

<映画評>

當母親只剩「詭絲」

—男／女麻煩的持續上演？

葉昌竺

女人並不是生就的，而寧可說是逐漸形成的。

—— 西蒙波娃《第二性》¹

《詭絲》，一部2006年於台灣上映的華語片，號稱投入二億資金製作，並入圍當年度43屆金馬獎五項入圍提名（以最佳視覺效果獲獎）及法國坎城影展邀請正式觀摩影片。縱使演員的表現未獲得評審的青睞，萬芳飾演的媽媽一角在殺掉親生兒子前的一番自白，卻令人印象深刻而眼睛一亮。就在西蒙波娃（Simone de Beauvoir）寫就《第二性》的六十個年頭以來，女性的境遇似乎沒有更好，反倒是一種寄望於念力咒術來解脫女性困境的渴望，隱隱映在《詭絲》的螢幕上。

《詭絲》以抓到一隻鬼為宣傳訴求，描述日人帶領的「反重力科學小組」在抽絲剝繭試圖理解該名小男孩鬼魂（陳耀西）的死亡原因時，卻意外引發其母親（鄭純）的死亡，招致母親的靈體殺害了整個科學小組。其中母親的設定依其總是披頭散髮穿著灰衣的外表看來，絕非社會中上階層人士，其子更是身患胸頸部多發性腫瘤症後轉為癌症的長期病症兒童。片中，我們看不到這兩個相依為命的母子生命裡有父親的存在，只看見籠統被壓抑的女性角色不斷重覆上演。

西蒙波娃在《第二性》中指出男性建構女性為他者，透過女性這個他者來映照自身，但男性又不能與女性同時存有，這會威脅到男性自覺的存在（foritself），於是他鄙視／頌讚她，透過異化她來達成不同時存有的目的。自此，我們看到女性被打入附屬的境界：聖經中，她是亞當的一根肋骨所成形；家庭分工中，她的勞務屬於僅僅具有使用價值（use value）而不是高價的產品；二戰時，她身在大後方填補男性上戰場所遺留的職缺；二戰後，就在她初次嚐到工作的快感時，卻又被戰爭中勝利的男人趕回了家裡；爾後，即便女人進到職場，家庭的勞務卻仍由女人負責，形成雙重負擔。

《詭絲》中，我們看到生前的鄭純總是衣裝不整，死後更以類似《大法師》中受到邪靈入侵的可怖形象，歪扭著身軀，以無言的冷酷眼神嗜殺著「反重力科學小組」——因為小組成員抓走了她的愛、她的牽掛，她要殺掉所有她與愛子相見的阻礙。克莉斯蒂娃（Julia Kristeva）在《黑色太陽》（《黒い太陽》）中提及「弑母」乃主體成立之必要，而個體為了克服弑母之心理糾葛，便將母親以「死的形象」來呈現：

不論對男性或女性而言，母親的喪失是生物學上也是心理因素中必要且必然的一部分，這是主體自立最初的開端。弑母如果能夠以最符合期待的方式進行並得以性慾化的話，那是我們生存的必然性，也是我們成為主體不可欠缺的條件。

(中略)爲了將母親這個對象內置，結果弑母措舉便由抑鬱或是憂鬱的自我終結所取代。我明知道她帶來本我，也同時帶來死亡的地獄——卻基於誤認能夠保護她的幻想——爲了守護媽媽，我殺了自己……。如此一來，我的憎恨毫無損傷，弑母的罪惡感也能消除。當我跟她同化時，爲了不讓對自己的憎恨粉碎自己，我將〈她〉以〈死〉的形象呈現。於是，與死之形象相等的所謂女性，不僅是映照陽具閹割的光幕，也是弑母衝動在想像上的煞車。如果沒有這一表象，就算這股衝動不會讓我弑母，我也將會在憂鬱中自我粉碎。不！不是這樣的，帶來死亡的是〈她〉，所以爲了殺她，我不會自殺，我要打擊她、消耗她，然後表象她……。」²

於是，母親生前不僅是附屬品，死後更以一種可憎的面貌呈現。
然而，女人就該是母親嗎？她就該留在家中處理家務、照顧孩子？

神最早是以女人的形式出現在地球上大部分的地區，因爲神秘的母體一直被視爲生命的根源，人類便以女神爲崇拜的最高神祇，所有主動與被動、創造與毀滅的力量，所有藝術、智慧與法律的代表，都以其爲最後依歸，希臘主神宙斯出現在西元前二千五百年，聖經中的第一位大家長亞伯拉罕出現在西元前一千八百年，而我們可以任意找到一尊西元前二萬五千年的女神像，相比之下，希臘羅馬文明、猶太—基督教文明就好似「昨天才誕生」，而神祇爲男性的說法也成了最近才有的新玩意。³

而工業革命之後，機器取代了傳統的農工生產，男性因爲身體上的「優勢」被集合至城市的工廠裡，女人們則被留置在家中，她被要求做好家務、照顧好後嗣，卻也因爲不掌握經濟大權，她的勞務沒有任何交換價值(exchange value)——母親的角色是社會形構的，更是社會繼續用來壓迫女性的利器。於是，兒子成爲她(自欺[bad faith])的唯一、她(誤以爲)的所有。兒子，而不是女兒，成爲她想要擁有的陽物，卻因爲貞節和亂倫的禁忌規範，迫使她停下腳步。她變得異化，她不再是她自己——因爲她也從來不是她自己，就像男人也從來不是男人一樣。

然而，鄭純殺子的行徑雖讓她看來疑似是「做自己」的決定，卻仍然是出於愛子心切，不願他再承受世俗眼光及病痛之苦所下的判斷。她仍以耀西爲全部、爲所有，她殺死耀西後，便「選擇」了永久昏迷——特別是「父親」不在場的情況下。父親的不在場，據日本學者田間泰子於《母性愛的制度》(《母性愛という制度》)中指出：「父親的不在場必定是被述說的不在場，而即使不被述說，不在場的本身就是一種不被述說的不在場。」⁴

也就是說，父親的不存在即便「是種引導裝置，能讓『極度普通的』母親發揮作用、成爲主角」⁵，讓敘事更添故事性，這種說法卻仍有流於「男性爲先」的危險。父親的不在場暗示掌握物質存在的依歸缺乏，這是長久的積非成是，男性獲得掌握物質的權力來自排除女性進入職場在先，男性一旦逃逸後，卻反過來將女性塑造爲悲情的英雄，認爲女性在這樣的情境下才能成爲主角？

死後的鄭純，超越了身體的界「限」，離開了身體這個客體卻仍有建構他者的需求，所以

找尋愛兒成爲死後首要的任務。而日人至台抓鬼的後殖民情境下，愛兒雖是男性陽物的渴求轉換，卻也是透過女性掌握生死的神秘力量作爲對殖民宗主的一次反抗。不過，男／女的麻煩，儘管透過基進女性主義（radical feminism）學者提倡的陰陽同體（androgyny，或譯「中性」）概念，不斷自戀地贊同身爲女性身體的個體、心理狀態，卻因爲沉溺於說「不」，忘了向男性說「要」而陷入女同（lesbian）最高的單向迴旋。依蕊格萊（Irigaray）也不忘大力擁抱女體，認爲女性是「非一」、「不可數」的「自然」⁶，因此不該以單一的女性真理與男性的權力觀——陽具直接碰撞。儘管巴特勒（Judith Butler）顛覆了性別（gender）的意義，並要我們不去拘泥性別而在於拓展它的意義。但面對鄭純在一連串時空積累環環相扣的壓榨下，僅能透過成爲靈體得以對這世界報復的重覆性局面，女性似乎仍然不脫以往的困境？當母親只剩「《詭絲》」——（就該電影而言）一股意識脫離肉體／客體後的神秘力量，縱然回到對女神／鬼敬畏的掌權，卻仍脫不出虛無意識對投射客體的渴求／女性對陽具的欽羨／母親對兒子的愛戀。男／女的僵局，「詭絲」當然不會是最好的答案，變裝的性別操演（Gender Performativity）或可短暫釋放男／女的界線，卻滿足不了成爲「在己存有」（being-in-itself）的永久欲求——男／女的麻煩或將持續上演？

十年前的薊花田。鄭純子帶著兒子陳耀西坐在薊花田上。陳滿身的傷痕與腫瘤，低著頭。鄭則抬頭看著夕陽。陳耀西：媽媽，你看，薊花開了。鄭沒有回答。陳耀西：老師說，薊花是屬於媽媽跟孩子的花。

鄭流下眼淚。鄭純子：耀西。

陳：媽。

鄭：媽媽不願意看到你活的這麼痛苦，不願看到你在這個世界中永遠爲人所瞧不起的活下去。讓罪都歸於媽媽，讓媽媽幫你解脫。

鄭的手緩緩的伸向了陳耀西的脖子。

陳：謝謝妳，媽。

（節錄自《鬼絲》劇本，頁70-71）⁷

(YEH, CHANG-CHU 東海大学日本語文学系 碩士班)

注：

1. Simone de Beauvoir (1949)，陶鐵柱譯 (1999)，頁274。
2. Julia Kristeva (1987)，西川直子譯 (1994)。頁232-234。中文爲筆者所譯，粗體爲筆者所加。
3. 張小虹 (1986)，頁106。
4. 田間泰子 (2001)，頁205。粗體爲筆者所加。
5. 引處同上，頁204。

6. 劉毓秀（1996），頁174。

7. 電影《詭絲》劇本名為《鬼絲》，人名與正式上映時稍有不同。

參考書目：

Simone de Beauvoir. 西蒙波娃，《第二性》，陶鐵柱譯，台北：貓頭鷹。1999。頁274。

Julia Kristeva. ジュリア・クリスティヴァ，《黒い太陽——抑鬱とメランコリー》，西川直子譯，東京：せりか書房。1994。頁232-234。

張小虹，〈當神還是女人的時候〉，顧燕翎、鄭至慧主編，《女性主義經典》，台北：女書文化。1999。頁106。

田間泰子，《母性愛という制度——子殺しと中絶のポリティクス》，東京：勁草書房。2001。頁204-205。

劉毓秀，〈精神分析女性主義——從佛洛伊德到依蕊格萊〉，顧燕翎主編，《女性主義理論與流派》，台北：女書文化。1996。頁174。