

# 华语女性电影的创伤叙事与复原机制

李春裔<sup>1</sup> Low Yong San<sup>2</sup>

(1.新余学院, 江西 新余 338004, 2.马来西亚理科大学, 槟城 槟榔屿 11800)

**摘 要:** 创伤类华语女性电影主要呈现三类心理创伤: 自然灾害、父权物化与依恋关系幻灭。女性普遍缺乏稳定情感支持, 母亲缺席加剧孤立, 同性情谊与互助成为替代性“安全基地”。应对路径分为逃避真实与面对真实: 前者依赖防御机制导致情绪固着与创伤重演, 后者通过容纳丧失与哀悼重建现实联系并实现心理超越。作品细腻展现女主角的创伤修复过程, 凸显父权语境下身份认同的文化批判与疗愈价值。

**关键词:** 华语女性电影; 文本分析; 创伤叙事; 复原机制

**基金项目:** 2025 年新余学院博士启动金资助项目阶段性研究成果

DOI: doi.org/10.70693/rwsk.v1i8.1290

进入 20 世纪 80 年代中后期, 性别研究与女性主义电影理论在华语语境中逐渐兴起。在女性主义思潮的推动下, 一些影片开始有意识地突破传统叙事框架, 拒绝将女性角色简化为供男性消费的视觉对象, 而是尝试塑造兼具多重性格气质与复杂心理层次的女性形象。这些形象在颠覆既有性别刻板印象的同时, 也揭示出女性主体在男性欲望符号系统中的被规训与自我表达受限的处境。

回望华语女性题材电影史, 长期以来, 女性角色的形象建构与叙事意义多被男性视角主导, 独立精神与真实经验的呈现极为有限。随着女性主义理论在华语世界的传播, 越来越多的导演尝试将女性置于叙事核心, 使其不再仅是情节推进的工具, 而是具备能动性、思想深度与情感厚度的主体。女性电影指的是在创作中自觉地探讨女性意识, 以鲜明地颠覆父权中心文化地女性主义创作方式书写女性地电影<sup>[1]</sup>。这类作品不仅展现女性在家庭与社会结构中的抗争与成长, 也揭示制度与文化对女性生存空间的塑造与限制。

香港邵氏影业在 1972 年推出的《爱奴》是华语电影中率先出现具有女性主体意识的叙事作品, 然而影片仍旧以感官化的演绎吸引观众, 女性形象仍被异化为视觉奇观。随着女性主义等思潮的传播, 华语女性电影逐渐摆脱早期猎奇化的倾向, 开始深入描绘女性的日常生活与内心世界, 为其赋予更为多元和完整的主体性。

华语女性电影多聚焦个体叙事而非宏大历史叙事。尽管部分作品将人物情绪置于特定时代背景中, 如《蝴蝶》《游园惊梦》《刺青》等, 但叙事核心仍聚焦女性的情感与命运。这些影片以冷静客观的视角呈现女性的生活抗争, 既无浪漫化修饰, 也不流于单一批判, 而是以悲悯与理解为失语群体发声。通过对无意识冲突、防御机制及心理创伤的细腻刻画, 影片唤起观众的情感共鸣, 促使其在感性层面理解女性的生存困境。

“对具体影片进行精神分析批评, 主要有影片人物形象的无意识心理、电影作者的创作心理和影片观众的观影心理这三个切入角度”。<sup>[2]</sup>电影作者的创作心理与影片观众的观影心理的切入角度可归咎纳入作者研究和受众研究的范畴。对具体影片进行精神分析批评, 对影片人物形象的无意识心理进行分析将是本论文拟使用的研究方式。影片人物形象的无意识心理可归属于艺术形象研究范畴, 影片中的人物形象往往取自于现实中的人物, 尤其是取自于影片编导的个人经验甚至是大的社会历史背景下的集体记忆, 这些人物形象所代表的是一种复合的、立体的心灵世界。

## 一、创伤的心理学概念

心理创伤性事件一般指来自外界突发性的、引起个体极大精神压力的极端异常事件, 心理创伤指来自生活中

**作者简介:** 李春裔(1982-), 性别女, 学历博士, 研究方向为影视文化、传播学;

Low Yong San(1972-), 性别男, 学历博士, 研究方向为海外华族群与文化研究、区域国别学。

具有较严重的异常事件所引发的心理、情绪甚至生理的不正常状态。根据林德曼 (Lindemann) 在 1944 年对心理创伤的定义, 是一种对原有依恋关系突然的、无法控制的破坏<sup>[3]</sup>。一般上个体自身具有心理调节能力, 经过一段时间的自我调整能够将心理创伤自动痊愈, 这个时间段通常不会超过三个月, 然而也会有一些心理创伤的影响会延续较长的时间, 甚至可能是伴随终身的, 个体面对创伤通常会有无能无助感。

心理创伤的观念强调人类的脆弱性而非坚韧性, 可能引起心理创伤的事件非常多样化, 从严重的自然灾害事件如地震、海啸, 到人为的灾难事件如战争、交通事故、暴力伤害, 又或者如家人离世、亲密关系断裂、疾病等等个人经历, 都可能造成心理创伤。“这些认知闪回是创伤性事件的残留: 这些想法是在创伤发生时, 或创伤发生很短之后产生的, 而且会在压力状况下重新出现。”<sup>[4]</sup>心理创伤的核心经历是自主权的丧失和与他人感情联系的中断, 因此, 治愈伤痛的基础在于重建创伤患者的自主权和创造新联系。复原仅能在患者拥有人际关系的情况下进行, 不可能在隔绝中进行, 在与其他人重建联结的过程中, 创伤患者需要重塑由创伤经历损坏或扭曲的心理机能, 包括基本的信任感、自由意志、主动性、能力、自我认同和亲密感。<sup>[4]240</sup>

## 二、创伤叙事的三重维度: 自然灾害、男权物化与依恋幻灭

在创伤语境下的华语女性电影中, 主要呈现出三种类型的心理创伤, 由自然灾害引发的创伤、男权社会对女性的物化与轻视引发的创伤、原有依恋关系突然幻灭的人祸型创伤。“依恋一般被定义为婴儿和他的照顾者 (一般为母亲) 之间存在的一种特殊的感情关系。它产生于婴儿与其父母的相互作用过程中, 是一种感情上的联结和纽带。”<sup>[5]</sup>创伤经历可能只涉及某个单独的事件或经历, 也可能是在一段时期内承受着苦难或者牺牲, 例如童年期长时间的被忽视、情感虐待或者暴力恐吓等。创伤事件经历发生的年龄也至关重要, 如果在特定的心理年龄段遭遇心理创伤无法自动痊愈时, 将导致该心理年龄被固着, 当心理发展的某个阶段得到过分的满足或者受到挫折会导致固着, 固着将导致无法正常地进入性心理发展的下一个阶段。

### (一) 自然灾害引发的心理创伤

人类文明史始终与自然灾害相伴, 地震、海啸等不可抗力事件不断揭示着人类的脆弱性。周美玲导演的《刺青》以 2009 年的台湾地区为叙事背景, 女主角小竹在台湾地区九二一大地震中失去了父亲。地震当晚, 小竹未能及时救援, 父亲为救弟弟阿青不幸身亡。这一创伤性事件导致小竹与阿青长期陷入父亲死亡的阴影中, 阿青因目睹父亲死亡, 在记忆、自我意识与认知功能上出现崩解, 表现为自闭与失语; 小竹则因未能救援父亲深感内疚, 逐渐封闭情感, 隔绝与他人的情感联结。为与阿青建立情感链接, 小竹给自己纹上与父亲手臂上相似的彼岸花刺青, 将生活重心完全放在工作与照顾弟弟上。自幼失去父母照顾的少女小绿一直在寻找九岁时给予她温情的邻居姐姐, 当她在刺青店认出小竹后, 两人之间的情感纠缠开启了创伤修复的心理过程。影片既呈现了创伤对心理结构的破坏, 如记忆断裂与情感隔离, 也探讨了个体在创伤后的生存策略-或通过人际联结尝试修复。

### (二) 男权社会中的女性物化与反抗

在男权社会中, 男性通过家庭与社会的支配性特权, 将女性物化为妻子或母亲的角色, 剥夺其作为独立个体的主体性。这种男性中心主义的统治模式, 使女性的自我意识在母性与妻性的压迫下逐渐消解, 沦为功能性存在。华语女性电影通过对女性物化现象的极端书写, 揭示了男权社会对女性的压迫及其造成的心理创伤。《爱奴》中女性如同商品一般在拥有权利的男性间流转, 《自梳》中的意欢被父亲作为债务抵偿出售, 玉环则被丈夫作为利益交换的工具, 《双镯》中将女性禁锢在母性与妻性下, 女性成为奴仆式的手脚和传宗接代的工具, 自我意识与话语权被剥夺, 沦为某种职能的载体。这些影片共同呈现了女性在男权体系下的困境, 其反抗往往以复仇式的自我毁灭或情感依附式的妥协共生为代价。然而, 影片也暗示了破局的可能, 女性间的情感联结, 或以自梳女的断发仪式为标志的身体自主的宣言, 成为打破物化链条的微弱曙光。

### (三) 依恋幻灭的创伤叙事

华语女性电影通过对依恋关系破裂的细腻刻画, 揭示了突发性分离对个体心理造成的深远影响。《爱丽丝的镜子》中无法建立稳定的依恋关系的创伤; 《蝴蝶》中承载情感的重要客体突然离去导致心理创伤, 直到遇见少女小叶才逐渐敞开心扉, 展现了创伤修复的艰难过程; 《飞跃情海》中小英因父亲滥赌被迫离开表姐小三, 失去表姐小三的庇护后陷入孤独与怯懦, 多年后重返渔村却因小三的离去再次陷入孤独, 揭示了依恋破裂对心理的持久伤害。《命运化妆师》中敏秀因社会禁忌与恋人陈庭分离, 长期压抑情感, 直到找回被爱的记忆才逐渐修复内

心创伤。这些影片通过不同角色的经历，共同呈现了依恋关系破裂后的心理困境，从焦虑、压抑到孤独与疏离，同时也暗示了通过情感联结与自我觉察实现创伤修复的可能。

### 三、创伤的困境建构：“安全基地”的缺失与替代

作为孩子的养育者，父母亲尤其是母亲对孩子的影响力格外的重要，在养育过程中父母与孩子间出现密切的情感纽带，会对孩子未来的情感模式产生深远的影响，这份情感纽带可能形成个体情感的安全基地。“个体与父母的相处经历和他以后建立情感纽带的能力之间有非常强烈的因果关系”。<sup>[6]</sup>“个体不论处在哪一个年龄阶段，当他们确信在困难来临之际，自己身后站着一个或者多个可以为自己提供援助、值得信赖的人时，他们便能够安心快乐的将自己的潜力发挥到极致，我们信赖的人---被我称为依恋对象---可以为我们提供一个安全基地”。<sup>[5][17]</sup>在创伤类华语女性电影中，亲子关系的薄弱性成为个体心理复原的重要障碍。影片中的母亲形象往往表现为缺席或失职，无法为女性角色提供情感支持，这一现象与重男轻女的社会文化习俗密切相关。在父权制与儒家伦理的双重规训下，女性个体不仅面临暴力或贫困类的外部环境的威胁，更因缺乏情感复原的安全基地而陷入心理孤立。此时，来自同性的共情联结成为绝境中唯一的疗愈资源，如《自梳》中玉环与意欢的互助关系、《蝴蝶》中小叶对阿蝶的情感支持。这种替代性安全基地的建构，为创伤个体提供了情感庇护。

#### （一）亲子关系的缺失与创伤

在创伤类华语女性电影中，创作者常将女性置于一种无回应与无求助的绝境中，凸显其生存困境。部分女性角色的成长环境呈现出类孤儿状态般，在《飞跃情海》中，小英的父亲因滥赌远走他乡，迫使她承担替父还债的家庭责任，其情感依托仅来自表姐小三的短暂庇护。类同孤儿般长大的女性，没有完整的体验过被家庭成员稳固的关爱，当创伤事件发生后，他们没有可以退回的安全基地修复疗愈内心的创伤。这种叙事设置不仅揭示了父权制下女性的生存困境，也通过极端情境的建构，批判了传统家庭结构的功能缺失与情感剥夺。另一部分女性虽被设定为父母双全，但其父母形象往往表现为脆弱或失职，无法提供有效的情感支持。《自梳》中意欢的父亲为抵债将其卖予老翁为妾，母亲虽在场却选择跪求女儿接受命运，导致意欢从躁狂性反抗转向抑郁性自我攻击；《蝴蝶》中阿蝶的母亲将婚姻失败的痛苦完全暴露给女儿，使其成为情绪裹挟的对象，导致阿蝶无法摆脱母亲的悲伤；《命运化妆师》中敏秀的母亲因丈夫出轨陷入抑郁，角色反转让女儿敏秀成为家庭的主要照顾者；《爱丽丝的镜子》中晓镜的母亲沉迷于恋爱关系，忽视女儿的情感需求，导致晓镜无法学会正确的情感表达；《刺青》中小竹的母亲缺席，父亲在地震中为救弟弟去世，小竹被迫承担起照顾失忆弟弟的责任，同时内化父亲的超我形象，形成自我束缚；小绿则因母亲在地震后遗弃她而沉溺于幻想，通过否认现实保留对母亲的虚假依恋，成年后以网络视讯的方式延续幼年的情感模式。这些影片通过塑造失职父母形象，揭示了代际创伤的传递机制，以及女性在缺乏情感支持下的心理困境——从自我攻击到情感隔离，再到幻想依赖，最终陷入虚假自我的生存状态。

#### （二）困境下女性情谊的替代性疗愈

在《双镯》《自梳》中，男性普遍以物化与利用的姿态对待女性，女性的社会价值与情感需求被忽视。《双镯》里，惠花被限定在婚育价值，秀姑则循规蹈矩，二人因同样的压迫处境惺惺相惜，为彼此梳理惠安女发髻、整理衣衫、拭泪，以细腻的身体照料抵抗孤立与冷漠。《自梳》中，意欢被父亲与情人利用，玉环亦被丈夫视为交易筹码，她们在相互扶持中走入彼此生活，即便分离，玉环依旧以自梳女的方式延续意欢的精神。

《飞跃情海》《爱丽丝的镜子》中，男性多为滥赌、暴力或欺骗之徒，女性间的情感支持成为唯一的安全港。《命运化妆师》《蝴蝶》虽呈现出温情与体贴的年轻男性，但始终未能建立真正平等的情感连接，父辈男性则多有背叛与不忠。女性间建立的情感纽带不仅疗愈旧有创伤，还在隐形中取代了异性关系的情感功能。《刺青》则将创伤与情感回避并置，小竹、小绿、阿青因地震失去亲人，小竹将灾难与女性爱恋画上等号，封闭自我，直至小绿的出现才促使她重建情感连接；同时，小竹也成为小绿直面现实生活的契机，彰显女性互助在创伤修复与自我认同生成中的重要作用。

### 四、创伤应对的双重路径：防御机制与哀悼疗愈的影像叙事

当创伤引发的丧失情绪无法被容纳时，个体往往借助否认、解离等防御机制逃避现实，情绪也因此固着于创伤发生的时空，削弱现实功能，陷入破坏性循环。若能在尊重现实的基础上接纳悲伤、愤怒与恐惧，并完成哀悼，便有机会重建与生活的联系，实现创伤疗愈与心理超越。

在创伤类女性影片中,这种应对呈现为“逃避真实”与“面对真实”两种路径。前者缺乏心理安全基地,过度依赖防御机制,导致创伤思维强化并长期固着;后者则容纳丧失、完成哀悼,逐步恢复现实连接,最终实现疗愈与超越。这一叙事不仅揭示了创伤应对的二元模式,也为女性心理复原提供了影像参照与文化意义。

### (一) 防御机制的固化与创伤重演

创伤未能有效释放时,个体的防御方式易固化。在创伤发生的时空中,这种防御具备功能性与适应性,能应对即时威胁;但随着环境变化,精神状态仍固着于创伤现场,形成创伤性思维模式,其典型表现是强迫性重复。通过重演创伤情境试图掌控无法消解的痛苦。当个体拒绝接受丧失并过度依赖防御机制时,现实功能受损,情绪固化于创伤时空,最终削弱现实审视能力。《爱丽丝的镜子》中晓镜因母亲长期沉迷不稳定恋情而遭遗弃,在与好友阿咪的关系中不断重演创伤性思维,担忧被抛弃,并以引诱阿咪男友的方式试图掌控命运。这揭示了创伤固着对情感模式的深远影响,以及防御机制的双刃剑效应。

反向形成作为创伤防御机制,表现为情感或行为的反向转化。《刺青》中,小竹因父亲去世与弟弟自闭深感愧疚,将自我快乐视为罪过,以冷静自持掩盖情绪,并纹上父亲同款彼岸花维系情感链接,拒绝自我需求。《爱奴》中,爱奴在被拐卖与凌虐后,将求生欲化为复仇使命,通过隔离情绪、讨好权势最终复仇,但忽视了正义力量的存在,反映了该机制对现实审视的损害。《刺青》中的小绿则是创伤性幻想依赖的典型。幼年遭地震与母亲遗弃后,她构建幻想世界回避现实,成年后以网络视讯女郎的虚拟身份,将身体与情感商品化以维持心理平衡,映射了父权结构下女性生存的困境。

### (二) 哀悼丧失与创伤修复

容纳丧失与完成哀悼是创伤疗愈的核心,其关键在于直面真实而非固着于创伤心理。“复原的过程可以基本的分为三个阶段,第一个阶段是安全的建立,第二个阶段是回顾和哀悼,第三个阶段是重建与正常生活的联系”。<sup>[41]</sup><sup>45</sup>接受现实为超越创伤奠定基础,通过重构内在互动模式,个体虽未直接化解问题,却能生成新的应对策略。若仅依赖固化的防御机制,则会因僵化而加剧痛苦。防御机制与痛苦本质上是分离的,因而重塑思维模式成为剥离痛苦、重建现实联系的关键途径。

在创伤类女性影片中,《命运化妆师》中的敏秀、《飞跃情海》中的小英与《刺青》中的小竹通过容纳丧失与哀悼痛苦,逐步重建内在情绪察觉;而《蝴蝶》中的阿蝶与《自梳》中的玉环、意欢则通过建立安全感关系,接纳并哀悼创伤下的丧失,最终修复与现实的联系。这些叙事不仅揭示了创伤复原的阶段性特征,也为女性的心理疗愈提供了影像参照。

《飞跃情海》展现了女性在安全环境下接受情感拒绝并哀悼丧失的过程。小英自幼缺乏父母关爱,将对表姐小三的依赖转化为幻想性依恋,幻想自己是祝英台寻找梁山伯。尽管小三未能回应小英的同性情谊,但她始终以关怀与保护的姿态支持小英。小三虽未接受小英的爱情,却尊重她的情感差异,既不拒绝也不试图改变她。这种无条件的接纳使小英最终放下执念,在旁白“妾已无所求,君亦无需愁,奈何人已远,梦醒已千年”中完成情感释怀。《命运化妆师》中的敏秀则过度使用“否认”的防御机制,否认作为防御机制,是假定自己已经感知到了现实,否认有四个种类:本质否认、行为上的否定、幻想中的否认和言语上的否认。敏秀使用的防御机制为本质否定,也即有大量的证据证实真实存在仍然对现实加以否认,固着于理想化道德而压抑真实情感需求。在调查陈庭死因的过程中,她逐渐接纳被爱的真相,完成哀悼,最终走出创伤思维,开启重建情感连接的可能性。两部影片通过不同叙事路径,揭示了女性在情感拒绝与丧失哀悼中的心理复原过程。

《自梳》中的玉环与意欢通过彼此接纳与互助保护,建构了一种替代性家庭结构。玉环自幼被卖身为妓,曾寄希望于被富人赎身以争取生存空间,但在意欢的真诚对待与陪伴下,逐渐改变了对男性依附的幻想。意欢因父亲欠债被抵债时,玉环以钱财赎回其自由;当意欢因堕胎事件被逐出姑婆屋后,玉环陪伴她卖水饺为生,直至战火将两人分开。两位女性在冷酷的生存环境中,通过情谊重获信任感,直面内心真实情感流动,展现了女性间情感联结的力量。《蝴蝶》中的阿蝶则因少女时期的创伤长期陷入精神固着,无法摆脱对真真出家的内疚感。在小叶的陪伴下,她通过哀悼丧失与重构记忆,逐渐从解离状态中脱离,最终走出创伤,开启新的人生篇章。两部影片通过不同叙事路径,揭示了创伤疗愈的核心过程:接纳现实、哀悼丧失与重建联系,为女性的心理复原提供了影像参照。

## 结语

纵观创伤类华语女性电影，心理创伤主要呈现三种类型：自然灾害、男权思想下的物化压迫，以及依恋关系幻灭。影片中的女性普遍缺乏稳定的亲子支持，在父权制与重男轻女的文化规训中，其主体性与情感需求被系统性忽视。当创伤发生时，失去安全情感基地的她们往往陷入孤立与无助，而来自同性的共情与互助，成为唯一的情感支撑。在应对创伤的方式上，影片展现出两种路径：一是逃避真实，如《爱丽丝的镜子》的晓镜、《刺青》中的小绿及《爱奴》中的爱奴，她们过度依赖防御机制，使情绪固着于创伤时空，严重损害现实功能；二是面对真实，如《自梳》中的玉环与意欢、《命运化妆师》的敏秀、《飞跃情海》中的小英及《蝴蝶》中的阿蝶，她们通过容纳丧失与哀悼痛苦，逐步重建与现实的联系，实现疗愈与心理超越。与西方女性电影常以社会秩序之外的暴力对抗为核心不同，华语女性电影更倾向于与主流叙事融合，通过细腻展现情感复原过程，揭示重建自我认同在创伤疗愈中的文化独特性与社会批判性。这些作品不仅刻画了女性在父权制下的生存困境，也以女性情谊的力量，提供了兼具文化根植性与疗愈价值的影像范本。

## 参考文献:

- [1]张晨阳.当代中国大众传媒中地性别图景[M].北京: 中国传媒大学出版社,2010:125.
- [2]史可扬.影视批评方法论[M].广州: 中山大学出版社,2009:81.
- [3]Lindemann E. Symptomatology and management of acute grief[J]. The American Journal of Psychiatry, 1944, 101(2):143.
- [4]赫尔曼·朱迪斯 著,施宏达,陈文琪 译. 创伤与复原[M]. 北京: 机械工业出版社, 2019:124.
- [5]李娜. 成人依恋、嫉妒和情绪调节的关系研究[D]. 兰州: 西北师范大学, 2012:3.
- [6]Bowlby J. 著,余萍,曾铮 译. 情感纽带的建立与破裂[M]. 北京: 世界图文出版有限公司北京分公司, 2017:150.

# Trauma Narratives and Mechanisms of Recovery in Chinese-language Women's Cinema

Li Chunyi<sup>1</sup>, Low Yong San<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Xinyu University, Xinyu, Jiangxi 338004, China

<sup>2</sup>Universiti Sains Malaysia, Penang 11800, Malaysia

**Abstract:** Trauma-centered Chinese-language women's films primarily depict three categories of psychological trauma: natural disasters, patriarchal objectification, and the collapse of attachment relationships. These films reflect a broader pattern of emotional instability among women, often exacerbated by maternal absence, which deepens their sense of isolation. In response, bonds of female friendship and mutual support emerge as alternative "safe havens." The characters' coping mechanisms fall into two main trajectories: avoidance of reality and confrontation with it. The former depends on psychological defense mechanisms, leading to emotional stagnation and the recurrence of trauma; the latter involves accepting loss and engaging in mourning as a means to rebuild ties with reality and achieve psychological growth. These films offer nuanced portrayals of the protagonists' journeys of healing, foregrounding both a cultural critique of patriarchal identity constructs and the therapeutic potential of such narratives.

**Keywords:** Chinese-language women's cinema; textual analysis; trauma narratives; mechanisms of psychological recovery