爱感动下，哪吒在镜子中回归了自我认知，并成功地与敖丙和解，引导他重新找到“灵珠”的真正含义。他摆脱了妖魔的束缚，反转地说：“我命由我不由天，是魔还是仙，只有我自己说了算”。这标志着二者从敌对身份真正转变成为朋友。中国的传统主题故事的叙述模式大多以情感为主，叙述为辅，因此这种复杂的反转和身份转变无疑是一次大胆的尝试和改编。

由于当下社会发展的原因，如今在以 90 后为主的青年群体中，自我意识、追求个性成为了他们的代表，对原生家庭的反抗以及对自我价值的实现是当前最有讨论度的话题之一。可以说，《哪吒之魔童降世》不仅仅是对原有的故事进行文本上的创作，让他更加符合当代年轻人的观看习惯，它很精准地得切入了其受众内心，实现了与九零后青年群体的共鸣。当代青少年的自我认同建构基于对自我天性的解放，并且始终处于一种与传统价值观相抗衡的状态下，他们通过对抗完成自我的突破，完成自我突破的途径即是与自己不认同的思想抗衡，并且坚持追求个性，保持自我。他们沉迷于自我价值观，围绕着自己的兴趣点建立一个个小圈子，不屑于被非我族类的人认同，也不接受同化。这是他们表达自我的方式，也是他们完成自我认同建构的途径。

《哪吒之魔童降世》之所以能够很鲜明的触及九零后的内心世界，一方面是因为他前所未有的将故事思路放到了年轻人的成长上，自然而然的引发了年轻人的共鸣，并且没有不伦不类，完全就是九零后自己的故事，他能够真正代表九零后内心的希望，而不是以改编为外衣，再次传播旧有的价值观。另一方面，年轻人喜欢哪吒，最大的表现即是他们身上的对抗精神，此次哪

吒的改变,将对抗精神的对象转变,给年轻人一种信号,即我们是被理解的,我们的内心世界被很明确的展现出来了,并且满足了年轻人对命运抗争的幻想。从这个故事中,他们不仅能够得到理解,接收共情,还能够充分带入主角,幻想自己能够解放天性拯救自我,完成自我革命。可以说,这种改编更符合年轻人的价值观,更符合他们对自我、对命运、对个性的理解,哪吒完成自我革命的过程,也正是他们达成自我认同建构的过程。

5.3 哪吒形象于其他媒介形式的形象建构

5.3.1 基于游戏媒介形式的形象建构

哪吒相关的游戏作品并不多,其中以《王者荣耀》最为经典和出彩。《王者荣耀》是一款由腾讯公司推出的经典手游,于2015年10月开始公开测试,至今已经吸引了超过两亿名玩家,是国内最受欢迎的竞技手游之一。游戏的设计融入了大量的中国传统元素,玩家可以从107个不同的角色中进行选择和操作,其中75个角色的设计灵感来源于中国的传统历史或神话传说,其中也包括了哪吒神的形象。哪吒,这位在神话故事中声名显赫的小英雄,在《王者荣耀》游戏中被定位为一名战士。他丰满的人设是通过游戏创作者塑造的世界观、独特的角色视角和玩家的二次创作共同塑造出来的。在《王者荣耀》这款游戏里,每一个英雄都有着属于自己的原创英雄故事和人设。尽管哪吒这一游戏角色是基于中国的传统神话故事构建的,但其游戏内容是在经历了全新解构和重塑之后形成的。而在文本的建构中,哪吒相关的叙事元素,包括他的成长历程、性格特质以及所处的社会环境等,都得到了全新的塑造。哪吒这一角色从诞生之初就携带着强烈的英雄特质,他的心脏被他的师父太乙真人替代为“奇迹”的钥匙。因此,在他出生之初,哪吒就已经是十分强大的英雄形象,但这也导致他无法感知人类的真实情感,并且很难控制自己的情绪,这一特性与经典漫威电影“绿巨人”浩克有异曲同工之处。在这之后,他的一系列经历则符合此类文本特有的发展历程,被送往倒悬天,结识挚友杨戬,学会感知情感,并因为看到了家乡的惨状,彻底陷入疯狂,陷入了与

魔族的无限厮杀中，虽然最终赢得了胜利，但也牺牲了生命，直到太乙真人赶到，“碧藕为骨，荷叶为衣，辅以三昧真火”，并用自己的心脏作为交换的代价，开启奇迹钥匙，从而使得哪吒重生。经历重生之后的哪吒不仅变成了一个真实的“人”，还找到了他要守护的道路。《王者荣耀》游戏赋予了哪吒一个比较经典的文本故事，英雄带有诅咒的出身，在成长中学会感知情感，并且最终为救赎他人而牺牲，他融合了西方的个人英雄主义和我国传统的集体奉献精神，塑造了这样一个带有热血、悲情的英雄形象。

《王者荣耀》作为一款 MOBA 类的竞技对战类手游，其中英雄皮肤广受玩家追捧，也在一定程度上呈现了游戏的审美和艺术特性，同时，对皮肤的开发也提升了玩家的游戏体验。哪吒作为众所周知的英雄形象，在其设计初期，创作者就以《封神演义》小说和经典动画中的角色形象为基础，其最初的设计风格主要依赖于传统形象中的正红色，而爆炸头和火焰主题的纹身则是其身怀烈焰元素的最佳诠释，混天绫也由此设计变成了火焰形态，这样的外在形象设计充分反映了哪吒桀骜不驯的性格特征。初期人物设定公开后，在游戏中会额外推出的一些衍生装备，这些装备和皮肤巧妙结合了机甲和滑雪等现代元素，迎合了玩家的现实喜好，在某种程度上来说也是由玩家参与的再创作。哪吒这一角色随着玩家的选择变得更为丰富和包容，它融合了诸如现代技术、声音、电子和电子等多种元素，并加入了受欢迎的创新型科幻朋克风格，这种变化使得传统的小英雄角色更能满足现代玩家的喜好和审美偏好。

5.3.2 基于音乐相关媒介形式的形象建构

音乐，作为大众文化中的一个重要组成部分，肩负着广泛传播文化的职责，同时也为年轻一代提供了丰富的娱乐价值，并培养出了新的文化群体。与文本和动画作品相比，以音乐作为媒介的哪吒相关创作更多地是通过融合哪吒故事中的各种元素来进行神话故事的跨媒介置换，他们采用“移花接木”的手法对新媒介作品进行改编，目的是探索新媒介形式所能带来的文化内容创作的可能性。

目前国内有两支以哪吒主题为核心命名的摇滚乐队，一支就叫哪吒乐队，另一支则是以哪吒自刎的头像为 LOGO 的痛仰乐队。这两支乐队的成立和转型

都把哪吒精神奉为代表。痛仰乐队始创于 1999 年，其标志性的 LOGO 即选自于哪吒自刎。该乐队通过选择哪吒的形象来向音乐爱好者展示他们的音乐才华，这无疑是对哪吒反叛精神的一种认可。哪吒这一神话人物代表了反抗和无畏的勇气，他的精神特质与摇滚音乐中对打破传统音乐秩序的反叛和对自由价值的追求有着不谋而合的价值取向。痛仰乐队选择了《哪吒闹海》中的经典部分“哪吒自刎”画面作为他们的 LOGO，并以哪吒作为他们的精神象征，以此来传达乐队的摇滚音乐理念和价值观。

而哪吒题材相关的大众流行音乐也十分普遍，其中以哪吒为创作对象的国风音乐最为主流，例如戴荃的《哪吒》，融合了中华传统乐器和艺术表现形式，利用唢呐、二胡、笛子、古琴等民族特有的传统乐器，结合民族传统以及戏曲唱腔，讲述哪吒剔骨还父、拯救百姓的悲怆故事，曲风铿锵有力，娓娓道来，创作风格以现代流行音乐为依托，以经典神话演绎为歌曲内容，融合现代的音乐形态和古典的创作核心，彰显了中国风音乐的强大表现力。除中国风音乐之外，哪吒的音乐风格已经逐渐开始与全球文化元素相融合。国际化的音乐风格既开放又多样，融合了从摇滚到说唱等国外引进的多种音乐形式。这些新型的音乐模式，在引入中国后，受到了广大青少年的追捧和喜爱，并广为流传。而针对于这类音乐形态的推广与哪吒的反叛、勇敢和热烈的性格完美地契合在一起。例如，摇滚音乐作品《闹海》，它通过激烈的旋律为哪吒塑造英雄的形象，旋律流畅，歌词饱含着叛逆的情感和精神。除了采用多种国际流行的音乐风格之外，音乐创作者还在其作品中纳入了西方的乐器元素，例如钢琴、管弦乐器、鼓、贝斯等，将哪吒的传统故事运用国际化的艺术手段进行再呈现，这不仅是中国音乐文化与国际艺术形式的交融与交流，同时也是推动中国传统哪吒精神走向国际舞台的手段。音乐是文化传承的载体之一，哪吒在音乐媒介中的改编，由哪吒作为作品核心内容，衍生出的音乐表达、创作方式及创作风格等呈现出多元性与创造性，这些尝试在音乐作品中诠释着哪吒精神与中国美学。

5.3.3 基于真人影视剧媒介形式的形象建构

关于哪吒真人影视剧的相关改编历来十分流行，作为中国神话题材的一

个重要人物形象，任何一个围绕哪吒形象的真人表演都会引起广泛的讨论和强烈的反响。2001年上映的基于小说《封神演义》改编的电视剧《封神榜》，由陈浩民主演，由香港电视广播有限公司制作的40集的古装神话剧，收获了不错的反响。这部剧的核心故事是基于封神小说中与哪吒有关的部分情节进行改编的。以“哪吒”的成长故事为重要线索，串联起了众多主要角色，描述了他们在姜子牙的带领下，如何协助武王对抗纣王的经历。

陈浩民扮演的哪吒在剧中基本颠覆了传统的哪吒外貌设定，在外貌上他不再是孩童模样，而是改为剑眉星目的少年人形象，哪吒自三岁之后，经历过女娲训练等经历，直接由孩童进化为青少年形象，更在之后加入军队，抛弃了以往哪吒形象常见的双髻，改以束冠。哪吒的形象也不再是单一的反抗压迫一类的描述，而是创造出了一条明显的成长变化历程，最初是一个任性自负的少年，但随着时间的推移，他逐渐成为了一个有情有义的将军。此部电视剧中，哪吒的成长线十分鲜明，有着普通人具有的缺点，任性不懂事，但却极具正义感和忠诚。整部电视剧弱化了原典“斩妖除魔、伐纣灭商”的主旨，而是以情感作为主线，重新构造哪吒有情有义的将军形象，剧情着重强调了哪吒的亲情以及友情，侧重于强调哪吒为人的一面，而非英雄的一面，在这部剧里，所呈现的不只是一个脸谱化的角色，更是一个充满正义感和责任感的逐渐成熟的真实人物，剧情为其成长经历铺垫，弱化了《封神演义》中的时代背景，将哪吒的原生家庭做了系统的改编，强化了母亲的形象，但却恶化了父子亲情，将“弑父”主题再次放大，同时，也增添了极为重要的友情戏份，给予哪吒一定程度上的社会化认同体验。

此外，2020年播出的《哪吒降妖记》，由蒋依依、吴佳怡领衔主演，以经典神话传说和动画《哪吒传奇》为蓝本，讲述了陈塘关将军之子哪吒与东海公主小龙女共同携手斩妖除魔、破解邪恶力量的神话冒险故事。其中，哪吒形象恢复了以往常见的双髻，天真可爱，不畏世俗，有情有义，为天下百姓发声。哪吒见天下大旱，不忍众生遭劫，前往水族兴师问罪，误杀东海龙王三太子敖丙，东海龙王于是前往陈塘关兴师问罪，哪吒由于不愿牵累父母，于是割肉还母，剔骨还父，当场自戕，以此谢罪。如来佛祖念其孝心，遂命太乙真人将碧藕为骨，荷叶为衣，为哪吒重造仙躯，使之起死回生，然而代

价有二，其一，哪吒需入凡尘，寻回五样随身法宝，其二则需帮助小龙女打败蛇姬、复兴水族，如此哪吒方能偿还所有罪衍，与家人团圆。后来哪吒发现昔日大旱与敖丙之死，均为蛇姬逆谋篡位的手段。她与妖族大帝联手，将四位龙王囚禁，才使得龙宫易主，从此成了四海之王。就在一同寻找法宝、以及对抗蛇姬追杀的旅途中，小龙女与哪吒从原本不信任的敌对立场，逐渐建立了深厚的情感，两人携手合作，最后总算集齐了五项法宝，打败蛇姬与妖族大帝，成功替水族复国，伸张了正义。这部剧虽然争议颇多，但总体还是还原了以《哪吒传奇》为基础的创作中心，体现了哪吒为生民立命的决心和意志，然而，也冲淡了他反叛和抗争的历史内核，剔除了以商纣王当政的时代背景，弱化了神话传说的历史来源，加入了更多的玄幻因素。

从哪吒改编的真人剧总体来看，都无法脱离时代背景，仍然处于还原《封神演义》中哪吒形象的状态中，没有大的创新意识，但在一些小的层面也有精彩的改变和呈现，而真人剧的改编，争议最大的往往是形象的还原。由于哪吒是一个孩童神的形象，演员的选角和启用则面临着比较困难的因素。陈浩明版本的哪吒直接抛弃了经典形象，而其他的影视作品，虽有一定还原，但哪吒本质外到内佛的气质则很难通过真人影视剧还原。

6 “哪吒”形象跨媒介重构策略

6.1 寄托于中国神话故事的改编

通过系列改编作品的对比，我们可以发现《哪吒闹海》中的哪吒形象十分符合文献记载中的哪吒神形象，以表达反抗、压迫为主要目的，突出反映了“反抗阶级压迫”以及“反抗父权压迫”两大母题，哪吒发源于佛家故事，并且经过演变转化为传统道家的神话形象，其中，“弑父”一直是其中逃不开的重点，最早有记载的哪吒，是作为一种弑父的、反抗孝道的代表，哪吒闹海突出了其叛逆元素，但是有意识地弱了弑父这一主题，哪吒最初冠以不孝罪名，但是后来通过“自刎”这一行为彰显了其孝道，可以说是对中国传统文化中孝字的圆满解释。然而，即便削弱了对孝道的反抗这一母题，其中仍然能够表达出，传统社会中父权阶级对于子女依附关系的强调，李靖作为父亲，要求哪吒不能反抗，并且必须听从他的话，否则就是不孝。哪吒的反抗，不仅仅是善对恶，也是对压迫阶级的反抗，同样，也是对“父父子子”这一传统父权意识的反抗。

系列动画作品《哪吒传奇》融合了多元的神话传说和历史背景，呈现出独特的民族文化。它通过讲述哪吒的人生成长历程，展现了他的坚韧和善良。外部世界的善恶矛盾和内心世界的成长形成一种始终较量的力的关系，在性格深处伸展出生长的力量。哪吒的形象不仅仅是一个文化符号，它是一种精神象征，包含着强烈的个人魅力，

《哪吒之魔童降世》作为新世纪的新改编，同样继承了传统哪吒故事中的“反抗”主题，但是将讨论的重心转移到了个人对命运的反抗，更加凸显了一种自我救赎，自我革命，与自我突破精神。其中的对立代表从被压迫阶级和压迫阶级转变为两种家庭之间的对立，一种是以哪吒为代表的李靖家庭，虽然天生不幸，但是其父母始终报以温情，对哪吒加以引导，始终包容其作为，哪吒反而由最开始恶的代表逐渐转化。而另一边，由敖丙为代表的龙王家，则代表了困扰中国一大批年轻人的原生家庭，父辈“望子成龙”的意识已经大过了对孩子天性的关爱，父母强加其家族重担，家庭兴旺，疏于对其德行的教导，也从不关心他的内心世界，让敖丙的内心逐渐扭曲，一方面渴望友情，一方面却不能抛下家族的任务。

可以说,《魔童降世》的改编更加现代化,它将最困扰年轻人的家庭问题通过一种对比的手段展现出来,哪吒代表的是健康的家庭,父母对其给予正确的引导,让哪吒最终明辨是非,突破自我,而龙王家族所代表的则是一种传统保守的家庭关系,父母将过多的责任压在子女身上,对其身心健康并未给予关心,导致敖丙在成长过程中,得不到正确的引导,内心逐渐扭曲。这种对比得到了大批年轻人的支持和共鸣,很多年轻人能够从中看到自己家庭的影子。可以说,《哪吒闹海》基于传统中国平民对反抗阶级压迫等社会背景产生,放在今天来说,这种故事已经难以引起广泛共鸣,譬如此前,同样备受关注的《大圣归来》、《白蛇缘起》等动画电影,同样是旧事新编,但是其主体和中心没有什么改变,也没有真正引发观众的共鸣。而《魔童降世》能够大胆的转移思路,将目光聚焦于家庭,并且大胆的抛出原生家庭的问题,以及我们如何看待父权文化的命题。

哪吒形象起源于佛教,传承于道教,在中国传统历史上,一直都担负着反抗封建礼教、反抗阶级压迫的这样一个精神寄托的重任。他和大多数神话故事一样,能够体现封建时代的价值观,人们渴求反抗。而最早“弑父”的这样一个有违礼法的哪吒,早已被儒道所融合,削弱了这一不忠不孝的形象。而进入新世纪以来,人们渴求精神解放,尤其是九零后,他们受这种传统的家庭观、儒道思想影响甚少,而他们的父辈,七零后代表,则算得上是最后一批传承于传统家庭观的一群人,九零后一边渴求解放自我,一边要与家庭做斗争,这是追求自由和追求家庭稳固的两种思想的交锋。

6.2 顺应时代语境变化的渐进式叙事策略

青年亚文化作为当代九零后实现自我认同的精神基地,能够很好的满足他们的表达欲望,在这其中,同人创作圈是很大的一个群体,这部分年轻人将自己喜欢的角色或者是虚拟人物加以改编,进行绘画、配音以及视频制作等,这不但满足了他们为自己喜欢的角色创作的兴趣,也开发了更多同人改编的欲望。“冲突”、“对抗”、“CP反目”等,激发了很多人的二次创作兴趣,这种不同以往的形式给了更多年轻人“刺激”和“快感”,尤其是其中的话题性更加激发了他们的表达欲望。《哪吒》的改编也很能说明这一点,大部分

的年轻人喜欢新版,都是因为这种独特的改编形式,让他们感受到了“不同”,能够体现出九零后导演本身的独特、大胆、敢于剑走偏锋以及个性表达。影片中改动最大的角色之一敖丙成为了很多人最喜欢的动画角色,由此衍生出大量的同人周边创作,他们围绕着敖丙本人,以及敖丙和哪吒的 CP 组合,按照自己的想法创造更多的故事,将自己的价值观和思想融入在二次创作中,包括写同人小说、画同人漫画、进行剧本创作等。创作的主题也围绕着“友情”、“自我救赎”、“追求个性”等方面展开。可以说,《哪吒》改编的成功刺激了同人圈的二次创作,也为同人创作提供了一个经典的素材,在很长一段时间内,包括 b 站、微博等公共平台,以《哪吒》为素材的同人创作占比极大。尤其是在 B 站,各类《哪吒》相关原创歌曲、翻唱以及绘画作品长期占据首页推荐的位置。可以说,《哪吒》刺激了青年追求自我表达的欲望,激发了青年们在同人创作中寻求自我认同。

梳理整个哪吒形象的演变过程,可以看出,哪吒这一经典神话形象,在不同时期所寄托着不同的感情。在古代,他作为一种宗教形象,寄托着古代被压迫人民反抗当权的精神。而在建国后,由于社会发展的原因,社会的主流价值观仍然推崇为大爱、正义而牺牲、少年英雄拯救人民等精神,而发展到了今天,在以 90 后为主的青年群体中,自我意识、追求个性成为了他们的代表,对原生家庭的反抗以及对自我价值的实现是当前最有讨论度的话题之一。可以说,哪吒相关的改编作品不仅仅是对原有的故事进行文本上的创作,让他更加符合当代年轻人的观看习惯,它很精准的地切入了其受众内心,实现了与九零后青年群体的共鸣。

当代青少年的自我认同建构基于对自我天性的解放,并且始终处于一种与传统价值观相抗衡的状态下,他们通过与自己不认同的思想抗衡实现自我的突破,并且坚持追求个性,保持自我。他们沉迷于自我价值观,围绕着自己的兴趣点建立一个个小圈子,不屑于被非我族类的人认同,也不接受同化。这是他们表达自我的方式,也是他们完成自我认同建构的途径。

当前新兴的哪吒文本故事之所以能够很鲜明地触及九零后的内心世界,一方面是因为他前所未有地将故事思路放到了年轻人的成长上,自然而然的引发了年轻人的共鸣,并且没有不伦不类,完全就是九零后自己的故事,他

能够真正代表九零后内心的希望，而不是以改编为外衣，再次传播旧有的价值观。另一方面，年轻人喜欢哪吒，最大的表现即是他们身上的对抗精神，此次哪吒的改变，将对抗精神的对象转变，给年轻人一种信号，即我们是被理解的，我们的内心世界被很明确的展现出来了，并且满足了年轻人对命运抗争的幻想。从这个故事中，他们不仅能够得到理解，接收共情，还能够充分带入主角，幻想自己能够解放天性拯救自我，完成自我革命。可以说，这种改编更符合年轻人的价值观，更符合他们对自我、对命运、对个性的理解，哪吒完成自我革命的过程，也正是他们达成自我认同建构的过程。

通过哪吒银幕形象的变化，能够反映出青年自我认同的变迁，主要原因在于，艺术主题大都来源于社会的变迁。社会发展到如今，阶级斗争对青年的影响力已逐渐减弱，个性的表达逐渐成为当代青年成长的中心话题。因此，以反抗阶级压迫为主题的艺术创作逐渐衰弱，《哪吒》的改编可以说是顺应时代发展的。传统的哪吒荧幕形象多数围绕着反抗阶级压迫而设计，能够充分表达当时社会，人们对于自由、平等以及独立的向往，尤其是在封建社会，人们的天性受到压制，艺术和宗教形象都成为当时人们寄托自己美好愿望的一种渠道。而《哪吒闹海》产生的时代，中国刚刚经历改革开放，还没有从社会革命的背景中完全走出，那时的主流思想仍然是保守的，因此，作为80年代的代表动画电影，也仍然逃不开受社会环境的影响。而《哪吒》新编，其制作人大部分都是九零后，当代的青年成长的过程中，社会稳定，经济稳步增长，很少感受到压力，他们成长中最大的问题都来自于个人，因此，可以说，《哪吒》新编是传统艺术形象在新时代的新表达，能够充分展现年轻人的内心喜好，反应他们的思想观念。

《哪吒》所表达的主题受到年轻人的强烈追捧，最重要的一点则是用对比的手段来表达两种家庭观，无数年轻人在其中感受到了共鸣。这准确切中了当代年轻人的痛点，然而，在原生家庭问题被数次讨论的情况下，将两种差异明显的青年家庭环境以对比的方式呈现在荧幕上，难免有失偏颇，容易导致青年盲目判断自己的家庭环境。个人的成长环境都有所不同，将其简单归类为两种，是以偏概全的，容易导致青年以追求个性为理由，走向极端，失去判断力。《哪吒》将主题聚焦于当代青年的痛点，激发其寻求自我认同，

这是值得肯定的，但是其将复杂的家庭问题过于简化，也会导致青年失去判断，盲目追求个性的。因此，从艺术创作，并不能成为判断青年价值观的唯一标准，如果以复杂的社会问题作为影视作品的核心思想，应该更加谨慎，绝不能简而盖之。

6.3 不变的精神内核与创新的个人特色

从哪吒相关的各类媒介形式的作品出发，可以看出，大部分作品都始终保持着最初的精神内核，即是反抗价值。反抗精神是哪吒自古以来就具有的独特人物魅力，从最初的反抗父权压制的“弑父”情节，到反抗残暴当政及强权压迫的正义英雄形象，再到反抗天命成全自我的自我救赎，哪吒的核心成长路径从自我、家庭再到被赋予时代环境意义，再到回归自我，反抗是其一直不变的核心思想，至于反抗的对象，顺应时代的变化而随之变化，强弱也随之改变。古典小说文本中的哪吒，被赋予更多的政治和时代意义，他代表着底层人民的期许，是反抗封建时代顽固思想和残酷政治环境压迫的最好代表，其天真孩童的一面正是反应着朴素的劳动人民勤劳、善良的形象，其对强权的反抗付出了相当惨烈的代价，也代表了普罗大众推翻暴政需要付出的血泪和生命。现当代影视改编作品中的哪吒形象，已逐渐抛弃其惨烈的一面，更加强调个人的成长和自我救赎方面，更贴近当下和谐、积极的时代风貌，个人的成长成为时代主流，个性的挖掘成为个人成长过程中最需注意的特性。哪吒的相关音乐、舞蹈以及戏曲等各类媒介作品也都通过强烈的鼓点、铿锵的节奏以及强有力的风格，来彰显哪吒的坚韧以及成长过程中的坎坷。可以说，不断变化的媒介主体和表现形式，为哪吒这一经典故事主题的表现带来了锦上添花的作用，但其本质始终是反抗、不屈的代名词。

在跨媒介叙事中，人物塑造无疑是创作的核心内容，它在新神话世界故事的重塑中有着重要影响，对于展示整个新神话世界和确保故事情节的逻辑发展具有决定性的价值。在跨不同的艺术形式中，塑造出的人物角色成为了大世界创作的核心要素，在新的神话叙述中占有关键位置，对于展现整个新的神话世界和故事剧情的适当编排都起到了决定性的影响。《封神演义》作为反映哪吒形象的经典著作，生动地描绘了哪吒的勇敢和无畏反抗，是后世创

作的基本蓝本。受到传统叙述方式的限制，哪吒的角色在其中具有浓厚的神化和宗教色彩。而跨媒介的叙述方式呈现出更为多元的包容性，不再仅限于文本描述，而是通过各种传播途径和媒介手段还原并扩展哪吒形象。跨媒介的叙事方式为哪吒的角色赋予了明确且多元的呈现形态，通过对经典题材的讽刺和对宏伟叙事的反驳，逐步展现了一个接近世俗的哪吒形象，实现了基于传统经典的内涵升华。在对主题进行重塑与对宏伟叙述的解构时，哪吒的形象呈现出了更加丰富的艺术表现形式，同时他的角色塑造也经历了从神话到世俗的变迁，哪吒这个经典神话人物已然从高高在上的神祇形象，融入了现实社会，通过这一身份形象的转变，其人物特点也从传统的反抗主义角色代表到追求个性化的时代体现。在《西游记》与《封神演义》中，哪吒呈现出来的是一位反抗强权压迫的叛逆少年的形象。但在电视剧《封神榜》、电影《哪吒之魔神降世》和游戏《王者荣耀》里，哪吒则展现为一个持续成长的角色。他时常展现出刁蛮和任性的一面，捉弄大家的同时也愿意为了拯救无辜的百姓而自我牺牲。作为一个亦正亦邪的发展性角色，他身上的善恶并没有固定的界定，但他的人性深处依然散发出明亮的光芒。哪吒这位新神话主义的领军人物，不仅是时代文化象征的承载者，而且承载了中华文明的古老底蕴和生命力。他的传承和发展代表着当代人们对中国传统神话以及其所代表的古老历史的深厚情感，使之具备了独特的艺术魅力。

7 哪吒形象跨媒介叙事改编的启示

7.1 挖掘经典母题，反映社会现实

“母题”是文学理论中的词汇，它主要起源于民间文学与民间传统的研究，通常是指某一主题、故事发展或文字结构，在某一文学创作中可以被看作是一个能够整合整个作品的有益的线索。从影视作品角度看，其母题通常被视为故事的核心或者故事的起源。经过时间的沉积，人类历史的演进为我们留下了丰富的文化遗产。这是跨媒介创作中宝贵的灵感来源。尽管不同国家和民族的历史、文化背景和民间传统存在很大的差异，文化障碍和语言障碍也是妨碍不同地方人民交往的主要原因，然而，如果将这些元素融合到跨媒介的艺术创作中，可能会产生出乎意料的文化体验。所以，跨媒介叙事的主题显得至关重要。对于中国的IP产业而言，它们不仅需构建自己独特的文化IP矩阵，同时也必须深入挖掘新的经典文学作品。五千年的中国历史、社会背景和人文元素为我们提供了丰富的创作机会，能够充分满足公众对于传统文化和古典人物形象的追求。就哪吒IP来说，中国的IP开发者需要具备相当强烈的创作能力和创新意识去主动深入挖掘，在保留其传统核心思想的基础上，利用各个媒介平台的特性，创造独属于特定媒介的特定文化产品。以动画行业来看，目前我国的动画电影在努力创新的IP主题时，也应该同时提高叙事技巧和增强价值展现的能力来，讲好经典故事。跨媒介叙事的过程中，我们需要将融入独特的中华民族价值观，围绕IP核心价值 and 主题进行符合时代特点的创作。所谓“母题”的创作观念，我们拥有着独特的故事体系和源头优势，哪吒相关的主题创作在近些年达到了相当的数量，然而最出圈的一直都是19年的动画电影《哪吒之魔童降世》，这恰恰是由于其核心话题的选取正击中人心，完美体现了受众的内心世界，引起了强烈的共情，并且适用范围广泛，下到孩童上到成人，都能在其中把握住一定的价值取向，在再创作的过程中，深刻把握住了时代特征和受众心理，切入点选取十分合适，这就是他成功的最大原因。而针对其他未能出圈的作品来说，主题的选取和把握大多有失偏颇，不被大部分人们所看好，无法直击人心的作品便不能算作好作品。

7.2 当前哪吒形象改编的不足之处

首先,目前哪吒的改编处于一个创新有余,内涵不足的尴尬局面,以《哪吒之魔童降世》、《新神榜:哪吒重生》为首的作者,着力打造全新的中国神话宇宙,也创造新的对哪吒形象和人物成长经历进行了再创作,但其仍然脱离不了反抗家庭、反抗命运这一表层的内涵。在魔童哪吒大火之后,相关的哪吒作品仿佛被套上了创作的枷锁,而其表达的中心思想无外乎挣脱命运等层面,而对于社会的发展、文化的传承和进步等深层次的内核则没有一个系统性的思考。中国神话故事的改编离不开社会和时代的影响,因此,若要将哪吒形象真正深入人心,则需要从文化内核上真正思考,如何将其打造成为具有当下时代特征并且能寄予时代厚望的标志性角色。

其次,对于哪吒 IP 的开发,仍然未能达到理想状态。如何讲好中国故事,传递文化软实力,是文化行业从业者都应该思考的问题。作为一个千古流传。经久不衰的大 IP,如何赋予哪吒民族精神,使他作为中华民族文化传统的代表扩大国际影响力,才是目前 IP 建设的重中之重。国外动画发展风生水起,形成了品牌到口碑再到收益的良性循环。自上世纪初,美国就开始了动画品牌建设,一批动画角色 IP 被成功塑造和传播,迪士尼出品的系列动画全球知名,且被赋予了相当程度的美国价值取向,成为其软实力的强大核心输出全球各国,迪士尼开发的一系列 IP 配套产品在国际上无一不具有超强的影响力,跨越多种媒介,从线上到线下,从媒体平台再到文化实体经济,魅力可见一斑。而回顾中国的动画电影界,我们可以看到其对 IP 价值的认知依然十分缺乏。仅有一小部分的创作者能够深切意识到创建属于自己的本土动画品牌的价值。直到 2012 年,《熊出没》在全国范围内大受欢迎,之后,深圳华强方特决定对这个 IP 进行全新打造,并将其设计成方特欢乐世界和方特梦幻王国的主题游乐园。在这个游乐园里,他们成功地复刻了《熊出没》中的山谷、熊洞和光头强的木屋等自然景色,从而赢得了大量游客的喜爱。之后,他们还发布了一系列与《熊出没》有关的动画作品,旨在构建一个完整的文化产业链。现阶段,中国国内的动画电影产业亟需像华强方特这样的先行者,成为第一个吃螃蟹的人。国内的一些优秀动画企业如追光动画和彩条屋影业已经开始积极探索中国神话故事叙述的方向。目前,我国动画电影行业在制

作技术等方面已有扎实的实践经验。未来，我们应当集中精力于 IP 的建立和产业链的完善，以促进我国动画电影的真正发展和崛起。

7.3 中国神话 IP 现代化重构的意义

文化的融合如今已成为推动人类文明进步的持久力量，利用多媒介形式来促进文化之间的交流，有助于消除误解和偏见。以动画产业强国日本为例子，它每年制作的动画电影在全球市场上已经占据了 60% 的市场份额。最具代表性的动画大师，如宫崎骏，通过《龙猫》、《千与千寻》等著名动画作品，向全球展示了日本丰富的民间文化和风俗，成功地重塑了国家形象。

作为四大古文明国中仅存的一个，中国拥有超过五千年的文化历程，其深邃的传统文化思考有潜力为当下全球的发展问题提供创新的路径。建立文化自信、推进中国文化在国际上的传播，既满足了中国民族的复兴需求，也为与全球文明的公平交往打下了基础。为确保中国神话 IP 在竞争剧烈的市场上稳固地存在，文化自信变得尤为关键。从媒介运营的视角看，文化创作者们依然在努力追求经济效益，他们的终极目标是使其在这个竞争尤为激烈的时代继续生存。观察艺术创造，我们可以看到中国神话 IP 创作正在向文化自觉迈进。要想使文化与产业达到和谐统一，首先，他们必须深入理解并弘扬国家的卓越文化传统。建立文化自信和追求文化民族化的道路是紧密相连的，关键不是只停留在表面，而是要深入而富有内涵力。目前，国产神话 IP 在现代化探索中更注重形式的展现，而非简单地还原原始故事情节，这是某些系列作品受欢迎与否的核心所在。为了体现对文化的尊重和深沉的情感依赖，传统文化在每一个文化作品中并不总是被简单地描绘。中国神话 IP 应始终信奉“民族的是世界的”的核心价值观，并深化对中国文化所倡导核心价值的理解。这种包容性的发展思想确保了中华文明的持续传承，具备其特有的魅力，并成为中国神话 IP 在创作风格与国外有所不同的基本原则和灵感来源。为了更好地传播文化和推广其价值，本土内容创作者应积极采取行动，并主动履行责任。神话 IP 作为文化传播的极佳方式，在跨文化推广的过程中，有责任主动承接文化的交流和信息价值的输出。

在中国影视及其他媒介形式走向全球舞台的过程中，神话 IP 是一个先天

性的优势条件，他有着深厚的故事底蕴和文化价值，并且常看常新，作为对外输出的文化作品，最有可能成为先锋力量。以动画行业为例，光线影业目前正积极地准备打造中国特色的神话宇宙，他们计划推出全新的动画系列，该系列将以中国传统神话角色形象为中心，加以文本叙事上的创新和突破。高质量的艺术创作构成了文化传播和输出的中心要素，文化输出并不是唯一目标，其真正核心是平等地与世界各大文明互动，从而展现东方大国的真挚形象，并在意识形态冲突中寻找文化认同感。

参考文献

- [1] Edmond M .All platforms considered: Contemporary radio and transmedia engagement[J].New Media Society, 2015, 17 (9) :1566-1582.
- [2] Hope C .The Future is Graphic: Animated notation for contemporary practice[J].Organised Sound, 2020, 25 (2) :187-197.
- [3] Hong Y , 홍윤희 .Return of Myth, Myth Resources, and the Contemporaneity of Mythology in Korea and China Today[J].International Journal of Korean History, 2022, 27 (1) :
- [4] Henry J .Textual Poachers:Television Fans and Participatory Culture[M].Taylor and Francis:2012-12-07. DOI:10. 4324/9780203114339.
- [5] Jingwen L .A Study of Communication Modes and Aesthetics in the Development of Chinese Animation[J].Frontiers in Art Research, 2023, 5 (13) :
- [6] Li Y ,Mi G .A study of narrative traits and insight of Chinese animation films: From the Irish ethnic animation “wolf walkers” [J].Frontiers in Art Research, 2023, 5 (1) :
- [7] Josh S ,Tove B .Dragon King in a contentious sea: Sino - Japanese intercultural theatre in 1989[J].International Journal of Asian Studies, 2022, 19 (1) :135-151.
- [8] Wang X X , 왕신신 .Research on the Value Shift of Ne zha’ s Character Image in Different Periods : Take Ne Zha : I am the destiny(2019) and Ne Zha Conquers the Dragon King(1979) as Examples[J]. 한국엔터테인먼트산업학회논문지, 2020, 14 (7) :
- [9] Wang Z ,Park H S .A Study on the Stylistic Characteristics of Chinese Animated Movies in the Context of Image Symbols - Take the animated films in China in the past decade as an example -[J].Cartoon and Animation Studies, 2020, 59231-254.
- [10]William T W ,Lopez J M ,Shani M B .Contemporizing the National Style in Chinese Animation: The Case of Nezha (2019) [J].Animation, 2021, 16 (3) :157-174.
- [11]Whyke ,William T,Mugica , et al.Calling for a Hero: The Displacement of the Nezha Archetypal Image from Chinese Animated Film Nezha Naohai (1979) to New Gods: Nezha Reborn (2021) [J].Fudan Journal of the Humanities and Social Sciences, 2021, 15 (3) :1-21.
- [12]Ziggy O ,David T S ,Ionat Z , et al.Animation, Theory of Mind andHumanoid Robots:Creating a Social Robot Video Task[J].Leonardo, 2022, 0-0.
- [13]陈静. 动画电影《哪吒》跨文化传播的认知差异分析[J]. 传媒论坛, 2021, 4 (07) :103-104.
- [14]程娟娟. 《水浒传》跨媒介叙事考索与影像文化之思[J]. 电影评介, 2021, (16) :27-32. DOI:10. 16583/j. cnki. 52-1014/j. 2021. 16. 012.
- [15]段枫, 陈星, 许娅等. 当代西方跨媒介叙事学研究述论[J]. 解放军外国语学院学报, 2020, 43 (01) :59-67.
- [16]刁颖. 中国神话类动画电影类型程式及美学价值[J]. 电影文学, 2020, (16) :109-115.
- [17]高梦琳. 神话传说的跨媒介叙事研究——以哪吒的故事世界构建为例[J]. 文化学刊, 2021, (06) :232-234.
- [18]黄宇玲, 唐铭珠. 哪吒顽童形象论[J]. 成都大学学报(社会科学版), 2017, (06) :82-87.

- [19] 荆翦. 由电影《哪吒之魔童降世》观照传统 IP 的异化叙事与现代价值观迎合[J]. 电影评论, 2019, (16):88-91. DOI:10.16583/j.cnki.52-1014/j.2019.16.022.
- [20] 康锐. 国产动画电影声音的跨文化融合策略——以《哪吒之魔童降世》为例[J]. 传媒, 2020, (14):70-72.
- [21] 芦颖. 从跨媒介叙事角度论作家电影现象[J]. 电影文学, 2015, (17):16-18.
- [22] 龙迪勇. 叙事学研究的跨媒介趋势——“跨媒介叙事”学术研讨会综述[J]. 江西社会科学, 2008, (08):57-66.
- [23] 李丽丹. “杀子”与“弑父”：哪吒故事的童话母题[J]. 长江大学学报(社会科学版), 2019, 42(06):36-40.
- [24] 李姝. 动画学建构刍议[J]. 当代电影, 2018, (07):167-170.
- [25] 刘文刚. 哪吒神形象演化考论[J]. 宗教学研究, 2009, (03):178-183.
- [26] 马嘉珺. 立足动画史看中国动画“民族化”风格表达[J]. 声屏世界, 2022, (19):62-64.
- [27] 盘剑. 2019 年中国动画电影观察与分析[J]. 当代电影, 2020, (02):27-34.
- [28] 彭慧媛, 李柯颖. 1961-2019 民族动画中哪吒银幕形象的嬗变[J]. 电影新作, 2019, (06):90-95.
- [29] 秦建波, 刘燕. 中国学派视域下神话题材动画电影的美学重构[J]. 电影新作, 2021, (06):131-135.
- [30] 秦旭剑. 新媒体时代国产动画电影角色形象探析[J]. 电影文学, 2016, (03):53-55.
- [31] 王少雄, 韩郁涛. 戏曲电影《白蛇传·情》的跨媒介叙事策略[J]. 四川戏剧, 2022, (04):102-104.
- [32] 吴承恩, 李天飞. 西游记[M]. 中华书局:201410.1280.
- [33] 吴进, 唐之斌. 哪吒神形象的文化符号学解读[J]. 文史杂志, 2013, (01):26-29.
- [34] 徐强. 跨媒介叙事研究的范例——从《小说与电影中的叙事》看雅各布·卢特的叙事学研究[J]. 江西社会科学, 2011, 31(01):48-53.
- [35] 徐金龙, 袁怡昕. 国产动漫对中国神话资源的转化创新——《哪吒之魔童降世》的神话主义解析[J]. 歌海, 2020, (06):21-26.
- [36] 徐金龙, 刘建华. “神话主义”观照下古典神魔小说的动漫化传承发展——以《封神演义》动漫演绎为例[J]. 民间文化论坛, 2022, (02):70-78. DOI:10.16814/j.cnki.1008-7214.2022.02.002.
- [37] 徐金龙, 白玉帅. “讲好中国故事”语境下哪吒神话动漫化传承发展[J]. 文化遗产, 2020, (02):133-140.
- [38] 徐利华, 朴鑫宇. 《雪中悍刀行》传播中媒介融合的互文性[J]. 采写编, 2023, (02):86-87.
- [39] 徐兆寿, 张雍. 百年变形计：“哪吒”电影百年改编述要[J]. 电影新作, 2021, (01):38-46.
- [40] 薛峰. 泛媒介中动画 IP 符号景观的构建[J]. 当代电影, 2019, (02):134-137.
- [41] 杨利慧. 全球化、反全球化与中国民间传统的重构——以大型国产动画片《哪吒传奇》为例[J]. 北京师范大学学报(社会科学版), 2009, (01):80-86.
- [42] 杨成, 宁魏蓉. 跨媒体叙事视域下中国“神话电影宇宙”的开发[J]. 电影文学, 2021, (08):92-96.
- [43] 战肖飞, 陈钢. 传播符号学视角下传统文化的有效传播——以电影《哪吒之魔童降世》为例[J]. 非物质文化遗产研究集刊, 2020, (00):142-154.
- [44] 张耀天. 哪吒传说的符号意涵与伦理隐喻——中国传统孝道的背叛与突围[J]. 山西师大学报(社会科学版), 2020, 47(01):74-79. DOI:10.16207/j.cnki.1001-5957.2020.01.011.

- [45]张天陆. 复合与互补: 跨媒介融合视角下游戏与游戏电影的关系[J]. 戏剧之家, 2021, (12):155-156+179.
- [46]张宇. 中外动画史[M]. 辽宁美术出版社:201510. 279.
- [47]张之琨, 邱紫东. 哪吒题材动画电影的神话叙事与伦理建构[J]. 河南科技大学学报(社会科学版), 2024, 42(01):31-35. DOI:10.15926/j.cnki.hkdsk.2024.01.006.
- [48]周姝岐. 哪吒形象的演变——从《西游记》到《封神演义》[J]. 汉字文化, 2021, (02):56-58. DOI:10.14014/j.cnki.cn11-2597/g2.2021.02.026.

致 谢

三年时光匆匆而去，到如今居然就要说道别了，这几年的研究生生活如白驹过隙，仿佛时间还从未流逝，仿佛我还停留在收到录取通知书的那一刻，而度过这个匆忙而焦虑的毕业季后，我就要离开这里了。想说的话数次敲下键盘却又按下删除键，回首这三年，就像做梦一样，感觉好像一事无成，但又觉得很多东西都在无形中改变了许多，比如对生活、对工作的态度，对未来的看法，对生命的理解。说句悲观的话，我变得怯懦却也更现实了，人人都说，本科毕业那一刻起就真正走入了社会，是一个大人了，而我的成长应该从此刻才能开始算起。这三年，感恩我身边的每一个人，感恩每一件事，无论是喜上眉梢还是愁云满面，都让我成为了更清醒、更理智、也更优秀的人。

首先，感谢我的父母，你们这些年始终为我担心、操心，但却一直支撑着我的学习和生活，是你们的包容和爱才让我一直以来跨越了许多困难，不畏任何挫折和辛苦。或许我并没有做到让你们完全满意，或许我还没有给你们交上一份完美的答卷，但我相信，即将真正步入社会的我，会在未来更加努力的修炼自身，成为一个真正让你们骄傲的人。

感谢我的导师杨晓峰教授，是您引导我踏入研究生学习的大门，您的大智慧、大胸襟始终让我敬佩，对于未来和当下，工作和学习，您的谆谆教导也一直深切的影响着我。您对我的指导和教诲我一直铭记于心，不论是人生道理还是学术水平，都让我在研究生三年学到了许多。此外，也还要感谢诸多对我给予学术帮助的老师，感谢张翼老师对我的毕业论文进行点拨，在我的论文有很大缺陷的时候给我非常有帮助的建议；也感谢我的所有任课老师，让我领略到更上一层楼的学术风景，能够站在各位老师的肩膀上看世界，也算是不枉这三年。

感谢我的舍友陈馨淼，她在我繁忙的毕业季中给予了我非常大的帮助，我们虽然不在同一个年级，但她却是我的好姐妹。第一次见她以为是一个很

有个性的学妹，但实际上却是一个特别热心特别爱笑的女孩，她未来还将在学校里继续研三的学习，我衷心祝福她的毕业季能一帆风顺，希望她的未来一片坦途。

感恩我的隔壁宿舍的同学、朋友、搭子们，文涛、王雨薇、杨霏、魏晓、王秀慧（排名不分先后，都是一番），512宿舍就这么挤啊挤啊挤到了511，我的这三年生活若没有你们该是多么的无趣啊。想想两次大半夜拉着手去看急诊然后再医生无语的眼神前面面相觑；想想一杯贝瑞咖啡导致的一晚上大眼瞪小眼，第二天还精神焕发的去漫展精神涣散的回宿舍；想想一起熬夜肝论文的苦中作乐；想想一起在山间民宿开生日 party……你们是我意外的收获，也是我十分珍惜的宝贝，我们即将各奔东西，祝福你们前程似锦，希望未来，天涯海北仍能见字如面。

最后，我要感谢我自己，谢谢我坚持两年奋战考上研究生，谢谢我的努力没有被辜负，谢谢我一直以来虽然身体不好，但仍乐观面对一切。现在想想，我这个人，不怕抑郁，不怕困难，始终无畏，虽然时常焦虑中假装淡定，失落中假装开心，但一直没有丢失心中的阳光，希望我能够一直做我自己热爱的事情，热爱自己，热爱生活，热爱我珍惜的每一天每一刻。

人的一生中总是在不断地相遇和离别，我与兰财的缘分也即将结束啦，虽然校园很小，但我在这里度过的这三年也十分刻骨铭心，我曾在教学楼的外的小道上一圈一圈的散步，曾在学校小超市买了无数次的零食，曾在宿舍中挑灯夜读，和好朋友一起彻夜畅谈。这里储存了我三年的印记，我即将离开，进入下一个人生阶段，要将这些回忆打包带走了还突然有点伤感。但是，离别总是伤感的，三年前我笑着来到这座城市，如今，我也会笑着说再见，毕竟，前方的风景才是最美的。

行文至此，那就和大家正式的说拜拜啦。

2024年5月13日 银川