

谈《西游记》的现代演绎 ——从《大闹天宫》到《西游记之大圣归来》

王艳秋

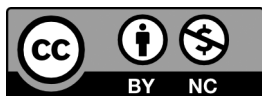
摘要 | 《西游记》代表了中国古典神魔小说的最高成就，不仅是中国文学史的宝藏，更给后人提供了无尽的灵感源泉。本文用《大闹天宫》和《西游记之大圣归来》作为案例，来分析中国动画对古典小说现代演绎的具体方式，具体体现在对民间文化的运用方式上，即在形式、风格和内在思想上的统一。在民间文化的绚丽多彩的基础上，故事层面集中在去西天取经之前，以为自由的反抗和冲破束缚的自由为主，人物上精简成孙悟空和起压制或束缚作用的一方，造型上选择民间戏曲的主导风格，同时也增添了现代元素；两部作品在民间文化的融合的基础上，将故事、人物统一于自由精神之中，完成了古典小说的现代演绎的成功尝试。

关键词 | 《大闹天宫》；《西游记之大圣归来》；孙悟空；反抗；自由

Copyright © 2024 by author (s) and SciScan Publishing Limited

This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>



作为中国文学史上的瑰宝之一，《西游记》创造了一个神魔鬼怪并存的神话世界。不仅塑造了众多鲜活丰满的形象，也以其讽刺和隐喻的笔触直击现实，在想象力和现实之间找到了和谐的表达方式。袁行霈先生称赞《西游记》艺术表现上的最大特色为“以诡异的想象、极度的夸张，突破时空，突破生死，突破神、人、物的界限，

创造了一个光怪陆离、神异奇幻的境界”^[1]，汲取了中国传统文化中的“儒、释、道”三家思想智慧，以此成为经典，历久弥新，也是后世再创作重新演绎的源泉。我国动画自初创时期就与《西游记》结缘，首部动画长片《铁扇公主》（1941）和我国第一部彩色动画片《火焰山》（1958）均取材于火焰山部分，之后的动画作品

[1] 袁行霈主编《中国文学史（第四卷）》，高等教育出版社，2003，第170页。

如《猪八戒吃西瓜》（1958）、《丁丁战猴王》（1980）、《人参果》（1981）、《金猴降妖》（1985）、《西游记之三件宝贝》（1989）、《西游漫记》（1995）、《西游记》（1999）等，或是改编自片段，或者传统与现代创意结合，或者直接完整地忠实原作，结合不同的动画形式，以逗趣、童真、寓教于乐等风格让经典重新焕发活力。在这批作品中，1964年的《大闹天宫》是中国动画学派的巅峰之作，享誉国际，而在时隔五十年之久之后的《西游记之大圣归来》（以下简称《大圣归来》）不仅收获了票房奇迹，还极大地激发了中国动画界的创作热情。《西游记》本就是民间故事的集大成者，民间对于《西游记》的偏爱，从和《西游记》相关的作品层出不穷可见一斑，如何让经典故事焕发生机，是当下创作者关注的问题。两部作品以孙悟空取经前的故事为主，各有侧重点，风格不同，但是依然都是中国动画传承民间文化最典型的例子，它们不仅为中国动画提供了讲好中国故事的范例，更在作品之中传承了中国文化，宣扬了中国精神。笔者从故事和人物的改编、作品中融合的多种民间文化元素，以及其精神内涵几个层面，来看古典文学作品现代演绎的具体策略。

一、故事的重构：“齐天大圣”与“大圣”的传说

《西游记》以孙悟空的修行为主线，脉络分明地呈现出闹天宫段落和取经段落，而以孙悟空的上天入地的通天本领的段落，尤其精彩。毛泽东曾经有七律曰“金猴奋起千钧棒，玉宇澄清万里埃。今日欢呼孙大圣，只原妖雾又重来”^[1]，赞颂了孙大圣荡清寰宇的力量，更是捕捉到了大圣的英雄气质，不管是《大闹天宫》里的与天齐的大圣，还是《大圣归来》里的大圣

的传说，故事都以大圣为主，从某种程度上来说，“大圣”依然是类型化的形象，不仅能满足我们的心理预期，还让我们对全新作品的具体呈现方式充满了期待。法国戏剧理论家布伦退尔的自觉意志论体现在孙悟空身上再合适不过，他认为“我们要求于戏剧的，就是展示向着一个目标而奋斗的意志，以及应用一种手段去实现目标的自觉意志”^[2]。对于孙悟空来说，他就是要自由，为了自由去付出行动，也因为行动导致了不自由。即使我们都知道孙悟空最大的限制如来佛祖的存在，但是我们更看重的是，虽然能限制住肉身的自由，却阻碍不了对自由的向往和为自由所作的抗争，《大闹天宫》和《大圣归来》的创作倾向是一致的，把故事的重点放在对抗和冲破束缚上，强化并鼓励对抗和抗争，更加迎合了现代叙事中永恒的主题——自由，在具体的创作方式上，弱化小说中的修道悟佛色彩，把情节简化到以自由为核心的抗争为主，让整个动画故事更加简洁纯粹。

《大闹天宫》中的大圣为了自由去反抗天庭，他的自觉意志和天庭有不可弥合的矛盾，他的每一个行动都冒犯天庭，也在天庭的刺激下更加肆意，如《大闹天宫》呈现的那样，吸取了天地日月精华的“妖猴”不仅拥有通天地的本领，自由天地间，难以被任何规矩限制，因此孙悟空才能大张旗鼓地闹起来，还闹成功了。从整个动画的故事片段来看，每一段观众都耳熟能详，龙宫借如意金箍棒，上天庭做弼马温，下天庭做齐天大圣，大战哪吒和巨灵神，再次上天庭看守蟠桃园，大闹蟠桃会偷吃金丹，大战四大天王和二

[1] 吴承恩：《西游记》，人民文学出版社，2005。

[2] 罗晓风选编《编剧艺术》，文化艺术出版社，1986，第6页。

郎神，到此结束，两次上天，两次打斗，层次分明，又简洁明快，此种风格不仅呈现孙悟空面对天庭不断增强的束缚感，更加体现出孙悟空每一次争取自由的坚决和气势。

亚里士多德认为“事件的组合是成分中最重要，因为悲剧模仿的不是人，而是行动和生活，人的幸福与不幸均体现在他们的行动之中，生活的目的是某种行动不是品质”^[1]，对于一切叙事艺术来说，情节和行动的重要性不言而喻，大圣主导自己的行动，对于天庭是冒犯行为，让他既成为天庭想要收服的对象，更在被收服之后，为自己行为负责，也开启了下一段修行。《大圣归来》就是由新的修行开始，诞生于2015年的《大圣归来》，在故事的设定上，更像好莱坞的英雄故事，“蒙难”的英雄被解救，然后重新拯救世界，但是鉴于这种英雄故事与大圣故事融合得很巧妙，也依然不失为优秀故事。曾经大闹天宫的齐天大圣被如来佛祖压在五指山下整整五百年，他在世间变成了传说，也因为说书人的演绎广泛流传，恰逢山妖横行，小和尚江流儿跟着师傅吃斋念佛，但是眼看着妖怪作乱，百姓深受其苦。被压在山下的大圣，被江流儿意外解救出来，在江流儿的感化下，内心有了责任和牵挂，开始拯救苍生。我们可以看到，在对《西游记》重新演绎的最大的特点是，呈现了孙悟空的接近完满性的形象，美学家杜夫海纳看重审美对象的丰富性，审美对象创造了一个包含自己存在的外观世界，“这个世界恰恰使审美对象变得无穷无尽的那种多余意义在其中得以实现”^[2]，动画中呈现的孙悟空形象，似乎脱离了“妖猴”的妖性，作为独立天地间的英雄，他无所不能，无所畏惧，突破生死，超越时间和空间，在这种完满性的呈现中，观众内心得到了极大的精神满足。

二、主要人物改写：美猴王的猴儿们与四人行

《西游记》作为一部融合了历代民间神话故事的集大成者，小说中有趣的人物随处可见，师徒一行，天上的神仙，地狱的小鬼，人间的百姓和小妖怪们，给观众留下深刻的印象，孙悟空作为名气最大的一个，他无疑是无敌的，我们都知道，古希腊神话中的，不管是俄狄浦斯还是拉伊俄斯，一再逃离命运的枷锁，但是，最终还是必然地犯错，走向他的命运之路，而作为中国的神话人物，孙悟空自然是接近完美的，天上、人间、地狱，他都能打交道，他不被任何命运制约，但是孙悟空也有其有限性，性格上的不足，冲动易怒，单纯易被蒙骗，不管是如来佛祖还是紧箍咒，还是有能力限制孙悟空自由的存在。在进行现代演绎的过程中，创作者们以孙悟空为核心，设计丰富的人物关系，让传统故事焕发活力。

《大闹天宫》里孙悟空的人物关系在孙悟空、猴儿们和天庭之间，三者互相联系。孙悟空与猴儿们和谐相处，孙悟空和猴儿们与天庭是对抗关系。孙悟空是一个受猴儿们拥戴的美猴王，在花果山上，猴王每天带着猴儿们操练，花果山上果树茂盛，小猴子们在树丛间跳来跳去，相互协作着摘水果，一派祥和。这时一只小猴子不小心从高高的树上掉下来，其他的小猴子都不知所措，掉下去的小猴子持续下坠，此时如意金箍棒及时飘来，接住小猴子，小猴子安全落地，孙悟空出现抱住小猴子，其他小猴子也抱着水果跑过

[1] [古希腊]亚里士多德：《诗学》，陈忠梅译，商务印书局，1996，第64页。

[2] [法]杜夫海纳：《审美经验现象学》，韩树站译，文化艺术出版社，1996，第453页。

来，一个一个地挂在孙悟空身上，给他递水果，整个画面充满惊险和趣味，也显示出孙悟空对花果山小猴子们的感情，他们自由自在的生活很快就被打破。太白金星让孙悟空上天做官，孙悟空不感兴趣，于是拿天上的仙境诱惑孙悟空，“到处金碧辉煌，遍地奇花异草，星星铺成银河，彩虹架作飞桥”，这不仅吸引到了孙悟空，小猴子也想上去看看，此时的孙悟空上天就是为了一探究竟，从来没想过做官，真的如太白金星所说就带上猴儿们一起去。之后又第二次上天，大闹蟠桃会的时候，喝得醉醺醺的也不忘把东西都打包给猴儿们带回去，可以说花果山是孙悟空自由自在的家园。与花果山相对的天庭，是一派森严和颐指气使，虽然确实是星星银河和彩虹飞桥，但是对于孙悟空来说，那里的神仙，各个面目可憎，死板无趣，满嘴谎言，出尔反尔，他们与本性率真的孙悟空完全不合，二者形成完全的对立关系，《大闹天宫》对这种积极地斗争争取自由的精神是推崇的。

《大圣归来》的主要人物，由唐僧师徒四人变成了由孙大圣为核心的四人行，人物的设计在原作的基础上做了不少调整。首先，关于四人行缘由，原作是唐三藏去西天取经，需要徒弟护送，在《大圣归来》中，依然是以长安城为故事发生的舞台，但是背景变成山妖作乱，需要英雄力挽狂澜，小和尚江流儿充满正义感，但是力量有限，意外救出了孙大圣，又遇见猪妖和白龙，几人一起被卷入山妖的作乱中。孙大圣身上有着双重束缚，一个是符咒限制他的自由，不能离开五行山，另一个是他的法印，右手上的锁链封印着悟空的力量，双重束缚都因为江流儿而解除并获得新生。孙大圣和江流儿的人物性格和人物关系的特点，让孙大圣之后的冲破束缚变得合情合理。遇到看守的山神，聪明的江流儿主动揭开山

神身上的符咒，这是第一步，江流儿帮助孙大圣获得了自由之身，孙悟空可以离开五行山了。再来看，热情充满正义感的江流儿崇拜孙大圣，小小的身体蕴藏着巨大的感染力，并用积极主动的热情和善心感动大圣。而原作中的外在约束更强，由唐三藏加上佛祖、观音一起组成外在的压力束缚着孙悟空，《大圣归来》的处理是大圣内心的一种主动的变化，强调主体的自觉行动。包括其他人物在内，整体上，人物都很轻松幽默，充满活力，孙悟空和江流儿之间形成很有趣的互动，对什么都好奇的小和尚和急性子又讨厌啰嗦的孙大圣产生了很好的反差，孙大圣的故作坚强维持形象，在小和尚的本真反应面前也充满了趣味。虽然是个小小和尚，穿得破破烂烂，但是内心可是充满大义，义正辞严地控诉可恶的山妖，小小的身躯和他潜在的能力以及宽广的胸怀也有很大的反差，而他的胸怀和对力量的自信来自孙大圣的庇护，这个设计很有趣，二人完美地融合一起，一个无所畏惧心怀苍生，一个拥有等待释放的无限力量。孙悟空身上那种怕被小和尚缠上的别扭感，随着小和尚对孙大圣越来越崇拜，这种别扭慢慢变成了真情流露。天蓬元帅发挥搞笑的功能，白龙变成自由自在的象征。孙大圣有这样一句台词：“有一天你要是够坚强，够勇敢，你就能驾驭它们。”这句台词是大圣的主题，整部动画就是孙大圣不断获得勇气，冲破束缚的过程，变坚强和变勇敢，这是大圣的主题，也是江流儿和观众的永恒的主题。

三、形式与风格的统一：传统的气势与现代的活力

德国美学家波默认为“知觉的第一对象是气氛……在气氛的背景下，诸如对象、形式、颜色等之类东西通过分析的眼光就相互区分开

了”^[1]。他认为“气氛贯穿一切事物，它给整个世界或者某个景象定调着色，它使所有事物都在某种确定的光亮中显现，它概括了某个心境状况下的所有印象”^[2]。他以园林艺术理论中制造气氛的方式，来说明如何通过选择对象、颜色和声响，来制造“场景”，而这个场景能带来特定的气氛，他认为“这种编排接近于舞台布景的语言”^[3]，这一点与我们中国传统戏曲的创作方法不谋而合，中国戏曲中“特别重视器乐的作用，在表演过程中鸣响的器乐，或如狂风暴雨、霹雳电闪，或如小桥流水、花间莺啼，随故事情节与环境气氛而变化，与人物动作及人物心理相契合，从而创造出一种动人心弦、令人迷醉的艺术氛围”^[4]。中国的动画人在探索中国动画之路的时候，也选择了从民间文化中汲取营养。不仅能够吸收戏曲的韵味和节奏，还能把民间戏曲和流行元素完美结合。迎面而来的气氛让我们无暇分析大圣的故事和人物的设定以及有无创新点。伴着悠扬轻松的音乐，走进如山水画似的花果山，小猴子们在山水间，自在嬉戏，采摘水果，孙悟空伴着京剧的鼓点和节奏中有气势的登场亮相，在中国国画营造的意境之中，万物皆为自由状态，而到了天上缥缈唯美的仙界，妖娆的仙女造型借鉴敦煌飞天壁画，更有随处可见的剪纸风格、祥云造型，以及仙雾萦绕。在对阵段落，更是把造型和音乐融为一体，体现出不可抵挡的气势。借鉴年画造型的天神显得十足亲切，各类招数对打之间，伴着激昂有力的打击乐和弦乐，孙悟空变成小人钻破了伞，用悠扬的笛声，显示孙悟空的智慧和灵活。在二郎神参战之后，

背景就更加丰富了，变成飞鸟和老鹰，在天上的祥云间飞来飞去，变成鱼儿和白鹭在水里游来游去，跳来跳去，又变成松鼠和蛇爬到树上，一幅幅的花鸟画浮现在眼前等等，不一而足。

《大圣归来》发挥了三维动画的优势，在营造冒险感上下足功夫。开场在说书人的讲述中，伴着管弦乐曲子《闯将令》，以极具古典气息的氛围显示了《大圣归来》对《大闹天宫》精神气质的继承。孙悟空和小和尚一起吃鱼，不断被砸又强忍住疼的时候，使用古筝的背景音准确地传达出无奈和内心的煎熬，配上一脸崇拜的江流儿，更有一番趣味。猪八戒出场的时候在孙大圣面前耍宝，配着京剧有节奏的鼓点，伴随着打击乐越来越强，刹那间孙大圣戳穿他，气势瞬间消失，配乐戛然而止，此段尽显猪八戒爱说大话的特点。接着打击乐又配合孙大圣教训猪八戒，自然地把真正的气势转到了孙大圣身上。中间去长安城的段落，当勇敢的主题从大圣口中说出，江流儿更加崇拜大圣的时候，流行音乐的“勇敢”，直接唱出人物的心声。三人前后随行，看到大圣背着傻丫头，江流儿想念师傅，猪八戒突然飞了起来，带着江流儿一起体验了飞翔和自由的感觉，配合着歌词，格外感人。

我不是一块石头，也不是一滴眼泪，我只是一只小鸟，在寻找家的方向，我不是一粒沙子，也不是一声轻叹，我只是一个孩子，在寻找爱的怀抱。这是飞一样的感觉，这是自由的感觉，在撒满星星的天空，迎着风飞舞，凭着一颗永不哭泣勇敢的心，这是同样的感觉，这是颤抖的感

[1] [德] 格诺特·波默：《气氛美学》，贾红雨译，中国社会科学院出版社，2018，第35页。

[2] [德] 格诺特·波默：《气氛美学》，贾红雨译，中国社会科学院出版社，2018，第91页。

[3] [德] 格诺特·波默：《气氛美学》，贾红雨译，中国社会科学院出版社，2018，第24页。

[4] 马新等：《中国传统文化要论》，高等教育出版社，2003，第136页。

觉，在布满力量的大地带着痛狂奔，凭着一颗永不哭泣勇敢的心。

混沌妖王真身的造型来源于《山海经》，“天山，有神焉，其状如黄囊，赤如丹火，六足四翼，混沌无面目，是识歌舞，实为帝江也”^[1]。我们可以看到混沌无头无脸，样子像个袋子，还精通歌舞，在献祭的段落表演了一曲精妙的昆曲《祭天化颜歌》，展现了他的歌舞天赋，也让这个妖王的形象更有辨识度。到了影片的片尾部分，更是关联了戏中人观看皮影表演和现代人观看电影的体验，同时给故事中的人和故事外的人带来意犹未尽的感觉。

四、精神气质：“昂扬地反抗”到“勇敢地冲破过去”

孙悟空可谓是我国民间最具典型意义的反抗形象的化身，他之所以能在众多艺术形象中如此深入人心，因为在他身上寄托了普通人妄图冲破限制的反抗意志和力量。孙悟空就是反抗的象征，在《大闹天宫》其他人物都是孙悟空的对立面，因此孙悟空的反抗是一种自然和必然。孙悟空率真直性，去借兵器，拿走金箍棒是事实，但是龙王自己的承诺在先，拿得动就送给他，但是真拿动了，龙王开始出尔反尔，还颠倒黑白，恶人先告状，这是第一个出场的神仙，接着天庭的一众人开始出场，个个都是八面玲珑，趋炎附势的秩序维护者。两次要孙悟空上天的太白金星，

随便找个小官打发孙悟空的玉皇大帝，态度恶劣地管教孙悟空的马天君，嘲笑孙悟空是个“管桃园的猴头”的七仙女，孙悟空在花果山下自称齐天大圣，这是损了天庭的威严，而孙悟空此时已经被激怒，“承认俺就罢，不承认，俺就打上凌霄宝殿”“俺在花果山上就是齐天大圣，还要他封”，孙悟空宣告不接受任何驯服。因此在几番打斗之后，获得了完全的胜利，在花果山上竖起了“齐天大圣”的大旗。某种程度上不接受任何驯服，自己定义自己，这与现代人的自由选择一脉相承，虽然现代人无法逃脱秩序的限制，但是在限制之中，还是能有相对自由的选择，这个主动的选择，在《大圣归来》中得到体现。

在理解孙悟空形象的重要性之前，我们引入三条线。德勒兹在《千高原》中提出了三种线，第一种线是“僵化的节段性之线，在其中，所有的一切看起来都是可被计算和可被预测的：一个节段的开端和终点，从一个节段向另一个节段的过渡”^[2]，这条线存在一系列明确限定和规划的范围中。第二种是“柔顺的或分子性的节段化之线”^[3]，这条线会出现难以把握的事件，有尝试挣脱那些集合体（社会阶层、性别等）的可能，它会和第一条线互相干扰，互相作用，彼此将柔顺注入对方。第三条是逃逸线，“这条线不能容忍节段，它更像是两个节段性的系列的爆裂”^[4]。在这条线上，不受任何形式的规定，只有一条纯粹的抽象线，在这条线上完成自我的生成。我们普通人大部分都在僵化线和柔顺

[1] 马昌仪：《古本山海经图说》，广西师范大学出版社，2007，第238页。

[2] [法] 德勒兹、[法] 加塔利：《资本主义与精神分裂（卷2）：千高原》，姜宇辉译，上海书店出版社，2010，第272页。

[3] [法] 德勒兹、[法] 加塔利：《资本主义与精神分裂（卷2）：千高原》，姜宇辉译，上海书店出版社，2010，第274页。

[4] [法] 德勒兹、[法] 加塔利：《资本主义与精神分裂（卷2）：千高原》，姜宇辉译，上海书店出版社，2010，第275页。

线上阶段性地逃离又回归，极少人能真正走向逃逸线，完成自我的生成。由此可看出，深得我们喜爱的孙悟空，是有能力选择奔向逃逸线，他不被任何规则限制。即使在《大圣归来》中有符咒和法印的限制，在外力的帮助下，他主动地进行自我的选择，而没有原著中的那种被动和束缚感。孙悟空的勇是与生俱来的，《论语》中关于真正的勇有一番论述：“君子义以为上，君子有勇而无义为乱，小人有勇气而无义为盗”^[1]，勇者有义，才是真正的勇敢，当然，孙悟空在遇到江流儿之前是没有大义这个意识的，在遇到江流儿之后，他在他的逃逸线上丰富了新自我，主动以大义为导向，从内心到行动实现了真正的勇敢和坚强。最后段落，白龙载着孙大圣和天蓬元帅出现，从妖王手中夺走江流儿，这是大圣勇敢迈出的第一步，在最后他还要完全冲破法印的限制。孙悟空为江流儿的死而悲痛，从而冲破法印的束缚，因为一个友善真诚的小和尚不顾生死救自己，孙大圣也完成了内心的觉醒，开始真正的有义之勇，至此，在江流儿的诚挚引导下，孙大圣做到了真正的勇敢和觉醒。另一个更加理想化的人物——江流儿，江流儿是一个至诚的勇敢者，勇敢无畏，他自己虽然没有什么力量，如他自己对师傅发的牢骚，面对“打坐、念经、参禅”的困惑，师傅教导着自己“不骄不躁，悠然自得”，但是穿得破破烂烂，填饱肚子都困难。外面闹山妖，念经也吓不走它们，江流儿想学拳脚，师傅依然教导“出家人普度众生，要从小事做起，专心地打坐，参禅，化缘……”，师傅教给江流儿要相信，在小事中践行。江流儿用一颗赤诚之心感动了其他人，他用他的善和诚，给人坚强的力量。这种方式，和原作中把唐三藏放在

对立面的处理相比，不仅让二人的关系更加温情，也使得整个故事都散发一种昂扬的活力。在现代人的生活中，似乎人们之间的关系都有一种孤岛式的疏离感，在接受世界的荒谬和无意义之后，人们更没有勇气去探索任何一段关系，更何况是像孙大圣这种向往自由的人，这种人与人之间的互相温暖，更能让人感动，在整个过程中，我们冒昧与孙大圣共情，最后经历洗礼，实现心灵的自由。

五、结语

从古典小说《西游记》到现代动画的转化演绎过程中，无论是《大闹天宫》还是《西游记之大圣归来》都把握到了精髓。从《西游记》中，选取最具特色的人物形象孙悟空，并选择最具反抗和自由精神的取经前的段落，故事上精简为自由的反抗和冲破束缚的自由，以此为基础，体现出对自由精神的追求。在形式上，不管是承袭中国戏曲的造型，还是对民间文化元素的合理运用，又或者是和现代流行元素的结合，都能强化影像，增添人物形象的魅力。而在整个精神气质的把握上，更是满足了现代人的心理需求，自由选择、积极面对现代生活的荒诞性，这也是两部作品在现代演绎中最重要的尝试。因此，在中国动画对民间文化的继承和发展的创作之路上，《大闹天宫》和《西游记之大圣归来》汲取了中国神话小说的精华，不仅融合了多种民间文化元素，在传承了中国传统文化精髓的同时焕发发现代的新活力，给中国古典小说的现代演绎提供了新的范式。

[王艳秋 上海戏剧学院戏剧文学系]

[1] 钱穆：《论语新解》，生活·读书·新知三联书店，2002，333页。