

# 三重视角下哪吒形象的立体建构

## ——以电影《哪吒之魔童闹海》为例

李妙然

(山西师范大学 文学院 ,山西 太原 030031)

**摘要** 电影《哪吒之魔童闹海》通过他者凝视、自我视角以及异于传统形象视角三个维度,建构了哪吒的立体形象,为国产动画的人物形象制作提供范式。他者凝视意在表明哪吒的外在表现,完成了从被定义到自我主宰的转变;自我视角意在表明哪吒的内在精神,实现了自我命运重组与强大内核建立;异于传统形象视角意在通过梳理哪吒形象的变化,分析哪吒形象演变背后的文化内涵与时代意义,呈现出在传统文化思想下,当今国产动画制作不断探索和发展的过程。

**关键词** 《哪吒之魔童闹海》,哪吒,动画电影,他者凝视,萨特

中图分类号 J905

文献标识码 A

文章编号 :1003-2584(2025)05-123-07

DOI:10.13767/j.cnki.cn64-1011/j.2025.05.013

2019 年上映的《哪吒之魔童降世》(以下简称《哪吒 1》)对以往传统故事中哪吒的形象进行了创新,故事的叙事和内核也有较大程度改编,给予观众新奇的感受,其续作《哪吒之魔童闹海》(以下简称《哪吒 2》)历经五年打磨,在 2025 年的春节档上映,不久后突破国产动画电影的内地票房纪录,成为亚洲电影目前在全球票房排名中的最高纪录保持者。哪吒作为中国传统文化的经典形象,承载了丰富的文化内涵和精神价值,在形象发展演变的过程中呈现出复杂性与多元性。通过对哪吒形象建构过程的分析,深入挖掘其背后蕴含的多重价值,有利于学者对影视作品中哪吒的性格转变和自我突破进行综合探究,以便呈现出哪吒立体化

的形象,为我国制作更多的优秀影视作品提供借鉴思路。

### 一、他者凝视下的哪吒:被标签化的魔丸形象

哪吒作为自我主体,其存在是由错综复杂的社会关系所构成。主体总是存在于“看”与“被看”的关系之中,当主体“看”向外界时,会将自身思想掺杂其中,带有一定自我主观意识,强调的是观看主体的能动性,而主体处于“被看”状态时,便会不自觉地吸收“他者”所投送过来的目光,进而影响自我意识的独立。哪吒的主体性在他者目光的交织中建立,外界、至亲和知己三种他者目光的凝视逐步建构出他完整的本体意识。“作为自由和独立的人,承认他人也是自由的和独立的。反过来说,

**作者简介** 李妙然(1999—),女,山西长治人,山西师范大学文学院硕士研究生。研究方向为文艺学。

只有当人自由地得到他人的承认时，才是自由的和独立的。”<sup>[1][2]</sup> 哪吒自我意识的形成是自身和外界意识的总和，其个人需要寻求外界的承认才能得以建构自身，自我意识才能获得真正的自由。倘若脱离他者凝视维度，哪吒形象的建构只能是镜中花、水中月，陷入本体论危机。

### （一）外界视角：“妖魔表象”的揭露

自《哪吒1》设定哪吒出生即为魔丸开始，陈塘关百姓便将其视为“天生恶童”。有他在的地方大家都是争相逃离，唯恐自身受到伤害。上到白发老人，下至稚气孩童，无不带着偏见看待他，这是对魔丸的一种刻板认知。起初，哪吒并不知道自己是魔丸，他与每一个孩子一样，渴望被关爱、被陪伴，但百姓以“魔丸转世”的标签凝视哪吒，没人愿意和他玩耍，街上人人对他指手画脚，其他孩子称呼他为妖怪，通过恐惧与排斥哪吒的种种行为，完成了他者身份的暴力建构，在潜移默化之中影响了哪吒的性格，导致他故意以恶作剧等方式反向凝视社会——你们不喜欢我，我便不让你们喜欢。哪吒用破坏性的行为对抗自己被强加的污名，使“我”与外界陷入对立的结局。外界对哪吒的恐惧并非基于理性判断，而是停留在感性认知层面，对于“魔丸即邪恶”，百姓有着极强的自我认知，而忽略了哪吒作为孩童善良纯真的本质。“一种集体的巨大威力深深地感染了我，他深入到了我的心灵之中，并在那里窥视着”<sup>[2][179]</sup>，而哪吒便被这些带有集体偏见的凝视所包围，逐渐形成了非本体自愿意志，最终选择一种自污式的抵抗去宣泄身份焦虑。《哪吒2》上映后，外界视角发生了转变，从陈塘关转移到了仙界，而在掌握仙界话语权的无量仙翁面前，哪吒同样也是逃不脱魔丸标签的束缚。借助强大的权力，无量仙翁可以随意定义哪吒，利用哪吒和龙族的恩怨去攻击龙族时，哪吒便是有

用之人；当发现无法控制哪吒行为时，哪吒便是一种威胁。这时，他者的权力凝视成为定义和评价哪吒的唯一标准。

在“外界—哪吒”的关系中，哪吒沦为被他人凝视的一方。“他人并不使我成为对我本身而言的对象，而是成为对他而言的对象”<sup>[3][345]</sup>，外界对哪吒的偏见凝视，使其成为他人眼中所看到的样子，因为他人的凝视包围了哪吒的存在，形成了对哪吒形象的第一层建构，即“妖魔表象”。外界的偏见对哪吒的自我存在具有产生摧毁效果的力量，这种集体偏见凝视使其异化。

### （二）至亲视角：“孩童内质”的挖掘

李靖夫妇始终以“父母之眼”凝视哪吒，充满着对孩子的保护欲，一次又一次地引领哪吒前行，使他避免受到外界的伤害。最直接的体现就是在《哪吒2》中的海底炼狱场景，当无量仙翁无耻地利用李靖夫妇性命要挟哪吒吞下丹药时，身为母亲的殷夫人挺身而出，哪怕赔上自己的性命也要保护孩子，这便是母亲与哪吒的情感联结。同世间父母一样，李靖夫妇对自己的孩子也是充满了期待，虽然哪吒以魔丸身份降生，但多年来，夫妻二人顶着陈塘关百姓施加的巨大压力，竭尽全力给予哪吒最好的生存条件，在日常生活中积极引导，希望哪吒可以用自身的力量打破偏见的束缚。在李靖夫妇眼中，哪吒仍是孩童，是具有孩童一切属性的骨肉，这一点并不会被外界的定义所左右。他们所注意的是哪吒是否受到了委屈，是否孤单无趣，他们透过魔丸外壳看到了哪吒的孩童本质，对哪吒充满了爱与关怀，努力为他创造一个相对正常的成长环境。当母亲化为仙丹时，哪吒眼前浮现一幕幕过往的画面，燃起了心中的斗志，在强压下冲破孩童身体，成为拥有巨大能量的少年。同样，作为哪吒至亲的师父——太乙真人也从未因为哪吒的

魔丸身份而对其有成见，相反他看到了哪吒魔丸身份背后所具有的潜力和善良。太乙真人相信正确的引导和教育可以使哪吒克服魔性，成为斩妖除魔的正义之人，改变外界对他的态度。

在《哪吒 2》的叙事中无量仙翁这一人物的引入，使得太乙真人对哪吒的影响更为深刻。虽然太乙真人同样为仙界阐教势力中的一分子，但其与为了巩固仙界地位而不择手段图害生灵的无量仙翁形成强烈对比。太乙真人在哪吒的升仙试炼中尽心尽力、出谋划策，一心为徒儿能够变得更好而默默付出，在哪吒成长道路中发挥引路人的作用，使得哪吒始终保持着一颗惩恶扬善的正直之心。

至亲的凝视，帮助哪吒在充满偏见和误解的环境中重构起了积极的自我认知，打破了原有外界的单向凝视目光，成为哪吒反向凝视外界背后的力量。与外界视角不同的是，在“至亲—哪吒”的视线中，哪吒形象与其他客体有了互动感，哪吒得以在偏见中逐渐意识到自我存在，重建积极的自我认知，形成了对主体的第二层建构，即“孩童内质”，完成了从被定义者到自我认知主体的初步转变。

### (三) 知己视角：“本我内核”的建立

敖丙作为灵珠的化身，与哪吒构成命运双生子，二人处境相似又相异，就像镜外主体与镜内映像是归属于同实体所呈现出的两个形态。生来便“不见天日”游离于正常生活之外，身上背负着使命，这就是哪吒与敖丙的现实重合点。在《哪吒 1》中，敖丙是最先给予哪吒友谊的“海螺”，使哪吒第一次感受到不一样的目光。“‘认同凝视’中凝视主体与客体之间没有明确的界限，而是具有相互转换的可能。它强调的是凝视主体与客体的相互交流与协商，是一种发生在平等主客体之间的交互性凝视。”<sup>[4]3</sup> 在敖丙眼中，他与哪吒是平等的存在，哪吒是朋友、知己、战友，是在迷惘时指引他大胆

做自己的救赎者，更是镜子外拥有自我意识的鲜活生命体。《哪吒 2》中对二人友情叙述的亮点在于敖丙与哪吒共用一体，通过不断磨合，最终突破重重考验得到玉液琼浆，实现他们对彼此的承诺。虽然在无量仙翁的恶意挑拨下，二人之间有过短暂的误会，但哪吒仍然在敖丙的陪伴下逐步找回自我，一同拯救龙族。被认同是哪吒从小便一直在苦苦找寻的，他想证明自我存在的价值，而敖丙就是点燃希望的蜡烛。其实在《哪吒 1》中，两人在海边踢毽子时的对视，便完成了二人互为镜像自我的初次共鸣。哪吒在敖丙身上找到了能被承认的自我价值，结交了自己“唯一的朋友”，二人之间的羁绊使得他们选择共同去抵抗命运的不公。魔丸与灵珠的组合成为抵抗命运的武器，铸就了“我命由我不由天”的精神内核。

“他人注视着我就足以使我是我所是了”<sup>[3]330</sup>，在“敖丙—哪吒”的羁绊中，证明了哪吒的存在是被外界偏见所排挤的“异类”，是至亲怀抱中年岁尚小的“娃娃”，也是可以在拥有被认同、被信任的目光之下，突破世俗、勇敢做自己的小英雄。至此，以敖丙为客体依托的情感共鸣完成了对哪吒的第三层建构，即“本我内核”。这种交互凝视，最终完成了外界对哪吒的终极建构，使其超越社会标签与先天命运，成为自我存在的主宰者。

## 二、自我视角下的哪吒：重构命运的自我觉醒

“凝视表明我是一个为他的存在，我在他人的凝视中发现了自己，我即是他人，是为他人而存在的。”<sup>[5]35</sup> 在他人不同目光凝视中，哪吒被捆绑在魔童宿命论的个人悲剧之中，他希望通过自己的努力得到他者的认可。一路走来，从任人审视的“被看者”，到接受目光、扭转目光，逐步形成不信命的强大精神内核，再发展为掌握主动权的“观看者”，哪吒以惊世骇俗的反叛姿态，向既定的天庭规则发

起挑战,完成了自我命运的重组。通过萨特主体与对象的存在关系,即“主体—我……对象—我……主体—他人……对象—他人”<sup>[6][23]</sup>,能够分析魔童是如何从默认“我”到质疑“我”,再到重新定义“我”,进而发现哪吒的自我成长路径实际上形成了“肯定—否定—否定之否定”的闭环。

### (一)默认“我”:个人与命运

“我是小妖怪,逍遥又自在。杀人不眨眼,吃人不放盐。”看似戏谑的童谣,实则是束缚哪吒个人命运的枷锁。在《哪吒1》的剧情设定中,哪吒自诞生起便被禁锢在家中结界里,自己戏称自己为小妖怪,一边逍遥自在,一边“杀人吃人”,活得好不痛快。他想方设法走上大街,用整蛊村民的行为来填补自己内心的空虚,但当村里的孩童唤他妖怪时,他便大发雷霆,加剧了他“妖魔表象”的形象。

在萨特“对象—我”这个关系中,哪吒已经被外界目光所包围,其被异化为纯粹的“被看者”,丧失了“主体—我”的自由本质。对于外界来说,“我”脱离了我自己,我的本质属性在别人的注视下物化和异化了,使“我”不再具有“主体—我”的自由性和无限性。在这种暴力注视下,哪吒迫切地想要逃离被厌恶目光所围困着的人生,他要证明自己不是妖怪,但当他得知魔丸秘密时,精神世界便悄然瓦解,只得无奈接受自己是魔丸的现实。在被掉包的命运面前,在出身的枷锁面前,哪吒输得一败涂地。当天劫来临时,哪吒主动赴死,面对自己“魔丸即邪恶”的宿命论,他选择自己亲手解决不公的命运。

### (二)质疑“我”:个人与价值

《哪吒1》中,哪吒在抵抗魔丸宿命的命运之战时,未能突破世俗偏见,最终只身面对天劫。面对强大天劫威力,哪吒不认命、不信命,他反抗以往对他所有的偏见与不公,用“是魔是仙自己说了才

算”的精神力量将命运反转,借助知己灵珠的力量,实现了从被规训客体到救世主体的戏剧性转变,成为了陈塘关百姓的救命恩人,挣脱了从出生以来强加在自己身上的枷锁。“对象—我”在此阶段巧妙发生了转化,“我”在同一个他人眼中发展成为与之前“我”完全不同的主体,“我”成为一个全新的“我”。《哪吒2》继续呈现前作的自我反抗精神,哪吒为了拯救敖丙的生命,在升仙试炼中倾尽全力,最终二人配合默契,顺利通过试炼。陈塘关被屠城,父母不知下落,哪吒陷入无量仙翁所设骗局中,其魔丸力量也被利用。当骗局被揭露时,哪吒的存在困境也被推向了高潮,面对父母性命被要挟时,他因母亲的逝去彻底醒悟,在“主体—他人”的权力掌控中,刺激了“主体—我”的存在。哪吒在烈火中觉醒,他不愿成为无量仙翁权力意志的承受者,他挣脱加在自己身上的束缚,突破了穿心咒。

在《哪吒2》最后,哪吒在与宿命的对抗中取得胜利,消解了其身份的困境。在救助敖丙的升仙试炼过程中,每一次的能力展现既是对自我价值的证明,也是对魔丸标签的持续反抗。这种矛盾性的自我超越,本质上是主体在既定身份枷锁与理想自我建构之间的艰难求索,深刻揭示了个体在社会规训与自我认知双重作用下的存在困境与精神突围。

### (三)重新定义“我”:个人与世界

魔丸力量作为仙界权力体系中的特殊存在,其价值让仙界虎视眈眈。依附仙界力量在一定程度上可以让哪吒变得更强大,甚至可以彻底摆脱妖魔身份的桎梏,获得仙界的认可,做真正的小神仙,但这样做却扭曲了哪吒的本性。生而为魔,但内心本质不为恶,面对火烧陈塘关、嫁祸龙族等权力下的阴谋,哪吒彻底意识到:善恶的本质并非由

先天身份决定，而是源于行为主体的价值选择。是仙又如何，“自诩照世明灯，干的却是恃强凌弱、祸乱人间的勾当”，这才是真正的邪魔、歪道。这一认知颠覆了传统的仙魔二元对立叙事，成为哪吒反抗精神的逻辑起点。在《哪吒2》中，哪吒从炼丹炉挣脱的那一刻起，就从主体命运的个人反击成为无数微小个体的集体反叛。哪吒在撕裂这充满谎言的世界时，便打破了“主体—他人”结构中固化的权力凝视关系，目光中心被拉回到“对象—他人”这一对等视角。在这种新型关系范式下，每个主体都获得审视与被审视的权利，实现了存在维度上的平等对话。当“对象—我”向外界发出注视时，“对象”自身成为他世界主体，而“主体—我”同样可以有看的权利，可以互相审视，彼此对视。事实证明，哪吒以行动挑战了既定的价值评判标准，重新解构了仙魔善恶的本质内涵。

从默认先天魔丸身份，到质疑自身存在，最终实现身份认同的自我重构，《哪吒》系列电影创作团队让哪吒完成了极具哲学意味的精神蜕变，哪吒形象作为一种象征语言，承载着对世俗规训的批判与对个体自由的追求。“若天地不容，我将扭转这乾坤”，哪吒在世俗的传统理想中打破了被建构的身份，实现了个体精神的突围，在自我视角下重构了自身形象。

### 三、异于传统形象视角下的哪吒：国产动画影视的崛起

饺子导演的《哪吒》系列电影，为国漫创造了属于自己的“魔童宇宙”，将中华传统神话内核通过非传统叙事的方式表达出来，让观众在猎奇的过程中发现不一样的文化力量。《哪吒》系列电影通过对经典神话IP的再创作，实现中华优秀传统文化的创新性发展，使得古老的中国故事以全新的面貌继续走出国门，展现属于我们自己的“动画

宇宙”。但是，将以往文学和影视作品比对后发现，饺子导演笔下的哪吒与传统故事文本中的哪吒形象大不相同。

#### (一)经典文本中的哪吒形象

作为经典神话故事文本中的关键性人物，哪吒早已融入人们的生活，与之相关的文化元素也始终活跃于传统文化的发展和传播过程中。从文学作品到影视作品，哪吒形象随着大众文化和审美影响的变化而丰富，逐步构成了现在大众所认知的哪吒。明代小说《西游记》和《封神演义》中的哪吒形象对当今动画影视影响最为深远，这两部文学作品为后续一系列作品中哪吒的孩童形象奠定了基础。吴承恩笔下的哪吒相貌清奇，十分精壮，“总角才遮囟，披毛未苫肩。神奇多敏悟，骨秀更清妍”<sup>[7][45]</sup>，是个聪明伶俐的小童男。而《封神演义》对哪吒的刻画则更为详细具体：灵珠子转世，生下便异于常人；肉球出生，性格活泼爱玩，大闹东海，抽龙筋，杀敖丙，骄傲自大，不肯悔改；后剔骨还父、析肉还母，以死谢罪，但最终被其师父太乙真人重新复活，沉淀心境，消灭纣王，造福百姓。这时的哪吒便拥有了无拘无束、自由烂漫、嫉恶如仇的小英雄特质，受大众所喜爱。

科技的不断发展伴随着人们对精神文化的需求，20世纪，电影与电视剧相继兴起，哪吒的故事便成为动画影视剧创作的热门选择。1962年，在国内外上映的动画电影《大闹天宫》中，哪吒作为配角以“大头年画娃娃”的形象出现，性格傲慢自大，还突出其具有三头六臂和脚踩风火轮的特征。1979年的动画电影《哪吒闹海》中，哪吒是手持乾坤圈、身披混天绫、头顶双丸子头的孩童造型，见义勇为，充满正义，为保护百姓慷慨自刎，重生后，哪吒大闹龙宫，为民除害，刻画了英雄少年的形象。此影片上映后深受观众喜爱。2003年，动画电

视连续剧《哪吒传奇》以哪吒为主角展开，人物和剧情设定与《哪吒闹海》相似，身穿红肚兜，头扎双丸子，重生后腰间系一圈莲花，呈现出一个活泼孩童形象。总之，经典文本中的哪吒大抵都逃不出传奇出生、充满正义、灵气少年的形象。

## （二）异于传统的魔童形象

《哪吒1》上映时，“街溜子版”哪吒初登银幕，虽保留了大众印象中的双丸子头发型的孩童形象和以大红色为主的服饰搭配，但在具体细节上却一改往常传统文本中正经小英雄外表，呈现出来一个“丑娃娃”造型。颠覆传统、以“丑”为美的哪吒不仅没有让大众审美厌倦，人们反而被其黑眼圈、大牙齿、灯笼裤的形象所吸引。变身后，哪吒成为典型性漫画形象，是一个拥有硬朗肌肉的超燃少年，更让观众耳目一新。

与经典文本中小英雄哪吒最显著的不同点在于，《哪吒2》的故事叙事不仅仅聚焦于哪吒自身的发展变化，还将人物放置在更加广阔的社会背景中进行展现。影片以哪吒获取玉液琼浆，帮助敖丙重塑肉身为引线，牵扯出无量仙翁的勾当，完成个体觉醒到颠覆原本社会运行规则的价值升华。《哪吒2》中的哪吒在推动自我发展情节的基础上，无形中将观众带入当下的社会现实中，在海底妖兽大战仙界时，哪吒自觉成为反抗不公规则的芸芸众生之一。《哪吒》系列电影从对人性偏见的个体叙事发展为对强权规训的集体叙事，这种突破性的创作，也使得《哪吒2》在世界动画版图上书写下浓墨重彩的中国篇章。

## （三）创新发展的国产动画

哪吒形象不断发展的过程，不仅是中国动画产业发展的缩影，更是将中华优秀传统文化嵌入文艺生产的典型案例。在国外漫威宇宙、DC宇宙、

火影系列、名侦探柯南系列等经典动漫影视层出不穷的同时，国产本土动画创作者根据各式各样经典传统神话、民间传说等也同样制作出了众多优秀动画电影，更通过寓教于乐的方式将民族文化与主流思想传递给大众，如《大圣归来》《姜子牙》《白蛇》系列等，将中国古典美学运用于动画影视剧制作中，利用水墨元素呈现出“虚实感”，制作出许多富有诗意图表达的作品，如《深海》《大鱼海棠》等，运用传统文化元素进行影视叙事的现实主义题材作品也逐渐增多，作品结合时代现实，立意于当代社会发展进程中人们的彷徨、挣扎，如《长安三万里》《雄狮少年》《熊出没》系列等。

在新时代文化强国战略目标指引下，哪吒这一IP通过技术的创新、故事叙事的重新构思，增进了观众的国家传统文化认同。《哪吒2》让哪吒形象迎来叙事美学的颠覆性重构，“我命由我不由天”“脚下无路我便踏出一条路来”的口号，呼应新时代的“奋斗幸福观”和“中国梦”，强调个体能动性与社会包容性。《哪吒2》再度叩开全球影视大门，将数字科技与传统文化结合，彰显出独特的东方美学特质。

## 四、结语

在习近平文化思想的指引下，《哪吒2》以卓越的技术创新与精妙的叙事重构，使国产动画再次站在了国际舞台之上，为中华优秀传统文化的对外传播提供了强大信心。影片中哪吒的成长历程深刻反映出个体在复杂社会关系中追求自我认同与自由的艰辛过程，引发观众对人性、命运以及社会规训的深入思考。在这个飞速发展的时代，电影创作者必须清醒认识到，国产动画作品只有深深扎根于传统文化的土壤中，才能不断制作出更多优秀的作品，让中国故事更好走向世界。

范大学 2018.

参考文献

- [1]亚历山大·科耶夫. 黑格尔导读[M]. 姜志辉 ,译. 南京 :译林出版社 ,2021.
- [2]萨特. 词语[M]. 潘培庆 ,译. 北京:生活·读书·新知三联书店 ,1989.
- [3]萨特. 存在与虚无[M]. 陈宣良 ,等 ,译. 北京:生活·读书·新知三联书店 ,2014.
- [4]张滢滢. 认同凝视研究[D]. 石家庄:河北师

- [5]吴琼. 他者的凝视——拉康的“凝视”理论[J]. 文艺研究 ,2010(4).
- [6]朱晓兰. “凝视”理论研究[D]. 南京:南京大学 ,2011.
- [7]吴承恩. 西游记[M]. 2 版. 北京 :人民文学出版社 ,2004.

(责任编辑 贺鹏程)

## The Three-Dimensional Construction of Ne Zha's Image from Three Perspectives

— A Case Study of the Film *Ne Zha 2*

LI Miao-ran

**Abstract:** The film *Ne Zha 2* constructs Ne Zha's three-dimensional image through three dimensions—the gaze of the other, the self-perspective, and the perspective different from traditional images—providing a paradigm for the creation of character images in domestic animation. The gaze of the other aims to illustrate Ne Zha's external manifestations, reflecting his transformation from being defined by others to achieving self-mastery. The self-perspective intends to demonstrate Ne Zha's internal spirit, embodying the reconstruction of his own fate and the establishment of a strong inner core. The perspective different from traditional images intends to sort out the changes in Ne Zha's image, analyze the cultural connotations and contemporary significance behind the evolution of Ne Zha's image, and present the continuous exploration and development process of today's domestic animation production under the influence of traditional cultural thoughts.

**Keywords:** *Ne Zha 2*; Ne Zha; animated film; the gaze of the other; Jean-Paul Sartre