

# 飛蛾的沉默：

## 美國大眾文化裏的「第三性」與東方人

● 孫隆基

### 《沉默的羔羊》之解碼

電影裏有關係列殺手 (serial killer) 的故事，因挖掘人性黑暗面，多能引人入勝。大眾文化固然是娛樂，也是文化密碼之組合。這類大量出現在美國電影裏的故事，總跳不出「性別角色認同」混淆的窠臼。對中國觀眾來說，多半是不知所云。

1991年美國出產了《沉默的羔羊》(The Silence of the Lambs) 這部電影。故事裏，女聯邦調查員斯達爾凌 (Clarice Starling) 為追捕連續殺害婦女的兇手，專程前往高度設防的精神病院拜訪請教另一位犯人——勒克托 (Hannibal Lecter)，他是心理醫學家、天才、瘋子，因殺人並食其肉而被關禁。他從案情裏揣測，犯案者可能是他以前一位患有性別角色錯亂症的病人。勒克托猜想兇手之所以總是殺害胖大的女子並剝她們的皮，目的是要為自己製造人皮衣。勒克托醫生相信該心理變態者曾向美國獨有的三家特別醫學中心申請施行

變性手術，但因有犯罪記錄而遭拒絕。

後來在劇中現身的變態兇手甘拔 (Jame Gumb)，果真是在家中縫紉、塗口紅、穿女裝、在乳頭上戴環，並裸體披了薄紗翩翩起舞。當女探員闖入他家，被他困在黑暗裏，他用紅外線眼鏡看到她「太纖細，對他無多大用場」，那層皮雖不管用，但她那頭秀髮倒可以剝下來做假髮的①。

甘拔喜歡養飛蛾，並在每一位被害的女屍口裏放一隻飛蛾作為他的簽名式。在與女探員推敲兇手的心理背景時，敏銳的勒克托醫生立時作出聯想：飛蛾是行兇者的自我意象，「意象」的拉丁文字源乃imago，即有翼的昆蟲之義，飛蛾是可以從毛蟲化蝶的昆蟲，象徵他希望從男性化為美麗的女性；但imago亦為精神分析學的專用詞，「乃從嬰兒期起即深埋在非意識內的家長的意象，它與嬰兒式的情感有密切關聯」②。這裏強烈暗示兇手的男性性別角色不穩定，可能乃童年時被父母性侵犯所致——這種說詞頗迎合當今美國的時代精神。

大量出現在美國電影裏的系列殺手故事，因挖掘人性黑暗面，多能引人入勝，但總跳不出「性別角色認同」混淆的窠臼。對中國觀眾來說，多半是不知所云。

我們還可以作一個跨文本的指涉。《沉默的羔羊》作者哈里斯(Thomas Harris)不知有否參閱藹理斯(Havelock Ellis)的《性心理學》(*Psychology of Sex*)? 藹理斯在討論「性的逆轉」(sexual inversion)一節時,即引用飛蛾研究的成果<sup>③</sup>:

兩個不同族類的個體交配的結果,例如兩個不同族的蛾類(在蛾類裏這現象是有人特別研究過的),其子息往往不太正常,雄的子息可以有向雌性方面發展的趨勢;或者,在其他情勢之下,雌的子息有向雄的方面發展的趨勢。在研究的人的印象裏,前者的血緣似乎是「轉強為弱」,而後者則「轉弱為強」。

這裏所指的「有人特別研究過」,即加州大學教授苟爾德斯密特(Richard Goldschmidt)。他是研究動物學裏「間性狀態」(the intermediate sex)的專家,在1938年發表這方面的權威性著作。所謂「間性狀態」,亦即「中性」,或本文裏所用的「第三性」。蛾類研究或許是這個現象的典範例證,但從生物學範圍飛躍到社會領域的「純性別論」甚或「純種論」,則是透過文化媒介化的意識形態產品。

在《沉默的羔羊》原著小說中,兇手簽名式所用的飛蛾很普遍,從加拿大到墨西哥灣到夏威夷都可以找得到<sup>④</sup>。但電影把這個情節改了,說聯邦調查局找專家驗證的結果,發現這種飛蛾的品種只能在「亞洲」才找得到。劇終時,聯邦調查局女探員把兇手擊斃,鏡頭則轉移到他家牆角上掛的一個用竹和紙糊成的日本式螺旋,並用大特寫強調上面的東洋畫就是一隻飛蛾。

## 和男性爭奪「陽具」的女權

如果性別角色錯亂的邪惡是美國文化的不變話題,那麼《沉默的羔羊》的時代性則在於突顯當代女權的抬頭。為了投射兩性權力對比的主客易勢,它用戲劇幻想的敘事把傳統的性別角色對換。陽剛原理如今由佛思特(Jodie Foster)扮演的女聯邦調查員斯達爾凌代表:她能打鬥、具殺傷力、但並不亂殺人,而是站在正義和執法的一方,用高度的理性組織能力和敢於獨闖龍潭的膽子,把社會的禍害鏟除。相形之下,代表邪惡的男性卻想變性,亦即是希望被閹割。他的人格瓦解、理性失控,只能用殘殺婦女來重掌「控制」權。但《沉默的羔羊》在把女性「男性化」、把男性「女性化」之餘,同時又把後者東方化。該部電影獲得該年度奧斯卡五項大獎,在洛杉磯舉行頒獎典禮時,美國同性戀運動的支持者在場外遊行示威,抗議電影醜化同性戀。其實,該故事是在發揮「性的逆轉」之主題,不涉及誣蔑同性戀者,他們無疑是過度敏感。相反地,亞裔則毫無知覺,無人去示威。

關於「東方化」問題,容後再談。至於男女主客易勢的願望,表露得最露骨的莫如憎恨男性、反對性交的德沃爾金(Andrea Dworkin)的一段話。她說:從兩性「政治」考慮出發,女方唯一能接受的性,就是男方「陰莖柔軟無力」(a limp penis)情形下的那一種<sup>⑤</sup>。這類女權思想跳不出把「陽具」當做權力象徵這個前提,只不過要求女性獲得這個「陽具」,從而把男人降處被閹割的女性化地位。

女權與否,「女性化」在美國文化的價值觀裏邪惡如故,連女性都想把它卸掉,並將之轉移到男性身上。在

《沉默的羔羊》在把女性「男性化」、把男性「女性化」之餘,同時又把後者東方化。該部電影獲得該年度奧斯卡五項大獎,舉行頒獎典禮時,美國同性戀運動的支持者在場外遊行示威。相反地,亞裔則毫無知覺,無人去示威。

美國基本上是一個「殺母」的文化，在這種氛圍裏，「關心」常具有妨礙他人自主、控制他人的嫌疑，或被視為自身情感不獨立的徵候。與東方集體化的個人不同，美國個體化的個人絕不是以母性化的「關心」而是以象徵式暴力來獲得權力的。

這方面，學院派的女權理論無濟於事，它們把傳統的「女性化」說成是父權體制下的產品，論說在推翻這個體制的期間，個人可從傳統的性別角色底下釋放出來，不拘於一格。但這個「解放」並非在文化真空或超歷史的條件下進行。美國個體化的理想是具進攻性、主宰性、組織力與權力意識的，與此相對的就是被動、依賴、鬆垮和權力意識低沉或遭到變態扭曲。前一種情形歷來由男性代表，但現在時代不同了——不論是進入性別平等的烏托邦，還是進入晚期資本主義——目前女性亦緊追原先由男性體現的個體化理想，並且還要和男性比高下。在這裏，並不是自由任擇地不拘於一格，而是出於兩途：有勢還是無勢？——這是判別「贏家」還是「輸家」的標準。

除了認為「女性化」乃父權社會人工構造的非本質論外，還有具本質主義色彩的一派。他們認為，不論在任何時代和國度，女性先天上都比較懂得「關心」別人。這種論調以吉力根(Carol Gilligan)為翹楚，與提倡「母性優越」的女權論相呼應。美國基本上是一個「殺母」的文化，此點我在近著《未斷奶的民族》一書中已有論述。在這種文化氛圍裏，「關心」常具有妨礙他人自主、控制他人的嫌疑，或被視為自身情感不獨立的徵候；至於替他人着想、向對方謙讓，非但不會把對方扣住，反成為示弱的暗示，恐怕立時會吃眼前虧。因此，吉力根之論基本上難行。如果嘴巴上談「關心」，着眼的是「權力」，則另當別論。縱使用「關心」來定義「女性化」具見於任何時代和國度，但在當代美國卻獨缺。如今，美國女性提出離婚的比例已經超出男性。美國由1963年允許墮胎局部合法化至今(與「母性優越論」被大書

特書同期)，墮胎數目已經超過三千萬，理由是為了重獲個體人身自由——這和中國為了控制人口的墮胎不同。

與東方集體化的個人不同，美國個體化的個人絕不是以母性化的「關心」而是以象徵式暴力來獲得權力的。四五十年前的電影裏，女性意象多半是不善於發揮暴力、無助，必須由男性拯救和保護。例如在一部西部電影裏，一輛有篷車遭到印地安人襲擊，當救兵剛抵達時，作為唯一生存者的女主角躲在樹叢後，也不看清楚來人是誰就胡亂開槍，但子彈亂飛卻構不成威脅，因為每一顆都離目標十萬八千里，領隊的男主角只需漫步過去，把她的槍一把奪過來便得。這類比兒童還不堪的女性寫照，如今已成為「政治上不正確」。今日美國影視販賣的新女性形象，具有把男人傷害回去(hurt him back)的能力；當她對男人動武時，也不再是傳統淑女式的打巴掌，而是對準鼻子一拳。用拳頭打架，自然男性化得很，但女性暴力比男性還多了一招，那就是飛腿踢男人的下體。

## 從籠裏到籠外

除了女探員斯達爾凌和甘拔這一組關係外，《沉默的羔羊》裏還透過她和勒克托的關係來表達兩性主客易勢：他是被關在籠裏的變態心理犯，而她則是站在籠外的正義和執法之化身。在個體化的美國，所謂自主的個人的健康成長，必須表現為情感被理性所調節、不妨礙或危害他人；至於理性失控、情感泛濫無狀，就必須受到他制他律。當女權未興，自主的個人歷來由男性作示範，女性則由男性

調節。「女性化」象徵着理性失控，在早期大眾文化裏的諷喻是精神病院，這似乎也是它的自然歸宿。

威廉斯 (Tennessee Williams) 在1947年寫的劇本《欲望號街車》(*A Streetcar Named Desire*)，用白蘭許 (Blanche) 代表女性化的非理性。她因操不名譽職業被逐出原居地，到紐奧連依附妹妹和妹夫後卻製造自身優越感，在他們面前謊稱自己是貴婦、為南方士紳們所追逐，但她這種妄想誇大狂也欺騙了自己。作家用妹夫史丹利 (Stanley) 代表男性原理，他粗魯不文並不高尚，但真理常是粗暴的，正如斯丹利粉碎了白蘭許的虛妄——他把她強姦，然後將她送進精神病院。作者不知是否服膺心理學家容格 (C.G. Jung) 的教導：和非理性、無法用邏輯說理的女人爭辯，最佳方式就是把她「打一頓或予以強姦」<sup>⑥</sup>。

1947年的電影《附魔》(*Possessed*)，講述一名精神不正常的女子由於癡纏一名男子未果，就用手槍把他擊斃，最後被關進了精神病院。片名取魔鬼附體的意象。在基督教教義裏，魔鬼與女人的關係特別密切。

1948年的電影《蛇坑》(*The Snake Pit*)，背景是一所全女性精神病院。稱女性精神病院為「蛇坑」，使人聯想起《聖經·創世記》裏有關蛇和女人導致人類墮落的故事。電影標題的靈感或來自舊約，但畫面的意象卻是世紀末風情畫：病院裏的女性病人痙攣顫抖、東歪西倒，如群蛇亂舞。而挺直、威嚴、控制力十足的男醫生則穿插其間，充分象徵理性主宰力量對混沌勢力的控御。有一幕，身為病人的女主角在男醫生的辦公室聽他分析病因，辦公室牆上卻掛了一幅巨大的弗洛伊德半身照片，眼神帶着父性的威

嚴與憐憫，居高臨下地籠罩下來。

1951年出產的《有關夏娃的一切》(*All About Eve*) 和《天生就是壞》(*Born To Be Bad*) 兩部電影，暴露了女性化的奪權和謀利方式。與男性的正面攻擊、中央突破不同，兩個故事表現了曲線的、「處處替他人設想」的陰謀和手腕。電影的主人公都是心術不正的女人，她們運用「女性化」的恭順、關懷、熱心來謀奪他人的地位、財富和名聲。但其真面目逐漸露出，終為人所不齒。

1957年出產的電影《三面夏娃》(*The Three Faces of Eve*)，講述一個人格分裂成三人的女人，她名叫夏娃。到最後，心理醫生把病症溯源至她兒時的一段痛楚經驗：她在屋底下玩耍，但媽媽硬把她拖出來，要她與躺在靈堂裏的外婆的屍體親臉告別，小女孩因被迫和屍體接觸，所以心靈受了創傷，長大後在某些條件下就爆發人格分裂症。在已經可以公開處理上一代對下一代性侵犯題材的今日，上述那個「精神病成因」輕描淡寫得有點可笑。但它卻達到一個目的，即象徵地說明：女人的神智不健全，是由外婆、媽媽、女兒「三代夏娃」(three generations of Eves) 造成的。「夏娃」又是聖經故事中女人的始祖，因此它代表了女人的傳承 (the descent of women)。至於故事中把夏娃治好的醫生，自然是代表理性主宰的男性，一名叫做「路德醫生」(Dr. Luther)，另一名叫做「日光醫生」(Dr. Day)。路德是基督新教的創始人，「日光」則是陽光普照的理性，寓意着他們能驅散女性的黑夜。

在今日美國，幾乎無一例外地把人格分裂症的病因歸罪於犯強姦罪的父親；但在四十年前，卻只能把它說

成是純女性化的問題。由此可以看出，時移勢易，性別鬥爭兩方力量的此消彼長。在西方，以女性代表黑暗勢力的基督教教義，在啟蒙時代得到進一步加強。在莫扎特的歌劇《魔笛》裏，即由男性原理代表光明與啟蒙，女性原理的化身則是「黑夜皇后」。

美國1944年的電影《處於黑暗裏的女士》(*Lady in the Dark*)，是對當時被廣泛針砭的「陽具型女人」(phallic woman)的一帖對症良藥。電影裏面，事業心強的女主角在感情生活上出了問題。她求助於精神分析治療，精神分析師從她的夢境和被壓抑掉的童年經驗裏發現：她受到爸爸和男同學打擊而對自身性別魅力產生懷疑，並且為了不再受辱，養成必須主宰一切的性格。精神分析師治療她的配方就是叫她找一位能主宰她的男人。

《樓梯頂的黑暗》(*The Dark at the Top of the Stairs*)是英格(William Inge)1945年寫就的舞台劇，於1958年發表、1960年搬上銀幕。一般美國家庭的樓梯頂是二樓，也是睡房所在地。劇中的家庭主婦珂拉(Cora)和先生鬧矛盾，已經很久沒有跟他行房，而丈夫魯賓(Rubin)因被僱主辭退，晚上也常不回家，但為了男性的尊嚴，丈夫始終沒有向妻子說。劇終時，夫婦經互相溝通、諒解後和好如初。珂拉要求丈夫不要隱瞞心中的恐懼，魯賓就口吐真言：「一個男子漢，即使對自己也難於承認心存恐懼。」珂拉問何解，魯賓說：「他總害怕會變成……你姐夫摩理司那樣。」摩理司(Morris)是珂拉姐姐樂蒂(Lottie)的丈夫，常在專橫的老婆面前吃癩。珂拉一直羨慕姐姐能對丈夫專橫。樂蒂最後吐真言：「對，我能對摩理司專橫，因為他貌合神離，早已放棄了反

抗。我專橫不專橫，對他來說都一樣。」當珂拉說：「他至少不動手打你。」她姐姐的回答令她吃驚：她說情願被丈夫打，因這至少是打者愛也的表現，「總比目前這個空洞無物好」。樂蒂的專橫只不過是她心理空虛的一種補償，原因是丈夫沒有發揮男兒的主宰性。而樂蒂一連串的供認，坦白她在性事上從來未享受過高潮，實在令妹妹吃驚。妹妹一直羨慕姐姐的大膽開放、敢講髒話，至此方知這也是心理補償。摩理司和樂蒂這對夫婦無疑是故事裏的反面教材⑦。

男性的理性組織力量必須壓服女性的混沌——這個訊息出現在1960年由卡山(Elia Kazan)執導的《野河》(*Wild River*)中。故事背景是30年代羅斯福新政時代，田納西流域管理局(Tennessee Valley Authority)的一位年輕幹部和一位住在島上不肯搬遷、阻梗治河的老婦人之間的鬥爭。他對她曉以大義，解說人定勝天的道理；她則反駁說，大自然既然不是整齊的，就該聽其自然。最後當局終於把她逼遷。正當島上的樹木和老婦人的舊屋付之一炬之際，傳來了她在新居中去世的消息。結尾是一個俯瞰鏡頭，從高空拍彎彎的河道，然後鏡頭縮小成一個圓圈，集中到河彎的水壩上。

無理性調節的女性化情感是混沌的勢力，也是一種狂熱病。1958年的電影《熱昏》(*Hot Spell*)，是關於一個家庭的故事。故事剛開始，媽媽給人的印象是家庭團結的維繫者，但劇情發展到後來才真相大白：媽媽整天做着脫離現實的白日夢，她認為家庭之所以不團結，是由於搬離了以前曾住過的一個小城鎮，因此她總是主張舉家再搬回去。這象徵了媽媽根本不懂得人的成長就是「分離」，她試圖逆退

美國1944年的電影《處於黑暗裏的女士》，是對當時被廣泛針砭的「陽具型女人」的一帖對症良藥。電影裏面，事業心強的女主角在感情生活上出了問題，精神分析師治療她的配方就是叫她找一位能主宰她的男人。

回人生的早期階段，把大家都固定在她心目中的「家庭團結」裏。媽媽的蒙昧終導致爸爸在車禍中喪生。爸爸死後，媽媽又想攀附兩子一女，但他們都很不以為然。至此，媽媽才恍然悟到自己畢生的錯誤。

1958年，威廉斯的劇本《夏日驚魂》(*Suddenly, Last Summer*) 在百老匯舞台上演出，翌年即被好萊塢搬上銀幕。故事圍繞美國南方一位大家族的女家長，她為了保持在兒子心目中唯一女人的地位，不惜把他搞成同性戀，而兒子的斷袖癖最終導致他的慘死。女家長的南方華廈兩層樓之間有一座小型升降機，電影將它改編成重要的象徵符號：當大家都在樓下等她來臨，女家長則坐在升降機裏，從天而降，「有如拜占廷女皇帝坐在用機械操作升降的寶座上」。

1964年的《籠中的夫人》(*Lady in a Cage*) 講述一位不良於行的婦人，因家中停電被困在兩層樓間的小型升降機裏，目睹匪徒入屋洗劫而束手無策。在這個過程中，匪徒無意間展示了兒子給她的留書，才恍然大悟多年來用「母愛」窒息了兒子的人格成長。《夏日驚魂》中象徵「拜占廷女皇帝的寶座」的升降機，在這個故事裏就變成一個籠子，象徵着女人的性壓抑，也諷喻了作繭自綁的女人 (a woman all wrapped up in herself)：她把無法正常表達的性欲扭曲為「母愛」，其實只是非理性的、無比自私的自我發泄，阻礙了兒子的成長而渾然不覺。

## 精神病殺手的家譜學

《沉默的羔羊》裏涉及的男性因無法形成性別角色而造成的精神幽暗，

其實並無新意，因為1960年由希區考克 (Alfred Hitchcock) 製作、至今仍膾炙人口的《驚魂記》(*Psycho*) 已表達了同樣的看法。《驚魂記》的主角貝斯 (Norman Bates)，是一個外表成熟但只具兒童人格的精神病患者。他擁有一個小旅館，而精神病導致他先後殺了七名路過的女住客。他年幼時由於母親有精神問題，害得他在精神上也從未斷奶。少年時代的貝斯，由於識破媽媽與情夫的關係而令他妒火中燒，遂把兩人毒死。自此以後，他的精神狀況就全面失常：他把媽媽的屍體製成標本放在家中，又把自己的一半人格分給媽媽，經常用男女兩種聲調互相對話，彷彿母子生活在一起。事實上，他一身兼具雙重人格、陰陽兩性。由於亡母的陰影始終盤踞於心，所以對凡挑起他性欲的婦女都予以殺害——因為「佔有欲很強的媽媽」必須將那些侵奪兒子的婦女置於死地。在殺害那些女子時，他總是穿上媽媽的服裝，戴上假髮，使自己變成了媽媽，而不再是他自己。

《驚魂記》這部電影改編自勃洛克 (Robert Bloch) 1959年出版的同名小說。勃洛克的故事改寫自一宗真實案件。小說家住在威斯康辛州的一個小鎮，離該地39英里的另一小鎮普蘭非爾德 (Plainfield)，在1957年發生了一宗駭人聽聞的案件：警察因追查一名失蹤婦人的下落，無意中在一個孤獨者愛德堅 (Ed Gein) 的農莊裏搜出十幾個女人肢體，其中有人骨、人皮以及其他器官，有些是被他謀殺的，有些則是盜墓所得，而他所盜的墓都在他亡母的墓附近。這些女屍的臉、前身與頭髮，分別被他製成面具、前胸帶乳腺的人皮背心和假髮，他晚上就將它們戴上，把自己變成

《沉默的羔羊》裏涉及的男性因無法形成性別角色而造成的精神幽暗，其實並無新意，因為1960年由希區考克製作、至今仍膾炙人口的《驚魂記》已表達了同樣的看法。

女人。也有線索顯示他可能與媽媽發生亂倫關係：農莊的大屋二樓有五個房間，唯有客廳與亡母的睡房打掃得一塵不染。該系列殺手被終身關進精神病院，死於1984年。勃洛克把他改寫成「諾爾曼·貝斯」，根據作者說：他還加進一些弗洛伊德的「戀母」理論<sup>⑥</sup>。

《沉默的羔羊》裏的剝皮犯，其實比《驚魂記》更接近愛德堅這個原型。60年代還比較保守，不便坦白處理剝人皮製背心情節，只在對白裏提到貝斯把媽媽的屍體挖了出來剝皮製成標本，而他本人則在行兇時穿上媽媽的衣服，戴上女人假髮。愛德堅的故事到今天已被輕描淡寫化——1993年的《愛德和他的死鬼母親》(*Ed and His Dead Mother*)即用胡鬧劇的方式處理這個主題。

從《驚魂記》到《沉默的羔羊》，兇手的病源或已從戀母演變為曾遭受男性長輩性侵犯。事實上，時至今日，大眾文化已同時強調兩類成因。雖然目前提倡泛強姦論的女權份子認為：沒有爸爸的單親家庭對男童和女童來說都比較安全，大眾文化的公式亦稍受其調整，但總的來說，在大眾文化公式化的框框裏，對男性自身人格的質疑、力圖用暴力來重建一己雄風，其心理多半仍處於媽媽的陰影籠罩下，如果是患多重人格分裂症又憎恨男人的女性殺手，其成因多半是童年時遭父親性侵犯。泛性化的美國在對待雙親的態度上似乎已簡單化為：在「閹媽」和「強姦犯父親」兩惡之間悉隨君便、擇其輕者。

概括地說，在美國的兩性戰爭裏，把爸爸說成是「衣冠禽獸」乃方興未艾的女權顛覆父權的高性能炸藥，而「殺母」則是男性攻擊女性原理的殺

手鐮。但後者的高峰期是50、60年代，如今已接近陳腔濫調。

在愛德堅案件大幅度擴充人們的想像力以前，大眾文化已在生產戀母狂的罪犯。就筆者所知，最早要算1949年的《白熱》(*White Heat*)。由格尼(James Cagney)飾演的匪徒患有周期性偏頭痛，必須坐在媽媽的膝蓋上才會好；媽媽死了，他整個精神就崩潰，最後，他在一個爆炸的油箱上大呼媽媽後身亡。至於戀母狂的系列殺手，或許最早出現於勒文(Ira Levin)1953的小說《孽吻》(*A Kiss Before Dying*)，故事中的窮小子為了完成媽媽「望子成龍」心願，就想盡辦法與銅業大王的女兒結婚。但在追求期間計劃出了紕漏，他連續謀殺了銅業大王的幼女和二女，後來他成功追到被蒙在鼓裏的大女兒，但陰謀終於在訂婚後敗露，遂畏罪自殺身亡。

但《驚魂記》具有里程碑的意義，它面世後即成為典範，同類作品汗牛充棟，至今未衰。限於篇幅，不便一一列舉。在此處只需指出：在大眾文化的想像背後，其實是一些被美國人普遍接受的心理醫學前提。

美國心理學泰斗蘇理文(Harry Stack Sullivan)師承弗洛伊德學說，並進一步發展。弗洛伊德的「殺父娶母」學說大體上只能說明神經機能症(neurosis)的成因，而蘇理文為了解釋精神病(psychosis)成因，則着眼於人格發展的「前殺父娶母」階段。「殺父娶母」是兒童已經知道自己和媽媽分屬不同性別，因此是異性戀衝動的萌芽，只是如處理不善就會造成固置，留下心理傷痕。但這個問題遠比精神病來得輕，後者乃人格固置在「前殺父娶母」階段，男孩完全和媽媽認同，根本沒有想到自身是對立的性

泛性化的美國在對待雙親的態度上似乎已簡單化為：在「閹媽」和「強姦犯父親」兩惡之間悉隨君便、擇其輕者。概括地說，在美國的兩性戰爭裏，把爸爸說成是「衣冠禽獸」乃方興未艾的女權顛覆父權的高性能炸藥，而「殺母」則是男性攻擊女性原理的殺手鐮。

別。在此前提下，蘇理文的學說基本上是把精神分裂(schizophrenia)和同性戀傾向等同。20年代，蘇理文曾在一所精神病醫院裏成立一個全男性的精神分裂症病房。在此病房裏，他把所有註冊女護士統統辭退，改用男性工作人員代替，而且「從來不允許女性踏入這個病房一步」<sup>⑨</sup>。

美國人對男性性別內容無法形成的恐懼，也反映在凱西(Ken Kesey)1962年的小說《飛越杜鵑窩》(*One Flew Over the Cuckoo's Nest*)裏。故事用一座全男性精神病院諷喻日趨女性化的當代美國社會。該機構裏由「大護士」(Big Nurse)掌權。一名病人挑戰她的權威，鼓動其他病人重振男性雄風，結果受到大腦被施手術(lobotomized)的懲罰(象徵被閹割)，變得形同植物。只有一名病人——象徵大地生命力的印地安人——成功地逃離了象徵女性化文明的精神病院。

但蘇理文的學說含有文化偏見，因為今日的研究指出，同性戀可以由先天遺傳因素決定，因此同性戀、精神分裂、戀母三者之間是否能畫全等號，已成問題。此外，美國這套性別兩極分化的模式基本上很難把東方人納入其中，即使勉強為之，我們是否可將之歸入「變態」一類實不無疑問。

## 此「第三性」不同於 彼「第三性」

這個疑難見於從40年代末到50年代初的一次大型的中國國民性研究，它是哥倫比亞大學「當代文化研究」計劃的其中一環。它一方面受蘇理文的影響，而其時又適逢美國大眾心理湧

現「殺母」高潮；但另一方面，從文化人類學出發的研究者又必須謹守文化相對主義的信念，因此出現多重話音：它判定母權在中國過份膨脹之餘，既對中國人陰盛陽衰側目，又慶幸中國女人有當權機會(這個研究計劃大體上由具女權意識的女人類學家主持)。結論是：和美國人相比，中國人的性別角色似乎剛好顛倒，但既然說不上有美國那般明顯強烈的「角色認同」，遂不能將中國人看作性別錯亂。該計劃之中國組從未正式發表的報告大致維護了文化相對主義原則，但個別小組成員在其他文章中，卻又用中國人的材料來透露他們自身的「閹媽恐懼症」<sup>⑩</sup>。

如果性別角色不明朗、不突顯是中國人的常態，那末，在大眾文化裏的中國人也無須變成精神病殺手，甚至還可以受到相當正面的處理。美國大眾文化裏的中國英雄陳查理(Charlie Chan)，是偵探小說家畢格斯(Earl Derr Biggers)的創造物。畢格斯在1925年的第一部陳查理小說裏，把這個中國神探描寫成：「他確是過份地肥胖，但走起路來步伐輕盈如女子。」(“He was very fat indeed, yet he walked with the light dainty step of a woman.”)<sup>⑪</sup>

但早期美國電影也把東方男性貶成迹近太監的奴才。1932年的《紅塵》(*Red Dust*)裏頭，男主角有一名中國或越南僕人(演員是華人)，有一個鏡頭描寫他在做高加索種男性絕無可能幹的事——熨女人的內衣褲。他因接觸到女人的褻衣而亢奮，遂一邊怪叫一邊把它們抖起來讓大家看，形同小丑。這類中性化的奴僕形象，仍出現在1967年的《金色眼裏的反照》(*Reflections in a Golden Eye*)裏。

40年代末到50年代初，哥倫比亞大學「當代文化研究」曾做過一次大型的中國國民性研究。結論是：和美國人相比，中國人的性別角色似乎剛好顛倒，但既然說不上有美國那般明顯強烈的「角色認同」，遂不能將中國人看作性別錯亂。

戰後大眾文化裏的東方人意象其實已呈多樣化，李小龍的功夫在暴力意義上可和西方人拉平。此外，對種族主義的反感和多元文化主義之盛行，都有助於沖淡傳統的種族定型。美國大眾文化的題材很多，東方人的意象無須定於一格，但凡遇到將性別角色認同問題化，似乎仍一成不變地以東方人作為諷喻。

1980年的喜劇《郊區貴族》(Serial)和1984年的科幻故事《夢境》(Dreamscape)，用顛倒方式和正面方式指涉東方男性的「性無能」。1986年女導演寶爾登(Lizzie Borden)製作的《撈女》(Working Girls)，採用紀錄故事片(docudrama)手法描寫紐約市妓女一天的工作情景，其中一幕描寫華人連嫖妓都是一躺倒就癱在那裏，不合作，一副等待服侍的樣子。1993年拍攝的科幻故事《搗毀者》(Demolition Man)，把未來美國西海岸描寫成像日本那樣溫文有禮、犯罪率很低，而多元文化主義在這個地方已開花結果，市民的服色雖然繁多，但很大部分是日本式和服。人們互相之間的問題，也用二次大戰期間日本心戰廣播員「東京玫瑰」的「問安與致敬」(greetings and salutations)。但這個社會裏的人，尤其是男性，完全無法面對暴力——尤其是市長的一名助理，身穿和服、體態臃腫、唇紅齒白，髮型像梳了一個髻，陰陽怪氣，看到暴力行為則像女人一般暈倒。《沉默的羔羊》裏東洋畫之飛蛾，豈是孤立插曲？

但傳統西方的性別角色認同，和被視作父權社會基石的異性戀霸權一般，在今日同受到女權和同性戀運動的搖撼。後現代主義的理論姿勢也把所有的界線視作人工的——尤其是性

別差異。因此，90年代以來國際間出現了一連串提倡性別越界的作品：英美的《奧蘭度》(Orlando, 1992)、《哭泣的遊戲》(The Crying Game, 1992)、香港大陸合作的《霸王別姬》(1993)和歐陸的《法日奈里》(Farinelli, 1994)。在這以前，已有黃哲倫的百老匯舞台劇《蝴蝶君》(M. Butterfly, 1988)，取材於中法間諜醜聞案，主旨則在顛覆把西方男性化、把東方女性化之傳統公式，可歸入後殖民主義的作品。

## 「後殖民主義」的迷惘

自洋務運動以來，中國人有否跳出文化搬運主義？例如，在當今的台灣女權份子中，即有曾在美國留過幾年學、上過幾節「文化研究」(cultural studies)課，回國以後就大肆攻擊「陽具中心論」。事實上，中國男性的陽具性(genitality)根本不突顯，中國父權社會的陽具中心論是集體式的「傳宗接代」，個體——不論男女——都淪為工具，和西方男女個體之間的戰爭並非一回事。

男女不平等一直都存在，此點不容爭辯。但在中國爭取性別平等，是否用得上美國的文化符號？基督教視女性為邪惡，啟蒙運動以女性原理代表黑暗，但中國傳統宇宙觀裏的唯一「邪惡」反而是陰陽失調。被美國推行至極端的西方陽剛原理，其樹立自身的方式是把對方整體鎮壓、全面取消，其基本精神接近法西斯。美國女權師承之，也不免出現法西斯傾向。

不必否認，美國性別兩極分化的措施對中國人的兩性成長能發揮批判作用。兩性必須分庭抗禮才唱得成對

自洋務運動以來，中國人有否跳出文化搬運主義？事實上，中國男性的陽具性根本不突顯，中國父權社會的陽具中心論是集體式的「傳宗接代」，個體——不論男女——都淪為工具，和西方男女個體之間的戰爭並非一回事。在中國爭取性別平等，是否用得上美國的文化符號？

台戲，如果一方垮了，垮成母子關係，這台戲就唱不成。這自然是以異性戀戲劇為天經地義的設想。但磁石的異性相吸定律，不一定全面適用於兩性間操作。兩性盡量地分化，到頭來也會愈走愈遠，勢成水火、形同敵國——這正是今日美國性別政治的寫照。相形之下，異性戀同性戀界線模糊的梁山伯與祝英台式戀愛反而顯得水乳交融。

今日奢談「後殖民主義」理論者，總認為宗主國的理論也為邊緣地區所掌握，並且在「中央」和「地方」都是人為劃分的體會下，宗主國的中央性也隨着傾覆。但宗主國的理論朝邊緣地區流傳，也可以造成土著彼此之間討論問題也不過是鸚鵡學舌宗主國的問題，與本地的國情反而脫節。一篇記述在香港舉行的「華人女性主義文學」會議的報導，把內容總結為下列一系列對立的文學理論批評概念：「諸如主流與邊緣、崇高與優美、理性與情感、形而上與形而下、嚴肅與通俗、客觀與主觀、傳統與個人，等等。」<sup>⑩</sup>問題在於：在中國文化裏，理性與情感、精神與肉體、形而上與形而下有否像基督教文化那般兩極對立，甚至順理成章地化為男女對立的代號？有一點大家有目共睹：中國基本上不存在把自然當做必須由陽剛的理性克服的一團混沌之概念，自然往往具有「母懷」的意象。

### 註釋

① 這段心中獨白乃電影中所無，只見於小說。Thomas Harris, *The Silence of the Lambs* (New York: St. Martin's Press, 1988), 346-47.

②④ Ibid., 163; 105.

③ 藹理士原著，潘光旦譯著：《性心理學》（北京：三聯書店，1987），頁290。

⑤ Stephanie Gutmann, "Waging War on Sex Crimes and Videotape", *Insight* (May 1993): 16.

⑥ *Aion*, vol. 9, pt. II of *The Collected Works of C.G. Jung* (New York: Pantheon Books, 1959), 15.

⑦ William Inge, *The Dark at the Top of the Stairs* (New York: Random House, 1958), 102, 73-74.

⑧ Stephen Rebello, *Alfred Hitchcock and the Making of "Psycho"* (New York: Harper Perennial, 1990), chaps. 1-2.

⑨ Helen Swick Perry, introduction to *Schizophrenia as a Human Process*, by Harry Stack Sullivan (New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1962), xvi-xvii.

⑩ 詳參拙作：〈缺乏「性」與「暴力」：非美國式人格〉，《二十一世紀》（香港中文大學·中國文化研究所），1995年12月號。

⑪ Ken Hanke, *Charlie Chan at the Movies: History, Filmography, and Criticism* (Jefferson, N.C.: McFarland & Company, Inc., 1989), xi.

⑫ 王光明：〈談談華文世界的女性主義寫作〉，《二十一世紀》（香港中文大學·中國文化研究所），1996年10月號，頁80。

兩性盡量地分化，到頭來勢成水火、形同敵國——這正是今日美國性別政治的寫照。相形之下，異性戀同性戀界線模糊的梁山伯與祝英台式戀愛反而顯得水乳交融。

**孫隆基** 國立台灣大學歷史系畢業，先後獲明尼蘇達大學及史丹福大學之碩士及博士學位；曾任教於坎薩斯大學、聖路易市華盛頓大學和加拿大阿爾拔塔大學，現任教於田納西州孟菲斯大學。著有《中國文化的深層結構》、《未斷奶的民族》，備受學術界及社會注意。