

家庭·性别·意象——电影《孤味》的叙事艺术

陈昱琦

南京传媒学院, 江苏 南京 210000

DOI:10.61369/HASS.2025090012

摘 要 : 电影《孤味》不同于以往家庭伦理题材固有的沉重痛楚, 而是用看似松散实则严谨的两条叙事线将这个跨越几十年、联结几代人的故事背后的亲情羁绊和缺憾展现出来。通过解读家庭内部亲密关系的建构, 从不同的女性视角讲述同一主题, 塑造了男性“缺席”的女性群像的个体成长, 最终呈现家庭成员间共面创伤之下的体谅与和解。

关 键 词 : 叙事; 女性成长; 家庭创伤; 意象表达

Family Gender Imagery — The Narrative Art of the Film “Gu Wei”

Chen Yuqi

Communication University of China, Nanjing, Nanjing, Jiangsu 210000

Abstract : Breaking away from the conventional somber tone of family drama, the film *Gu Wei* employs two seemingly loose yet tightly woven narrative threads to reveal the familial bonds and imperfections underlying a decades-spanning story that connects multiple generations. By exploring the dynamics of intimate relationships within families and presenting the same theme through diverse female perspectives, the film portrays the individual growth of women in a male-dominated household while ultimately revealing mutual understanding and reconciliation among family members confronting shared trauma.

Keywords : narrative; female growth; family trauma; imagery expression

故事的时间线从母亲林秀英七十岁寿宴开始, 又因意外收到离家出走多年的丈夫逝世的消息, 全家人以为其举办葬礼为主要线索, 通过不同的叙述方式揭开这个家庭背后尘封多年的往事。本文主要通过探究电影《孤味》的叙事艺术, 从家庭内部的分崩离析出发, 重点解读原生家庭对于个体成长的影响, 讨论社会语境下女性群像的身份界定, 从而阐释影片主题与意向表达。

一、传统家庭崩解后的个体成长

家庭伦理片作为一种电影的类型, 因东西方文化差异展现出的艺术风格和审美趋势也不尽相同。“几个世纪以来, 中国家庭处在一个‘空间共同体’和‘时间共同体’之中。这里所指的‘空间共同体’是将家庭作为一个‘空间单位’, 而非意味着在同一物理环境中生活, 而‘时间共同体’指的是传统家庭观念中有关代际的联系与传承。”^[1]中国台湾和香港地区的话语家庭片中人物的情感表达与错综复杂的关系又受到其文化背景影响, 从李安导演的“父亲三部曲”——《推手》《喜宴》《饮食男女》到杨德昌导演的《一一》, 再到许鞍华导演的《天水围的日与夜》《桃姐》等, 会发现其根本有着更为深刻的社会文化图景。

21世纪后, 华语电影有着更为完整和优质的发展方向, 这部《孤味》仍选择了一个可复制性高但永恒不变的主题——家庭。随着影片剧情的发展和一些插叙片段, 我们得知父亲陈伯昌在孩子年幼时做了一些看起来不可饶恕的错事, 比如出轨被妻子抓现行, 向妻子借钱做生意但屡屡失败, 以致于年轻时的父亲第一次出场就是戴着墨镜不羁的模样, 和勤劳淳朴卖虾卷的母亲形成鲜明对比, 而母亲开口的一句“这次又要多少钱?”更是说明父亲

这个人的“失败”不是没有依据的。可悲的是, 受传统伦理观念影响, 为人夫为人父的陈伯昌的所有行为都被原谅, 妻子林秀英原谅他的出轨, 女儿们原谅他的不告而别, 究其根本仍是“父权”在家庭中的核心存在。“女性的处境和地位是由以男性为中心的社会造就的。如果要改变这种局面, 女性必须学会和承担自我人生设计。”^[2]面对陈伯昌拿出的离婚协议书, 林秀英第一反应是从自身找问题提出“我林秀英是哪里对不起你?”, 并眼含泪水表示“当夫妻本来就是一辈子的。”但父亲去意已决, 即便母亲没有签离婚协议, 父亲也再未出现并放弃抚养子女。当这样的家庭崩解之后, 母亲承担起父母双重身份职能, 靠卖虾卷从路边摊做到大餐厅, 抚养三个女儿长大成人。

原生家庭是个体成长最初环境, 与个人心理和行为的发展有着千丝万缕的关系, 电影中的三个女儿后来的成长轨迹和情感历程便受其原生家庭的影响。首先是大女儿阿青, 作为自由舞者的她一出场就给人很潇洒自如的印象, 在后续的人物塑造里很大程度上有着其父“浪荡不羁”的影子。二女儿阿瑜看似乖巧, 是三姐妹中最稳重的一个, 有着外人羡慕的职业和美满的婚姻, 但这一切也源于她对母亲的爱。她不忍心母亲孤身一人赚钱养家, 所以尽可能让自己很懂事, 说明阿瑜所作选择也不是自我意识的结

果，更多还是受到其原生家庭的影响。小女儿佳佳是最被呵护，也是最有个性的。在她幼时记忆里，父亲的形象仍是慈爱伟岸的，每次回来都会给她带台北的软糖，相比给她设置条条框框，事事为她操心的母亲，父亲的爱更加美好且珍贵。不知曾经发生何事的佳佳才会觉得陪在爸爸身边的蔡阿姨也许比母亲更好。这三个性格迥异的姐妹们在影片中所表现出的各种情绪及行为，乃至个体困境与成长都与其原生家庭有着很深层的关联。

二、女性群像与性别参照

“《孤味》中精细刻画的女性群像是近年来华语影片较为出彩的人物塑造。”^[3]这些女性角色年龄、性格和社会身份都各不相同，却因为家的联结而紧密相连。

大女儿阿青作为长女，也是长姐，在影片中她仿佛是最不着调的那个人，与以往家族中的长女形象不符，但这种不符合也恰恰是固有印象对这样一群仅因为年岁大就必须稳重有担当，可以承担家族重任的，所谓“嫡系”血脉的束缚。她生性自由，在接受上一段婚姻时就表示自己不是一个可以定下来的人，要当一个自由的风筝，遵从本能的欲望，就像精神世界的本我，遵循快乐原则。可以说她是与父亲在对待异性关系上最为相似的那个人，抛开世俗的成规，她的状态绝对自由。然而，这样的类似“开放式婚姻”的模式以协议离婚为终结也说明了自由的不彻底，在社会的法则下，家庭的牵连折断了她的羽翼。导演为她设置了人生的坎坷，癌症的复发，一并而来的是曾经的恋人，二者的出现，一方面阻挡了自由的最大化，另一方面也让她的人生面临选择。影片第56分钟，有一段阿青与阿关在海边行走的戏份，长镜头下阿青好似孩童玩乐一般大步跨过岸边礁石，阿关则微笑着亦步亦趋跟在她身后。随后，二人席地而坐，背后是波涛依旧的海面，耳边是呼啸的风声，特写镜头下二人的侧面相互映衬，阿青红着眼眶说“复发了。”阿关拥抱着哭泣的阿青，在这一刻，他们不再是孤独的个体，就像相较于大海，人类的渺小，在生死面前，他们也显得无力却也要紧紧相依。所以，看上去最自由的阿青已被牢牢禁锢，所谓枷锁不仅是尘世的一切，还有癌症阴影的笼罩。

二女儿阿瑜的人生轨迹是几乎每一个中国父母眼中的成功典范，高学历，好工作，美满的家庭，同样优秀的丈夫，还有一个善解人意的女儿。她的出场便是设置在工作环境里，一切看上去都很完美，唯一的问题看起来都不是问题，是女儿小澄对她的反抗，不想走母亲阿瑜为其设定的人生道路。阿瑜好似肩负起了长姐的责任，比如在母亲70岁寿宴当晚知晓父亲去世消息，她用极为镇定的回答侧面告知所有人选择的利弊。在后续灵堂守丧的戏份中，她也是唯一言语正面对抗舅舅的人，表示“我们姓陈的事不用你来操心。”这里阿瑜用姓氏将“陈家”与舅舅所代表的“林家”区隔开来，亦在维护自己的父亲，以及父亲姓氏带来的家族血缘的不可替代。同时，这句话的背后也在阐释“‘冠姓权’是一个女性在法律上已被赋予、但现实生活中极少有机会行使的权利。”^[4]然而，即便在全员女性的影片中仍以姓氏来划分父家与母家，一定程度上就是将自己置于父亲维希的家族体系中，若按

此逻辑，姓林的母亲已被排除在外。

小女儿佳佳的人物设定符合中国传统文化中对“幺女”的定义，单纯、活泼、最受宠，因有姐姐们的庇护，可以毫无顾忌的撒娇，甚至继承家业。最为年幼的佳佳在父亲离家时尚未形成完整的三观，她不知家庭内部的矛盾形成原因，只是渴望得到父爱，却因为身处环境的限制和母亲的威严，将爱与疑惑深埋心底。所以本片设置了多场戏来展现佳佳对母亲的不满，以及在父亲去世后的无限悲痛。在一定程度上，佳佳身上拥有与她年龄不符的稚嫩，固守自己的认知，从未试图理解母亲。“拉康认为，当个体遵循本我欲望置于镜像关系中，便会将自我假想成他者眼中理想的自我，这一过程本身便是主体建构的过程。”^[5]如果证明了父亲的离家是因为母亲的自私，证明了父亲和蔡阿姨是真爱，那佳佳心中理想的自我就是真实的，同时也是“他者”眼中的完美女儿，反之，一切都会破碎。于是，她对母亲的怨怼，对父亲的“爱人”蔡阿姨的友善，都在说明她在进行自我的构建。讽刺的是，她真正的自我又是缺失的，导演未给佳佳设定任何一场除却家庭之外的戏份，她今后的人生道路，我们仿佛已经预知，大抵又是以母亲为镜像的。根据弗洛伊德的研究表明，“厄勒克特拉情结”是在精神分析视角下对母女关系的一种解读。根据弗洛伊德的观点，女孩在出生后会极度依赖母亲，而在幼年时则开始亲近父亲，远离母亲。^[6]这种关系从孕期母子共生的状态，到女儿成长初期与母亲产生对抗，最终通过各种方式走近并理解母亲而达到双方和解。

三、符号意义下的情感表达

“对于电影作品来说，所有的细节、节奏、画面都应该指向一个统一的整体，这个整体既是指电影叙事的整体，也是指电影美学的统一性，好的隐喻式叙事与电影本身一定是形成一个密不可分的结构整体，”^[7]相比于抽象化、形式感过重的符号隐喻，《孤味》的符号象征显得直接自然，与影片的整体风格相吻合，呈现出一种更加真实和多元的情感景观。

（一）场景符号

对于影视作品来说，场景是极其重要的一部分，精心构筑的场景能够通过其语义符号暗示人物命运，决定剧情走向，让观众从精神层面去探索与挖掘。^[8]在正序时空里，林秀英作为家庭的主体，她的行为和思绪成为整个家庭情感表达的核心。她的七十岁寿宴是一个重要的场景符号，象征着家庭的凝聚力。然而，这种脆弱的凝聚力在丈夫逝世的消息传来后，开始逐渐瓦解。家庭成员之间的情感在这一刻被解构，原本看似和谐的家庭关系被打破，揭示出隐藏在表象之下的矛盾与冲突。

另外，在影片开头和结尾处皆有一段母亲林秀英坐在车里唱起同一首歌曲的戏份，区别在于身边人的真实性与想象空间的视听呈现。歌词中所唱的歌词无一不映射着这么多年母亲内心的苦楚与缠绕不清的复杂情愫。然而，结尾处出现在林秀英身旁共唱一首歌的是片中唯一逝去的人，影片用想象填补林秀英一生的遗憾，正如歌词里表达的“还是那月亮懂我的心。”，对应着影片最

后一次的插叙段落里全家人在某一年中秋于月下共团圆的温馨场面。当母亲选择放下，选择签下已无社会意义的离婚协议书时，想象中的父亲不仅是人生“缺席者”的符号再现，伴随着共唱的“让四季随风逝去，无论花开花谢都充满芬芳。”，更是母亲与自己和解的时刻，自我的出现，人生意义在这一刻方才突显。

（二）饮食符号

在符号学家建构的符号化的世界体系中，基本上所有的物象都有着一定的指示意义，符号不可能从意义上把自己剥离下来，携带意义，是符号之所以为符号的原因。真正意义上的电影是由代表价值意义的叙事和代表功能效用的物象构成。^[9]无论是片名中的“味”字，还是女主角林秀英在家乡打造的饮食品牌，本片无疑带有独特地域符号，中国台湾的台南知名小吃虾卷，台北老字号的软糖，这些食物有着浓郁的市井气息，让观众更易走进影片有意打造的年代感和生活流兼具的温暖现实主义之中。

“而影像中的意象则是构建起符号情感指向的关键。意象的成立必须有两个基础：一是物象在影像中的反复出现；二是物象对特定审美情感的承载和表现。”^[10] 虾卷是台湾沿海地区常见的小吃，在台南更是有以虾卷而闻名的老字号门店。影片中母亲的餐厅产业就是靠她年轻时在路边卖虾卷起步的，所以在筹备其七十岁寿宴事，小女儿佳佳才着重提出，虾卷这道菜的重要性。这样的一道街边小吃充满了市井气息，是平民百姓都消费得起的日常食物，但在《孤味》当中，虾卷被赋予了更加与众不同的意义感知。它是母亲独立承担家庭重任，不辞辛苦的象征，是她在这个社会之中，成为一位大家都敬重的企业家的品牌影响力的核心。同时，虾卷也映衬着母女情感的嬗变与迭代，她们的情感不再是单一的、固定的，而是多样的、流动的。在她们年幼时代，

虾卷可以是饱腹的美食，成长之后，这样的食物对她们不再有吸引力，再到心智成熟后对虾卷的珍惜，可以看出，此时的虾卷不仅是一种美食，更是彼此间情感纽带的物化符号。除此之外，影片里台北老字号的软糖也多次出现，作为父亲的象征与替代，味道可以迅速勾起女儿们对父亲的思念，因为食物是生活中最重要的供给之一。童年往往与家乡紧密相连，通过童年食物可以直接来联想她们的记忆，父亲正是通过女儿们的记忆心理和同质情感，让软糖这个符号成为父女情的独有。他为女儿们制造了一种父爱一直都在的假象，但从影片所展示的情节中，父亲并未承担一个父亲的责任与义务。一句“爸就永远只会这一招。”谅解了过往的一切，影片刻意省略了她们成长过程中必定会遇到的困难与挣扎，让观众体验到了浓郁的美好感情，也正是电影这个白日梦工厂带给观众的情感奇观。

四、结语

在电影《孤味》中通过对家庭成员细腻的情感描绘和双线的叙事结构，展示了家庭关系的多样性和复杂性。同时，在对情感的重构中揭示了其表达背后的复杂机制与社会规训，不可否认的是，一些固有老旧的思想影响着套路化的情节逻辑，“爱凌驾于任何”的思维惯性不再适用于所有的家庭伦理片。母亲 / 传统，女性 / 多元，亲情 / 伤害，这几组符号意义混杂着边界不清，看似罪无可恕的行为却在“爱”的面前消散。所以，对于此类影片须有新的突破，以求实现家庭伦理片内部场域的真实性，用更加客观甚至批判性的眼光重塑主题。

参考文献

- [1] 姚妍婷. 从《人生大事》看当代家庭片类型化叙事 [J]. 电影文学, 2022, (21): 122-125.
- [2] 苏鑫. 存在主义视角下女性主义电影中的女性身份认同——以电影《末路狂花》《送我上青云》为例 [J]. 戏剧之家, 2022, (29): 150-152.
- [3] 戴嘉树, 李湘怡. 电影《孤味》：东方家庭的情感伦理反思 [J]. 宁波大学学报 (人文科学版), 2022, 35(03): 125-132.
- [4] 慕海昕. 网红私生活的公共化解读原因 [D]. 北京: 清华大学, 2021.
- [5] 孙慧, 张瑞瑞. 电影《夏洛特烦恼》的拉康式解读 [J]. 电影文学, 2017, (16): 74-76.
- [6] 张传开, 章忠民. 弗洛伊德精神分析学述评 [M]. 南京: 南京大学出版社, 1987: 118.
- [7] 马军. 当下中国式悬疑犯罪片创作的叙事征候 [J]. 当代电影, 2019, (08): 48-51.
- [8] 徐卓, 吕兴. 电影符号学视域下类型电影的先锋性——以《河边的错误》为例 [J]. 视听, 2025, (05): 37-40.
- [9] 李想, 曹耀辰. 《狙击手》：群像叙事、符号表达与类型叙事 [J]. 艺术研究, 2023, (06): 56-58.
- [10] 尹迪. 角色、意象与空间：城市电影中的重庆符号 [J]. 当代电影, 2013, (01): 195-197.