

宫崎骏动画电影中女性主义的投射与限度

Yuling Hou (侯昱伶)^{1*}

¹ Sichuan Fine Arts Institute, Chongqing, China

*Corresponding author: 932239206@qq.com

Received: 2026-05-07 | Accepted: 2026-05-10 | Published: 2026-05-13

Abstract

Female characters in Hayao Miyazaki's animations are often hailed as exemplars of "strong subjective consciousness," yet this assessment may obscure the specific conditions underlying their construction of subjectivity. Using Beauvoir's theory of the Other and Lacan's theory of the gaze as frameworks, this paper conducts a close textual reading and structural analysis of Miyazaki's 11 feature-length theatrical animations from 1984 to 2023, revealing a deep paradox within his feminist expression: the independence and agency of his female characters are, to a large extent, the projection of Miyazaki's own "ideal ego." This projective mechanism operates on three levels—the structural differentiation of narrative functions between male and female protagonists, the self-idealizing encoding of female kindness, and the "idealized" position of female characters in autobiographical works. The "strong women" created by Miyazaki are essentially mirror images mediated by the male ideal ego; their on-screen agency is perpetually under the gaze of the creator's ideal ego, rather than an authentic unfolding of female subjectivity. This finding offers a new critical perspective for understanding the complex configurations of feminism in popular culture.

宫崎骏动画中的女性角色常被评价为“富有主体意识”的典范，然而这一判断可能遮蔽了其主体性建构的特定条件。本文以波伏娃“他者”理论与拉康“凝视”理论为框架，通过对宫崎骏 1984—2023 年间 11 部长篇剧场动画的文本细读与结构分析，发现其女性主义表达存在一种深层悖论：女性角色的独立性与行动力，在很大程度上是宫崎骏本人“理想自我”的投射产物。这一投射机制表现为三个层面——男女主角叙事功能的结构性分野、女性善良品质的自我

理想化编码，以及自传体作品中女性角色的“被理想化”位置。宫崎骏所塑造的“强大女性”，本质上是一种经过男性自我理想中介的镜像，她们在银幕上的能动性始终处于创作者“理想自我”的凝视之下，而非女性主体性的本真展开。这一发现为理解流行文化中女性主义的复杂形态提供了新的批判视角。

Keywords: Hayao Miyazaki; animated film; feminism; gaze theory; idealizing projection

问题的提出

在正式进入文本分析之前，有必要对本文将要使用的两个核心精神分析概念做出明确界定。在拉康的理论框架中，“理想自我”（ideal ego）与“自我理想”（ego ideal）分属两个不同的维度，二者的混淆将导致论证层面的严重模糊。

“理想自我”产生于镜像阶段，是婴儿在镜中第一次辨认出的那个完整、统一的自身形象。它属于想象界，本质上是主体认同的一个“理想化的完形”——它不是“我应该成为的”，而是“我看到的一个完美的我”。在美学和文化生产的层面上，“理想自我”可以理解为创作者投射到角色身上的那个理想化的形象：他希望看到的人物样貌。

而“自我理想”则属于象征界。当主体进入语言和社会秩序之后，他不再仅仅从镜像中辨认自己，而是从“大他者”的符号位置出发反观自身——他从那个社会赋予的“应该”位置上被审视、被衡量。“自我理想”不是一个看得见的形象，而是一个看不见的符号性审查位置。它可以是“好女孩应当善良”“完美的女性应当纯洁”这类社会规训的内在化尺度。

本文认为，宫崎骏作品中的女性角色恰好同时牵涉这两个层面。在想象层面，她们构成男性创作者“理想自我”的镜像投射：宫崎骏通过她们展现了一个他希望看到的、理想化的人格形象。在符号层面，这个镜像的具体内容——善良、纯洁、牺牲精神——却并非创作者自由想象的产物，而是被“大他者”所规定的性别符码预先编码过的。换言之，宫崎骏在想象界中自由地塑造“理想女性”，但他赋予这个形象的品质，已经在象征界中被“自我理想”的凝视所规训。

下文的论证将在这一区分的基础上展开：当讨论女性角色作为“理想形象”被投射时，本文调用的是“理想自我”的层面；当讨论这一形象的道德编码如何被社会符号秩序所规定时，本文调用的是“自我理想”的层面。二者的交织，恰恰构成了宫崎骏式女性主义的深层运作机制。

日本动画导演宫崎骏以其对女性角色的“突破性塑造”而备受赞誉，其作品中的女性角色多独立坚毅，且常常承担叙事的主导功能。王曼（2021）从叙事学角度指出宫崎骏作品“以女性视角展开的故事占绝大多数”。

然而，一个值得追问的问题是：这些女性角色所展现的“主体性”，究竟是谁的主体性？当我们将目光从银幕上的女性角色转向其背后的创作者时，一个结构性的不对称便浮现出来——宫崎骏本人是一位男性导演，其女性角色自始至终是一个男性创作者想象的产物。这一基本事实并不意味着男性无法塑造有价值的女性形象，但它提示我们：有必要将分析视角从“女性角色是什么”延伸至“女性角色是如何被想象的”，即从角色分析转向想象机制的分析。

本文亦不主张创作者性别直接决定文本的性别政治取向。一位男性导演完全可能塑造出真正具有主体性的女性角色，正如一位女性导演也可能在创作中复制父权制的凝视逻辑。本文所分析的，是一种特定的投射机制如何在文本结构中显现——这一机制原则上不限于男性创作者，只是在宫崎骏的案例中呈现出尤为清晰的形态，因而构成本文的分析对象。

这一视角转换的理论资源来自波伏娃的“他者”理论与拉康的“凝视”理论。波伏娃（2013）指出，在父权制文化中，女性始终被定义为相对于男性“我者”而存在的“他者”，是男性确立自身主体性的参照物。拉康的“凝视”理论则进一步揭示，“大他者”作为符号秩序的代理人，通过社会规范和意识形态对个体进行规训，而凝视的主体往往是占据象征界优势位置的男性（孙峰，2018）。当本文将这两个理论框架叠加，一个关键问题便显现出来：宫崎骏作品中的女性形象，是否在某种意义上仍是男性“理想自我”的投射？她们在叙事中的主体地位，是否以某种更深层的客体化为前提？

本文选取宫崎骏 1984 年《风之谷》至 2023 年《你想活出怎样的人生》间的 11 部长篇剧场动画为研究对象，尝试论证：宫崎骏的女性主义表达虽然在表象层面突破了

传统性别刻板印象，但其深层结构仍受制于一种“自我理想化的男性凝视”——女性角色在被塑造成“强大独立”的同时，也在悄然充当着男性理想自我的镜像。这一机制并非宫崎骏个人的创作缺陷，而恰恰折射了女性主义在流行文化中面临的结构性困境。

在展开文本分析之前，有必要引入穆尔维（2006）的经典论述作为本文的理论对话者。穆尔维在《视觉快感与叙事性电影》中率先将拉康的凝视概念引入女性主义电影批评，指出经典好莱坞叙事将女性建构为“被观看的客体”而将男性建构为“观看的载体”。宫崎骏的作品看似打破了这一模式——他的女性角色不再是欲望的被动对象，活跃于叙事中心而非边缘。但本文试图追问的是：凝视的客体化机制是否可能以更隐蔽的方式继续运作？当“被观看”从身体层面转移到道德层面，女性角色是否只是换了一种方式被客体化——不是作为欲望的对象，而是作为道德的景观？这一追问构成了本文区别于既有宫崎骏研究的关键进路。

为避免“挑选有利案例”的诠释式论证，本文在进入文本分析之前，先对宫崎骏1984年至2023年间全部11部长篇剧场动画中的女性角色进行系统梳理。表1以作品为单位，从女性主角、核心女性配角/对手、女性主角的道德编码特征、反派女性、母亲形象、成年女性主角、成年女性配角七个维度建立总览，旨在使下文的“结构性”分析建立在完整的文本覆盖之上。

作品（年份）	女性主角	核心女性配角/对手	女性主角道德编码	反派女性	母亲形象	成年女性主角	成年女性配角
风之谷（1984）	娜乌西卡	库夏娜	善良/牺牲	库夏娜	缺席	否	否
天空之城（1986）	希达	朵拉	纯真/牺牲	/	缺席	否	是
龙猫（1988）	皋月小梅	/	纯真	/	缺席（住院）	否	否
魔女宅急便（1989）	琪琪	乌露丝拉索娜	善良/勤勉	/	在场但处于叙事边缘	否	否
红猪（1992）	/	吉娜菲儿	/	/	缺席	否	是

幽灵公主 (1997)	小珊	黑帽大人	纯粹/忠诚	黑帽大人	缺席(弃婴)	否	是
千与千寻 (2001)	千寻	汤婆婆、小玲	善良/纯真	汤婆婆	在场但处于 叙事边缘 (变成猪)	否	是
哈尔的移动 城堡 (2004)	苏菲	荒野女巫	善良/奉献	荒野女巫	缺席	是	是
悬崖上的金 鱼姬 (2008)	波妞	曼玛莲	纯真/超越	/	在场但处于 叙事边缘	否	是
起风了 (2013)	/	里见菜穗子	/	/	在场但处于 叙事边缘	否	是
你想活出怎 样的人生 (2023)	/	夏美	/	/	在场(在异 世界出现)	否	是

表 1：宫崎骏长篇剧场动画女性角色总览（1984—2023）

从表 1 可以清晰看出若干结构性特征：其一，在上述 11 部作品中，女性主角作品占据 8 部，但女性主角的年龄无一例外地落在“少女”或“幼女”区间；其二，在所有女性主角作品中，女主角的道德编码高度一致地集中于“善良”“纯真”“牺牲”等品质，无一例外；其三，母亲形象在这 11 部作品中呈现为系统性的缺席——或死亡、或住院、或变为猪、或仅作为背景存在；其四，反派/敌对角色中的女性角色（黑帽大人、库夏娜、汤婆婆、荒野女巫）在道德上恰恰可以“不善良”，但她们全部被置于女主角的对立面，且无一担任作品的第一主角。这些特征构成了下文论证的文本基础。

女性主角与男性自传的叙事分工

需要预先说明的是，本文的核心命题——“女性角色的主体地位以道德纯洁性为前提”——主要针对宫崎骏女性主角作品中的中心女性角色（即叙事的认同焦点）。反派、配角、以及男性主角作品中的女性角色在叙事中承担不同的功能，其道德编码遵循不同的逻辑，不应被直接纳入同一论证框架。这一区分基于一个叙事学常识：作者对不同叙事位置的角色处理方式本身即承载着不同的意义。

在进入具体角色分析之前，有必要先对宫崎骏 11 部长篇作品的主角性别分布做一个结构性的考察。以女性角色单独为主人公的作品有五部：《风之谷》《天空之城》《龙猫》《魔女宅急便》《千与千寻》；以女性和男性角色共同为主角的有三部：《幽灵公主》《哈尔的移动城堡》《悬崖上的金鱼姬》；而以男性角色为单独主人公的有三部：《红猪》《起风了》《你想活出怎样的人生》。

这个数量分布看似均衡——女性主角作品占多数，似乎印证了宫崎骏对女性叙事的偏爱。但一个关键的结构性差异常被忽略：三部男性主角作品均带有强烈的导演个人自传色彩。《红猪》中的波鲁克被宫崎骏本人明确称为“我的自画像”；《起风了》以零式战斗机设计师堀越二郎为主角，其中弥漫的对梦想与战争之矛盾的思考，带有浓厚的自传意味；《你想活出怎样的人生》更是被广泛解读为宫崎骏的“人生总结之作”，少年牧真人在战火中失去母亲、进入异世界的经历，与宫崎骏本人的童年创伤高度对应。

与男性主角作品中这种作者自我的直接灌注不同，女性主角作品中的女性角色始终占据着一个被“理想化”的位置。宫崎骏（1996/2006）在谈及娜乌西卡这一角色时，曾多次表示她承载了自己心目中理想的女性品质。在《出发点》所收录的访谈中，他详细阐述过娜乌西卡的身体设计如何服务于一种超越情欲的理想人格——“那不是为了让她的哺育自己的小孩，也不是为了让心爱的男人抱个满怀”，而是为了让临终之人得到温暖的拥抱。银幕上那个勇敢、善良、与自然沟通的公主，并非一个自在的女性主体的呈现，而是一个男性创作者“理想”的投射物。

这一分野的意义在于：宫崎骏的创作中存在着一个潜隐的结构——男性主角承载着作者的现实自我（包括其困惑、软弱与矛盾），女性主角则承载着作者的理想自我（以更纯粹、更完美、更善良的形态）。这种功能的分配，使得女性角色在获得“强大”“独立”标签的同时，也被赋予了一种非现实性的道德纯洁性。她们不必像波鲁克那样面对自我怀疑，不必像堀越二郎那样承受道德困境，因为她们所肩负的不是“展现真实的人”，而是“展现理想的形象”。女性角色由此在宫崎骏的作品系统中被赋予了一个特定的符号功能：成为男性创作者理想自我的银幕化身。

这一结构性分野呼应了波伏娃的洞见：在男性主导的文化生产中，女性常常扮演着“他者”的角色——这个“他者”既可以是恐惧的投射，也可以是理想的投射，但无论如何，她都是为确立男性主体而服务的镜像。宫崎骏的进步之处在于，他为这个“镜像”

注入了前所未有的能动性叙事重量；但他的局限也恰恰在此：这个能动的镜像，仍然是镜像。

女性角色作为理想自我的镜像

如果说结构性分野揭示了宫崎骏作品中男女角色承担的不同叙事功能，那么进一步分析女性角色的具体塑造方式，则能更清晰地看到“理想化投射”是如何在文本层面运作的。

在宫崎骏的动画中，处于叙事中心的女性角色几乎无一例外地被打上了“善良”的标记。《风之谷》中的娜乌西卡以其温柔与勇气感化愤怒的王虫，以自我牺牲拯救风之谷；《魔女宅急便》中的琪琪在陌生的海滨城市凭借真诚与勤勉赢得接纳；《千与千寻》中的千寻在油屋这个残酷的劳动世界中，以纯真与善意获得了白龙、锅炉爷爷、无脸男等角色的帮助；《天空之城》中的希达更是被塑造为纯洁与牺牲精神的化身，在影片结尾念出毁灭咒语时，她的面孔笼罩着近乎宗教性的光晕。

善良本身当然不是一项需要被批判的品质。问题在于：在这些叙事中，“善良”的功能远不止是角色的一种性格特征，它构成了女性角色获得叙事能动性的前提条件。千寻之所以能在神隐世界存活并最终解救父母，首要的因素不是她的劳动技能或斗争策略——这些她在故事开始时并不具备——而是她那可以被所有角色清晰辨认的“纯真”。正是这种纯真，激发了男性引导者的保护欲和帮助意愿。换言之，千寻所获得的行动空间，在很大程度上是被赠予的，而非她主动争取的。

类似的模式反复出现：希达凭纯洁赢得巴鲁的保护甚至感化朵拉；娜乌西卡的胜利不是靠武力，而是“以生命换取王虫平息”的牺牲姿态——一种被景观化的道德纯洁性。即便是《幽灵公主》中最为野性、最不“乖巧”的小珊，她最终能够与阿西达卡并肩而立的理由，也不是她的战斗能力（她事实上一直在输给人类的火器），而是她对森林的忠诚所体现的道德纯粹性。

这种叙事模式揭示了一个深刻的悖论：在宫崎骏的幻想世界中，女性角色获得主体地位的方式，恰恰是将自己呈现为一个值得被凝视的道德客体。她们不需要像少年漫画中的男主角那样通过战斗证明自己，但她们必须通过“被看见的善良”来赢得叙事世界的善意。这一机制可以被概括为：女性必须先成为道德的客体，才能被奖励以行动的主体地位。这一机制恰恰是“自我理想”的内在化运作：女性角色不再需要外部目光的直接注视，因为她已经把社会对“理想女性”的符号期待内化为审视自我的尺度。

这一机制最为精妙的呈现，并非千寻或希达，而是《哈尔的移动城堡》中的苏菲。苏菲被荒野女巫诅咒后，身体在少女与老妇之间反复切换，这一特征乍看之下挑战了本文关于“道德编码”的命题——因为她的形象是不稳定的、不能被视为一个纯粹化的理想镜像。然而，细究苏菲外貌变化的触发机制，会发现这一设定非但没有偏离本文的分析框架，反而以更深层的方式印证了“自我理想”的内化机制。

影片中，苏菲的外貌变化与她的内心状态直接挂钩：当她自信、果断、以保护哈尔和家人的姿态行动时，她变回少女；当她退缩、自卑、接受“我是一个没用的老太婆”这一自我认知时，她便维持老态。这一机制的关键在于：苏菲的身体不再是“被他人凝视”的被动客体，但她变成了“被自己的道德状态凝视”的客体。她的外貌——在宫崎骏的女性角色中，外貌始终是最核心的性别编码载体——被绑定在她是否“充分展现了勇气与爱”之上。换言之，她不再需要外部目光来规训她，因为她已经把规训的目光彻底内化了。

这不是对“女性必须道德纯粹”这一规则的否定，而是这一规则的升级版。在前一种形式中，女性角色通过向外展示善良来获得帮助与叙事嘉奖（如千寻、希达）；在苏菲这里，善良与勇气的展示甚至直接决定了她的身体形态。苏菲在影片结尾恢复少女之身，并不是因为她打破了诅咒，而是因为她在最终决战中完成了对‘理想自我’的充分呈现。少女之身是这场道德表演的最终奖赏。苏菲是‘自我理想化凝视’最深层的作品样本。

从拉康凝视理论的视角来看，这恰恰是“大他者”凝视最为隐蔽的运作方式。宫崎骏笔下的女性角色看似“反传统”——她们不被要求顺从、娇弱或性感；但她们被要求一种新的、更隐蔽的性别规训：成为道德的景观。在“大他者”的象征界中，“善良”“纯洁”“牺牲精神”被编码为理想女性气质的核心能指，而当女性角色将这些品质内化为自身价值的主要来源时，她们就在获得叙事嘉奖的同时，无意识地完成了一次对父权制符号秩序的深层服从。她们不是在挑战凝视，而是在以一种更“高级”的方式满足凝视——用道德的纯洁替代了身体的诱惑，而本质上的客体化位置并未改变。

值得注意的是，这种“善良编码”在宫崎骏的男性主角身上几乎不存在。波鲁克不是一个善良的人——他愤世嫉俗、自私孤僻；堀越二郎也不是传统意义上的善良男主角——他执着于制造杀人机器，在私人情感上也远非无懈可击。宫崎骏允许他的男性自传主角拥有瑕疵、矛盾甚至道德上的灰色地带，因为那是“真实的人”；而女性主角被要求成为“理想的人”，她们的美德必须毫无缝隙——这里的机制其实是从“自我理想”

这个符号位置出发的凝视，而不是单纯的镜像认同。这一差异，正是“自我理想化投射”最直接的文本证据。

自传体作品中女性角色的符号功能

如果说女性主角作品中的女性角色承载着宫崎骏的“理想自我”，那么在男性主角的自传体作品中，女性角色同样被赋予了一个特定的符号功能：她们是被理想化的“他者”，其存在是为了照亮男性主角的精神世界。与第三节所分析的、受“自我理想”规训的道德编码不同，自传体作品中的女性理想化更接近于想象界的“理想自我”投射——她们是男性主角情感世界的镜像映照物，其形象的功能在于补足和照亮男性自我，而非承载社会性别规范的符号重负。

《起风了》中的里见菜穗子是一个尤为典型的案例。身患肺结核的菜穗子拖着病体从山上走下来，风掀起她的裙摆和长发，她微笑着走向二郎。这是一个极具美感但也极具理想化的形象——菜穗子的疾病和脆弱反而增强了画面的“纯粹感”。影片极力展现菜穗子与疾病抗争的顽强，似乎赋予了她独立的精神品质，但这种“顽强”在叙事中的实际功能是什么？不是推动菜穗子自身的成长（她在影片后半段几乎从叙事主动位上消失），而是为二郎的内心世界提供一种情感深度和道德慰藉。菜穗子的存在，使得一个战斗机设计师的故事披上了一层浪漫哀伤的情感质地。她不是这个故事的最终主角，她是主角故事中一段动人的风景。

《红猪》中的吉娜更为直接地承担着这种功能，但她的整个存在都被定义为“等待波鲁克的女人”。她的酒吧是波鲁克的避风港，她的歌声是波鲁克疲惫心灵的慰藉。吉娜的全部叙事功能，在于成为男性主角情感世界的投射面——她被塑造成一个如此完美的“懂得等待的女性”，以至于观众不需要追问：她自己的欲望是什么？她的主体选择除了“等待”之外还有什么？

《你想活出怎样的人生》中的夏美是牧真人的继母，也是他已故母亲的妹妹。在影片的异世界段落中，夏美被理想化为一个挺身保护真人的勇敢女性，她的形象与真人的亡母交替重叠，最终形成一个圣母般的牺牲者轮廓。但叙事自始至终没有赋予夏美独立的心理线索——她的内心感受、她对成为“继母”的复杂体验、她处在姐姐亡故后而嫁姐夫的处境中可能承受的压力，这些全部被悬置了。夏美在叙事中的真实功能，不是作为一个完整的人，而是作为真人成长历程中一段必须经历的丧失与和解的符号。

当我们将这三部男性自传体作品中的女性角色并置观察，一个清晰的模式浮现出来：她们都被要求扮演一个以男性情感需求为中心的理想化角色——疗愈者、等待者、奉献者。她们的“强大”或“独立”是被精心裁剪过的，只存在于不威胁男性叙事中心性的限度之内。菜穗子的意志力表现在与病魔抗争，却永远不会催促二郎离开他的飞机设计事业；吉娜的洞察力表现在理解波鲁克的孤独，却不会因为被长期搁置而表现出失望；夏美的勇敢表现在保护真人不受伤害，却不会因为自己的情感创伤而要求被关注。她是完美的他者——不是因为她们自身是完美的，而是因为她们完美地满足了男性主体对“理想女性”的想象。

这恰恰印证了波伏娃对“他者”处境的经典分析：在男性主导的文化中，女性不是以自身为尺度被定义的，而是以相对于男性的关系被定义的。她是妻子、是恋人、是母亲、是慰藉——她的存在价值在于她对男性生命经验的补充和映照。宫崎骏的问题不在于他刻画了这种关系性（这本身是现实的一部分），而在于他从这种关系性的外部来想象女性的内在——他为女性角色设定了“理想”的样式，却鲜少让她们从自身出发去质疑、拒绝或重构这种关系。当里见菜穗子从疗养院出来去看二郎时，这被呈现为一场浪漫的献身；但她内心的恐惧、对病情的担忧、对这段不平等感情可能产生的犹疑，全被画面覆盖。她的主体性，只存在于叙事允许的那个狭窄范畴内。

近年来，今敏在《千年女优》中对女性角色的处理提供了富有启示性的对比。藤原千代子是一名女演员，她在追寻“那个人”的过程中耗尽了整个生命。表面看去，这也是一个“女人为爱追男人”的叙事，但今敏的处理关键不同在于：千代子的追寻最终成为她自己的艺术生命的隐喻，她追逐的不仅仅是那个男人，更是“追逐着的自己”。影片结尾，年老的千代子说：“我喜欢的是那个追逐着你的自己。”这一笔将看似被动的情感关系彻底翻转为一种主体性的自我完成。与宫崎骏的女性被固定在理想化的位置上不同，今敏提示了另一种可能：女性角色可以不必是道德纯粹的理想化客体，而可以是一个充满矛盾、执拗的主体——她追求的终点可以不是“获得”，而是自我生命的充分展开。

女性主体性的被悬置

如果我们将上述分析做一个理论上的收束，可以说：宫崎骏的动画中存在着一套系统性的“女性理想化装置”。这套装置的工作机制是：在表象层面赋予女性角色前所未有的行动力、独立性和叙事主导权，以此构成对传统刻板印象的挑战；但在深层

运作中，这个“强大女性”的形象是经由一系列限定条件才能成立的——她必须善良、纯洁、道德上无瑕疵；她不能表现出侵略性的欲望、攻击性或世俗野心；她可以在战场上展示勇气，但不能在亲密关系中展示对等的权力诉求；她可以拯救世界，但在关系中仍需要被男性引导和保护。

这就回到了本文开头提出的那个问题：银幕上那个“强大独立”的女性形象，究竟是谁的想象？当我们说她是宫崎骏的“理想”时，这意味着她是按照一个男性创作者的价值坐标系被建构出来的。这个坐标系的核心参数——善良、无私、纯真、牺牲精神——与传统父权制对女性美德的期待并非完全重合，但也并非彻底的断裂。毋宁说，宫崎骏所做的是一种“升级”而非“颠覆”：他用一种更具精神性的女性理想（纯洁的少女英雄）替代了更具实用性的女性理想（温顺的妻子和母亲），但女性作为“被理想化的他者”这一结构性位置并未被挪动。少女英雄仍然是英雄——而这个英雄的模型，是男性创作者自我理想在女性身体上的描摹。

这种机制的另一个表征是宫崎骏对成年女性困境的系统性回避。在本文分析的 11 部作品中，主要女性角色绝大多数是少女或幼女，她们尚未进入婚姻和生育的社会关系网络，因此可以“光明正大”地承担冒险与成长的叙事而不必面对性别分工的现实矛盾。偶尔出现的成年女性角色（如《幽灵公主》的黑帽大人、《红猪》的吉娜），要么被剥离了母亲的身份（黑帽大人是领袖却非妻非母），要么被固定在“等待者”的符号位置上（吉娜）。这不是个人的创作习惯，而是一种结构性的局限：一旦成年女性带着她的婚育处境（这是父权制下女性困境最集中的场域）进入叙事，宫崎骏式的“理想化投射”就可能会因为与现实碰撞而失去其纯净的童话质感。

将宫崎骏对少女主角的执着仅仅归结为个人偏好，会遮蔽更深层的文化机制。日本战后大众文化中，“少女”早已被建构为一种兼具纯真与越界潜能的文化符号。从 1960—70 年代水野英子、萩尾望都、竹宫惠子等女性漫画家引领的少女漫画革命，到大塚英志（1994）所分析的少女形象在日本民俗想象中的“神之新娘”功能，少女在日本现代文化中占据着一个阈限性的位置——她们既不完全属于成人秩序，也不完全属于儿童世界，因此可以承载成人社会投射的理想化想象，而不必面对婚姻与生育制度的现实矛盾。本田和子（1992）指出，少女文化在日本消费社会中承担着“纯真净化”的象征功能。宫崎骏在《出发点》中坦言年轻女性是他心目中“最有活力、最值得描绘的对象”，这不是纯粹的审美偏好，而是日本战后流行文化将少女视为“理想人性容器”的集体无意识在个体创作者身上的凝结。宫崎骏的女性主义表达正是在这

一文化土壤中生发的——它受益于少女文化赋予的想象空间，也被这一传统暗含的“去性化”和“理想化”倾向所框定。将“为什么是少女”的问题放入这一谱系，宫崎骏的选择就不再是孤立的个人偏好，而是特定文化逻辑在动画电影中的症候性显现。

在提出上述结构性分析之后，有必要正面回应本文论点所面临的最显著反例。

《幽灵公主》中的黑帽大人是宫崎骏笔下最具道德复杂性的成年女性形象。她一方面收容麻风病人、以工业共同体的方式为底层女性提供劳动与庇护；另一方面冷酷地砍伐森林、在杀伐决断上毫不手软，甚至亲手击杀山兽神。她既非“善良”亦非“邪恶”，在道德光谱上占据了极为罕见的灰色地带。

然而，黑帽大人的道德复杂性非但不构成对本文命题的反驳，反而从反面印证了本文所揭示的叙事机制。黑帽大人被置于女主角小珊的对立面，是叙事对手而非观众认同的焦点。观众情感认同的承担者始终是小珊，而小珊的道德编码恰恰符合本文所分析的模式：她为森林而战的全部动机都源于“忠诚”——对山犬母亲的忠诚、对森林生灵的忠诚——这是一种被净化过的、去利益化的道德纯粹性。换言之，黑帽大人“可以”道德复杂，恰恰因为她不在女主角的位置上。叙事的认同结构与道德编码的分配在这里形成了一组镜像对称：女主角的道德必须纯粹，不纯粹的女性必须被移出女主角的位置。

类似的逻辑也适用于《风之谷》中的库夏娜。库夏娜是宫崎骏笔下另一个罕见的“强大但不善良”的女性形象：她好战、有野心、身体因战争而残缺，以铁腕手段统率军队，在道德上远非无懈可击。但库夏娜在叙事中的位置同样是被严格限定的——她是需要被娜乌西卡“感化”的敌对角色，她入侵风之谷的行动构成了影片前半段的主要冲突，而她最终的立场转变恰恰是通过娜乌西卡以自我牺牲所展示的道德力量来完成的。库夏娜的存在非但没有挑战“女主角必须道德纯粹”的规则，反而以自身“被感化”的叙事弧线，完成了对女主角道德优越性的最终确认。

由此可以提出一个更为精确的修正性结论：在宫崎骏的女性主角作品中，女性角色“可以”拥有道德复杂性，但这一复杂性被严格限制在女主角位置之外。女主角的位置被预留给那些经过“道德净化”处理的形象——她们的能动性叙事中心的地位，构成了这种道德清洗的回报。这不是一条没有例外的机械法则，而是一种统计性的、结构性的叙事倾向。但正是这种倾向的持续性——从 1984 年到 2008 年，贯穿了宫崎骏几乎全部的创作生涯——使得我们可以合法地称之为一种“机制”。

宫崎骏作品中的女性主义表达因此呈现出一种深刻的悖论性质：它是真诚的，但也是有限的；它是进步的，但其进步性恰恰建立在对更深层问题的回避之上。这不是对一个伟大动画导演的苛责，而是对一种流行文化中女性主义表达的症候性诊断。宫崎骏的局限，从某种意义上也是当代大众文化中女性主义表达的普遍困境的缩影：我们愿意欣赏“强大的女性角色”，但我们很少追问，这种“强大”的尺度是从哪里借来的。

结论

本文将分析焦点从“宫崎骏动画中的女性形象是什么样的”转向“这些女性形象是如何被想象的”，从而揭示了其女性主义表达的一个深层机制：宫崎骏所塑造的“强大女性”在很大程度上是创作者自我理想向女性身体上的投射。这一机制通过三个层面运作——男女主角叙事功能的结构性分野、女性善良品质的自我理想化编码，以及自传体作品中女性角色的“被理想化”位置——最终形成了一个无法自我超越的悖论：女性角色越是接近宫崎骏的“理想”，她们就越是充当着男性自我理想的镜像，而非女性主体性的本真呈现。

与既往多赞誉宫崎骏“理想化女性塑造”的研究不同，本文强调，正是这种“理想化”本身构成了问题——不是因为它不好看或不感人，而是因为它在赋予女性角色叙事力量的同时，也悄然设定了这种力量的边界。善良、纯洁、牺牲精神，这些都是值得珍视的品质，但当它们成为女性获得叙事能动性的唯一信用凭证时，它们就从美德变成了规训。

需要说明的是，本文采用的是一种特定的批判性诠释框架，旨在揭示宫崎骏作品中一个尚未被充分讨论的维度。这并不意味着本文所分析的“理想化投射”机制穷尽了宫崎骏女性角色的全部意义，也不构成对其作品艺术价值的否定。一种文化文本的丰富性正在于它允许多种甚至相互矛盾的解读方式——本文所提供的，是诸多可能的批评路径之一。

当然，在父权制的历史语境中，一个男性导演能够塑造出如此众多令人难忘的女性角色，本身就是一种值得认真对待的文化实践。本文的批评并非意在消解宫崎骏作品的女性主义价值——真正有价值的研究往往始于对“不够彻底”的分析——认清这一机制，恰恰可以帮助我们理解为什么文化中的性别变革如此艰难。宫崎骏的动画让

我们看到了突破的可能，也看到了突破的限制——这正是女性主义文化批评真正的用武之地。

Declarations

Consent for Publication

Not applicable.

Data Availability Statement

Not applicable.

Conflicts of Interest

The author declares no competing interests.

Funding

This research received no specific grant from any funding agency.

AI Assistance Disclosure

The author used DeepSeek to optimize the language. The author reviewed the article and is responsible for it.

References

- 波伏娃, S. de. (2013). 第二性 (邱瑞銓, 译). 猫头鹰出版社.
- 陈晓云. (2018). 动画电影的文化逻辑与审美特征. 当代电影, (5), 45–49.
- 大塚英志. (1994). 「少女」の民俗学. 筑摩書房.
- 宫崎骏, & 支菲娜. (2004). 宫崎骏: 思索与回归——日本的动画片和我的出发点. 北京电影学院学报, (3), 51–55.
- 宮崎駿. (1996). 出発点 1979～1996. 徳間書店. (中译本: 黄韵凡、章泽仪译, 《出发点: 1979～1996》, 台湾东贩出版社, 2006.)
- 本田和子. (1992). 少女文化論. 勁草書房.
- 刘雨宁. (2023). 波伏娃《第二性》中女性主义哲学思想. 三角洲, (21), 99–101.
- 罗曼莹. (2016). 宫崎骏动画中女性自我意识的建构——以《第二性》的成长视角解读. 青年文学家, (30), 163–164.

穆尔维, L. (2006). 视觉快感与叙事性电影. 载李恒基, 杨远婴 (编), 外国电影理论文选. 生活·读书·新知三联书店.

孙峰. (2018). “凝视”理论与女性主义电影研究. 电影文学, (24), 22-24.

王曼. (2021). 宫崎骏动画电影女性主义叙事研究 [未出版硕士学位论文]. 湖南大学.

杨弋枢. (2013). 宫崎骏动画电影的生态女性主义解读. 电影文学, (18), 54-55.

Journal Disclaimer

The views, opinions, and conclusions expressed in this article are solely those of the authors and do not necessarily reflect the views of ACGN Nexus, SciHorizon Global LLC or the editorial team. Publication does not imply endorsement of the content by the journal or publisher.

While we strive to ensure the accuracy and reliability of published content through our editorial and community review process, ACGN Nexus and SciHorizon Global LLC make no representations or warranties regarding the completeness, accuracy, or suitability of any information contained in this article. Readers who apply methods, protocols, or findings from this article do so at their own risk.

© 2026 The Author(s). Published by SciHorizon Global LLC

This is an open access article distributed under the terms of the [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC BY 4.0\)](#), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author(s) and source are credited.