

# 《虎毒不》導演陳小娟：關於媽媽，和需要被看見的照顧者們

《虎毒不》不僅拍的是個體，而是拍一整套社會結構如何壓迫、如何削弱、又如何將掙扎其中的新手母親推向極端邊緣。



陳小娟執導的第二部劇情長片《虎毒不》（下稱《虎》）於 2024 年入選釜山影展「新浪潮競賽單元」，繼而參展東京國際電影節及台灣金馬影展，今年終於回歸故事發生的香港正式上映。身兼導演及編劇的陳小娟，繼《淪落人》（2018）之後，再次聚焦城市邊緣人的處境，以鏡頭凝視那些在人口統計裡數字龐大、卻在主流社會裡被持續遺忘的人。

從南亞家務工、身障人士、到本片的育兒女性，《虎毒不》不僅拍的是個體，而是拍一整套社會結構如何壓迫、如何削弱、又如何將掙扎其中的新手母親推向極端邊緣。戲院之中，觀眾無從逃避淑貞的情緒，而淑貞亦無法退場於生活的痛點。有別於前作的溫情烏托邦，新片上映後各種評論既說其真實細膩，亦說其壓抑絕望。特別是開放式結局，被部分觀眾及影評人視為「缺乏希望」，與當下香港觀眾渴望出口的情緒背道，但亦正是這個與主流媒體中「天台燒烤式大團圓結局」的分歧處理，展示了陳小娟一貫的創作立場：讓電影角色的痛苦保留真實的複雜性，將思考的決定權交還觀眾。導演的敘事選擇勾勒出這部作品的倫理輪廓，決定了無法將結局轉化為希望：為觀眾提供☒光固然可以，然不以濾鏡浪漫化故事是忠於真實。



/

## 起點與結局：影像語言和聲音設計

《虎》的起點，是真實發生的社會悲劇：一些母親在無助、孤立與絕望之下，作出吃兒甚至自毀的選擇。這些事件，並非來自幻想劇情，而是社會新聞裡一次次令人難以承受的事實。「當我決定以這些事件作為起點，我已經知道，這個故事無法給出一個快樂的、被撫慰的結局，」她說。「我沒辦法寫一個角色，在這麼多壓力和失望之下，靠自己撐過來，什麼也沒改變。這樣的處理，反而讓觀眾不痛不癢地覺得會熬過的，但事實是，很多人是真的熬不過。」

她選擇了開放式的結尾，不是出於懸疑技巧，而是一種倫理立場。那個懸而未決的空白，是導演對角色最後的溫柔。它不是要觀眾放下，而是要他們繼續想像與延伸。「這個開放式的處理，是我給主角與觀眾的溫柔，讓觀眾有機會去思考，她會怎樣選擇，而不是由我來為她決定命運。」她補充道：「不是教育電視式的『她要找社工幫助、看醫生吃藥然後痊癒、家人突然開竅』，而是累積的無力感，一種現實中很真實的痛。我更在意呈現那種現實中最難被接受的無力感。」

“開放式結局，被部分觀眾及影評人視為「缺乏希望」，與當下香港觀眾渴望出口的情緒背道，但亦正是這個與主流媒體中「天台燒烤式大團圓結局」的分歧處理，展示了陳小娟一貫的創作立場：讓電影角色的痛苦保留真實的複雜性，將思考的決定權交還觀眾。

這種無力感，也滲透進她整體的影像風格與表演節奏中。在一個習慣了表演「爆點」的觀眾環境裡，電影的節奏近乎反潮流。沒有典型的吵架場、沒有情緒對決的金句，哭戲也不淒美。陳小娟並非不知道這些戲劇元素可以「好看」，但她選擇了更難也更真實的方式。「很多觀眾看戲的方式，其實是受大台電視劇和流行的短影音訓練出來的。他們會期待一場『好戲』就是要有衝突、有哭喊、有爆發、有反檯、有金句。」她語帶觀察地說：「但《虎》的痛，不是那種一下子爆出來的戲劇性，而是一種累積，慢性崩潰。很多母親的狀態是…她連爆發的力氣都沒有了。」

拍攝時她其實也試過不同版本，有些場次拍了更激烈的情緒處理，甚至有金句式對白，但最終全部抽走。她強調：「廣東話太貼地了，你要角色講那些很文縷縷的句子，反而會出戲，會突兀。與其追求『被打動』，不如回到『被理解』。」她在意的，不是劇情是否激烈，而是角色的節奏是否誠實。當觀眾能夠進入角色的呼吸、她的節拍，她的安靜就會有震撼力。「有時候最痛的，不是你罵一句，而是沉默地看著對方。那種無聲勝有聲的情緒，我希望觀眾能感受得到。」





除了影像語言的冷靜，聲音亦是最具力量的電影敘事軸線之一。嬰兒哭聲與泵奶機的聲響，在片中幾乎成為主角——它們不只是音效，而是角色精神狀態的延伸。當畫面靜止、對白停頓，那些機械式的重覆聲音仍在響動，逼迫觀眾無法安寧。「對我來說，聲音設計不只是後製和技術執行，更是一種結構性的敘事。這套戲裡的聲音，從寫劇本開始就已經在場了。」她提及，很多母親在產後都會經歷所謂的「幻聽」，不是精神異常，而是一種條件反射。「你知道寶寶不在你身邊，但你還是會聽到他哭，還是會聽到泵奶機的聲音。你無法真正脫離那個責任。」

她研究過資料發現嬰兒的哭聲會刺激母親的乳腺分泌，而那刺激只有來自自己孩子的聲音才有效，其他嬰兒的聲音則無效。這種生理與情感的連結，繼而產生的乳房脹痛，讓聲音變成了一種權力機制，一種控制與感知的纏繞。「那個泵奶機的節奏，在戲裡會像幻聽一樣滲入角色生活。就算她走出房間，你還是聽到那個『吸、吸、吸』，它像一條鎖鏈，綁住她的身體，也綁住她的意識。」

“ 很多母親在產後都會經歷所謂的「幻聽」，不是精神異常，而是一種條件反射。「你知道寶寶不在你身邊，但你還是會聽到他哭，還是會聽到泵奶機的聲音。你無法真正脫離那個責任。」

在聲音設計上，陳小娟與團隊做了多層處理。不是單純的音效疊加，而是心理聲景的建構。「有些聲音會壓過對白，有些則在寂靜中突兀響起，觀眾因而知曉這個母親的內心根本無法安靜，她的世界永遠有聲音在騷擾她、追趕她、提醒她她是一個「不能停下來的照顧者」。聲音要能訴說情緒，更甚是建構情緒。」《虎》以極簡的敘事方式，構成極繁的心理感受。它讓觀眾無法逃離那個聲音的籠牢，也無法簡單地說出「辛苦了」或「會好的」這種空泛祝福。而陳小娟正是希望透過這樣的處理，讓觀眾真正意識到有些痛，是無法言說，也無法預設出口的。「因為我很清楚，對很多媽媽來說，『聲音』就是她們情緒崩潰的第一扇門。」



## 「生產」的政治意涵及文化符號

談到戲中對母職的處理，觀眾往往第一時間關注談善言在片中的情緒張力，以及長期極度壓抑，徘徊崩潰邊緣，但又無法發洩的疲憊狀態。這樣的表演，來自導演陳小娟對角色設計的深入思考。她在寫劇本時，就已不是在設計情節，而是在為演員創造一個可以演活的空間。「導演的責任不只是控制鏡頭、畫面與節奏，而是創造空間給演員。讓他們不是來執行角色，而是演活角色。」

她相信只要演員獲得一個有真實邏輯、有情緒難度的角色，他們會自然用身體、聲音與自身經驗去填滿角色的內在。「淑貞這個角色，我從一開始就構思她會經歷從壓抑、麻木，到爆發又回歸靜默的弧線。她不是一場戲就能解釋清楚的角色，她需要一整部電影的細節、累積、沉澱。她不是用大哭大鬧來表達情緒的，而是用眼神、呼吸節奏、肢體語言等那些說出口與說不出口的訊息，慢慢把觀眾拉進她的崩潰裡。我在劇本裡設的是骨架，演員則是用他們的身體與信念，把它建構成一個有血有肉的人。」

這樣的信任，具體體現在女主角談善言的表現之中。作為一位尚未成為母親的演員，她要演出一個被育兒經驗磨損至極限的女性，對情緒體感與角色邏輯的掌握需要極高強度的轉換與理解。導演透露，談善言曾在排練初期坦言擔心自己「沒有媽媽味」。這個「媽媽味」，對陳小娟來說不是複製模仿。「它不是來自你幾歲、你胖了沒有，也不是你化不化妝。而是一種長時間抱嬰兒、睡眠不足、背痛肩痛的身體記憶，是你在生活中慢慢養成的姿態，日常選擇都因應變化。那些微駝的肩膀、護著嬰兒走路的方式、穿衣打扮的細節，都是育兒勞動的傷痕。」

“「Breadwinner」（贏得麵包的人）意指家庭經濟支柱，「bun in the oven」（焗爐中的麵包）則是懷孕的隱喻。兩者結合，既是母職的肉身經歷，也是照顧勞動的雙重負擔。

導演提出對角色造型和動態的觀察，例如角色的短髮、育兒袋、暗沉顏色的衣服、疲憊的步伐「不是裝出來的，而是那個身體被責任壓過的證據。這不是技術的展現，是一種理解、一種共感。」談善言本身是個時尚又型格的演員，正是這種與角色的差異，讓她更能體現出轉變的力度。她願意拋開自己原有的形象，走進洗盡鉛華、被淘空的母親角色。





| /

這份勞動與身份的重疊，也延伸至電影的職業選擇。片中淑貞是港式麵包師傅，並非偶然。這個設定，蘊含了語言上的象徵與社會角色的對照：「Breadwinner」（贏得麵包的人）意指家庭經濟支柱，「bun in the oven」（焗爐中的麵包）則是懷孕的隱喻。兩者結合，既是母職的肉身經歷，也是照顧勞動的雙重負擔。

「我想保留一些香港具體又獨特的元素，港式麵包已經買少見少。麵包在打工仔是辛苦工作後換來的一份溫飽。而一個女性做麵包，同時又要養育孩子，象徵她一邊在養活這個家庭，一邊在製造下一代的未來。在外的廚房對照在家的廚房，是雙重生產的符號。做麵包和生兒育女都是理想，但女性的事業理想在傳統核心家庭體制下是過份的要求。」

導演也強調，這種勞動並非只是體力上的負荷，而是一種精神的磨損。很多母親不是累在體能，而是累在無法停下來的責任感與情緒勒索。「她不是因為身體辛苦才崩潰，而是因為精神壓力，那種『你不能失誤、你不能崩潰』的社會預設。」陳小娟指出，現代社會對於母職的支持，往往流於工具性，是預設好的流程：你要生小孩，就自然要懂得怎樣哄睡、餵奶、清潔、教育。例如坊間常見的講座、媽媽教室、嬰兒用品推介，更多的是在提供「怎樣完成任務」的資訊，而非「怎樣讓你不那麼孤單」的心理關注。「很多支援，說穿了是『怎樣不出錯』，而不是『怎樣被理解』。這維持了道德化的規訓：你做得夠好，就值得被肯定；你出現情緒、犯錯、失控，就代表你不夠資格做媽媽。」

坊間常見的講座、媽媽教室、嬰兒用品推介，更多的是在提供「怎樣完成任務」的資訊，而非「怎樣讓你不那麼孤單」的心理關注。很多支援，說穿了是『怎樣不出錯』，而不是『怎樣被理解』。

社會對母職的稱頌，也成為了「糖衣毒藥」。陳小娟說：「當某重典型的偉大楷模備受歌頌，會讓你逼自己無條件承受一切，超越極限地付出，無法說不，無法崩潰，無法誠實面對自己脆弱的一面。這些情緒一旦講出口，就會被認為不稱職、不夠母愛、不負責任。這是一種很沉重的道德綁架。因為在你選擇當媽媽，就要承擔所有後果的假設下，母親從來不是被陪伴的對象，而是被要求獨當一面的角色。」





電影中沒有說教，沒有訓誡，卻處處透露出對這種結構性困境的抵抗與凝視。導演想要打開的，不只是母親之間的對話，而是讓整個社會正視「照顧者」在制度與文化裡的位置。「這部電影之所以出現，是因為我不想再讓這些東西只是留在媽媽們的私人對話裡，甚至不能宣之於口。我想讓觀眾知道，那些「理所當然」的背後，其實堆積著多少沒被說出來的傷痕、內疚、懷疑與無力。如果我們不重新思考性別分工、家庭支援與育兒政策，每一代母親都只會更囹圄，更孤獨。」

她進一步指出，《虎》不是家庭倫理劇，是個有關系統如何失能的故事。「它一定要觸及癥結，否則我們只是在看一個女人的情緒問題或是迂腐的『女人就是情緒化』，而不是理解她為什麼會走到那個邊緣。我們不應該只問她為什麼崩潰，而是要問：這個社會為什麼讓她走到那裡？」透過電影裡一個又一個累積的細節——掉落的頭髮、變形的體態、奶水不夠被責怪、在睡眠剝奪下恍神又內疚——導演嘗試還原一種看不見的低氣壓。這些不被討論的部分，才是真正需要被承認的母職現實。

「我們總以為性別已經很平等了，男人女人都可以讀書、工作，表面上好像已經解放。但其實，很多不平等的地方還隱藏在一些很微細的結構裡，在大家仍然使用習以為常的制度、符號、語言時，就在無形中強化性別角色的差異與分工。例如你去商場的育嬰室，標誌永遠都是一個穿裙子的女人抱着孩子；你看社交平台，討論育兒的幾乎都是媽媽群組等。這些東西不是意外，而是制度與文化默默在告訴你：女人的天職只有育兒。許多小事集結便構成了真正的壓迫。不是那種明刀明槍式的性別歧視，而是細膩的、無所不在的框架。我很想讓觀眾意識到性別不平等不是什麼大陰謀，而是日常裡你沒察覺的每一個選擇與習慣。我希望電影可以打開討論空間，讓大家重新思考：什麼叫「做得好」？什麼是稱職的媽媽？為什麼選擇不生育的人要被批評為自私？」

“《虎》不是家庭倫理劇，是個有關系統如何失能的故事。「它一定要觸及癥結，否則我們只是在看一個女人的情緒問題或是迂腐的『女人就是情緒化』，而不是理解她為什麼會走到那個邊緣。我們不應該只問她為什麼崩潰，而是要問：這個社會為什麼讓她走到那裡？」

《虎》不是對母親的道德審判，而是對整個照顧倫理的再審。它把「生產」還給身體，也把母職還給主體。正如陳小娟所說：「這部電影，不只是關於生孩子，而是關於我們怎樣被這個社會教導去看待一個女人、一個母親。」





## 社會期望與制度：女性的生育選擇權

作為一位導演，同時也是一位母親，陳小娟對「角色衝突」的感受極為深切。《虎》正是她在身份張力與現實拉扯中誕生的作品。她直言：「我生育時沒有遇到非常嚴重的問題，人生也不是全然順遂，但育兒這件事，絕對是我人生中數一數二的難事。」創作與母職之間的矛盾，不只是時間分配的問題，更是一種結構性的不被理解。

從影展到工作場合，她經常被問：「你還拍戲嗎？你可以出埠嗎？有時間陪小朋友嗎？你老公批准嗎？」這些問題看似關心，實則反映出對女性角色的刻板預設，就是成為母親，就應該優先顧家，最好別再有別的野心。」這種來自社會的審視會內化成創作者自身的罪疚感。即便知道自己有權工作、創作，但那種「是不是對孩子不夠好」的自問，仍會在深夜不請自來。她坦言，腦中經常是一半裝着電影創作，另一半全是孩子的日常瑣事。這樣的身心佔據，影響深遠，但也讓創作變得更誠實。

「我不再用旁觀者的角度寫角色，而是我自己親身走過那段疲憊與無助。我寫的每一句，都來自真實的經歷，是真正地活過那種疲憊、糾結、無助、又無法放手的心理狀態。」這也讓她更能理解，育兒對許多女性來說，確實是一種創傷。即使自己的生育過程不算災難，也沒有嚴重的醫療問

題，她仍覺得那是生命中「最難 deal with（處理）的一段」。而這樣的感受，在沒有表面症狀的情況下，往往更容易被輕視。「我甚至會說，我這樣都覺得難，那些遇上重大困難的媽媽呢？有健康問題、有經濟壓力、有另一半完全不幫忙甚至沒有家人支持的，她們又怎樣活下去？」這也是她拍這部戲的原因：讓那些「撐不下去」的聲音被看見。



陳小娟非常強調《虎》不只是關於「做母親」，更關於「選擇不做母親」的理解。她認為，不生育，本身也是一個成熟、值得尊重的決定。只是，在現實中，這種選擇往往更難說出口。社會總會問你「幾時生」多於問你「想不想生」。「有些女性清楚知道，自己不想走入無止境的付出，也不想看見自己在照顧角色裡被耗盡。她們的選擇，是來自對自己身體與心理極為誠實的理解。」這也是她在電影中希望呈現的一層視角，不是只有母愛光輝，而是對不同生命選擇的共感與尊重。無論你選擇成為母親，還是選擇不生育，都需要面對巨大的社會壓力與自我辯護。「說到底，每一條路都不容易。不做媽媽也不是逃避，而是另一種誠實。」

“來自社會的審視會內化成創作者自身的罪疚感。即便知道自己有權工作、創作，但那種「是不是對孩子不夠好」的自問，仍會在深夜不請自來。她坦言，腦中經常是一半裝着電影創作，另一半全是孩子的日常瑣事。這樣的身心佔據，影響深遠，但也讓創作變得更誠實。

雖然故事發生在香港，但陳小娟指出，這是個全球性的問題：「影展的觀眾告訴我：『你拍的，就是我和我身邊發生的事。』」尤其在生活成本高昂、家庭支援稀缺的城市裡，育兒往往變成一場個人化的生存戰。「當兩人收入還不夠請保母，多數還是女人退讓。這不是選擇，而是一種默許的結局。」她更指出，現代社會看似提供了更多支援制度，但很多時候，那些資源只是換了一種形式的壓迫。「不是沒有選擇，而是每一種選擇都綁著代價。我們可以減少對女性的選擇的批判，然後對母職的理解、對身體自主的尊重再討論得更深一點、更有層次一點。說到底，每一種選擇都不容易。做與不做媽媽也需要無數次的思考、衡量、甚至自我辯護。我希望這部電影能讓觀眾多一點理解，而不是評斷應該走哪條路。」

在陳小娟看來，母職從來不是理所當然。正如《虎》所提出的，不只是誰在養小孩，而是誰被看見，誰的痛苦有空間發聲。她說：「當你真的進入那個狀態，發現身體、時間、心理、自由都被一個新的生命綁住時，那種張力，那種矛盾，那種想逃、卻又無法逃走的情感，很複雜，也很真實。我是在這種矛盾中寫出來的，創作源於難以言喻的東西。事實是有很多母親，正在崩潰邊緣掙扎著，只是她們從來沒被好好看見，又缺乏言說的語言和空間。我知道我的作品，是用自己的生命經驗換回來的。這種東西，別人搶不走。這是親身經歷過才會明白的。這也是為什麼我很自然地想把



這些放進劇情裡。因為從你當上媽媽那一刻開始，沒有人會告訴你，社會看你的眼光會徹底不同，你在家庭中的位置、職場的定位，你的自我認同，都會天翻地覆。」



## 母職的跨世代經驗和想像

《虎》中的男性角色並未全然缺席或被妖魔化，而是以不介入但在場的姿態佔據螢幕。導演陳小娟坦言，這正是她研究的「喪偶式育兒」現象，是種不帶惡意卻具傷害性的缺席狀態，是既不強勢亦不暴力的結構性失位。「這個爸爸不是壞人，他不覺得自己有做錯什麼。他認為讓太太自由處理一切就是體貼、不干預就是尊重。」這種「在場卻無聲」的男性角色，其實反映了很多現代家庭裡的父親——他們沒有離開，但也從未真正進入照護的節奏。

“創作源於難以言喻的東西。事實是有很多母親，正在崩潰邊緣掙扎著，只是她們從來沒被好好看見，又缺乏言說的語言和空間。我知道我的作品，是用自己的生命經驗換回來的。”

在創作過程中，陳小娟不希望簡化問題為性別對立、夫妻對立、善惡對立，而是挖掘潛藏日常性的制度邏輯。在很多媽媽的討論區，常會出現一個熟悉的字眼：「大兒子」。那不是指小孩，而是丈夫。當女性成為母親後，除了照顧嬰兒，還要承擔男性伴侶的情緒與生活需求，彷彿她們的照顧角色自動擴展成為整個家庭的情感支柱。「我跟飾演爸爸的小野講，你不用演一個壞人，你只要演一個從來沒被教過怎樣做爸爸的人。」這種跨代的缺席模式是因為戲中爸爸可以模仿、可以參照的上一代父親模型可能也是這樣抽離的，且沒有反省與改變的經驗。這也讓觀眾在角色身上感受到真實：爸爸不是不愛這個家庭，而是「錯的方法對的人」。在媽媽的視角中，這種被動的自由，同時是旁觀、放任和孤單。

更深一層的敘事設計，是電影中三代母親的並置：主角、她的母親，以及奶奶。在不同世代裡，她們皆處於某種「無法逃離」的照顧循環之中，從年輕時養兒育女，到年老後還在煲湯煮飯、接送孫子。「我看著身邊很多上一代的女性，發現她們好像從來沒有退場的機會。」成為了外婆或嫲嫲，並不代表完成了母職，而只是進入下一個照護輪迴。這種無止境的照顧責任，在制度與文化中被合理化與內化，女性也因此不被允許停止或喘息。而男性呢？在這個結構裡，經常以有限的、經濟性的或是象徵性參與的方式存在。「他們從來沒有被訓練，可能不是刻意逃避，而是根本沒有受過家務勞動的期望。很多爸爸看完這部戲後告訴我感覺被照見，開始反思。很多父親可能也是第一次看到這些問題，只是他們之前沒有人告訴他們。」

這是制度性的缺失，不是個體的選擇。性別權力分配不只是角色設定，而是貫穿整部電影的核心主題。陳小娟坦言：「我也會擔心，當我年紀再大一點，我的孩子會不會也將照顧責任推回給我？這個循環如果不打破，我是不是也會變成那個永遠困在家的人？」



拍攝這部電影的過程中，她經歷了許多不同版本的推演，包括雙胞胎線、精神病院、法庭戲等發展，但最終她選擇將故事還原為一個最直面現實的開放式結局。她清楚知道，這是一條不容易的路：「女性主題的電影在香港本來就不容易找到資金，市場不大、風險又高。」但她也相信，這樣的創作有其必要性與價值。支持她的投資人相信這部作品有社會意義，有情感動能。

「他們明白，這不是一部齋講女人的電影，而是一部關於照顧者被看見的電影。還有就是，我覺得整個創作生態也有在慢慢轉變。現在很多導演，特別是我們這一代的，不再只是以想做一個賣座的商業導演為起點，而是因為有一種關懷，有一些話非說不可，所以才踏入這個行業。」這種作品，也許被標籤是《鏗鏘集》，既不愉悅亦不可口，但它開拓了一種超越新聞節目的想像，讓未來的電影創作者知道，這些故事可以被講出來，這些視角有人願意聽。正因如此，《虎毒不》的英文片名《Modern Mother》不是對現今成功母親的描繪，而是對這個身份的拆解與質詢。

“ 男性呢？在這個結構裡，經常以有限的、經濟性的或是象徵性參與的方式存在。「他們從來沒有被訓練，可能不是刻意逃避，而是根本沒有受過家務勞動的期望。很多爸爸看完這部戲後告訴我感覺被照見，開始反思。很多父親可能也是第一次看到這些問題，只是他們之前沒有人告訴他們。」

「如果有一天，我的孩子長大，他的伴侶看這部電影，會說：『你媽媽那一代，是這樣經歷育兒的』，那我會覺得這部電影是有價值的。」她希望這部作品可以被未來回望，作為一段集體情緒的記錄，一個時代焦慮的見證。「電影不只要讓今天的觀眾產生共鳴，它也可以是歷史的註腳。如果這樣的反應真的出現了，那我會覺得這部電影有它的意義——因為代表社會真的走前了一步。」