

煩擾的肉身

——楊德昌電影裡的少女形象*

鄧筠

廈門大學漢語國際推廣南方基地講師

摘要

縱觀楊德昌導演的電影生涯，在全部的七又四分之一部作品裡，少女的角色占據著極其重要的位置，貫穿楊德昌導演創作的始終。有鑒於此，本文以身體理論及相關的性別學說為工具，著力於梳理和發現楊德昌導演作品中少女形象的特徵和意涵。有別於諸多先行研究強調楊德昌作品宣揚女性自主自立的女性主義傾向，本研究認為楊德昌的電影作品在充溢著對女性的理解與同情之下，同時也潛藏著一種女性嫌惡的氣息，而深究之下這又和整個社會文化的深層結構息息相關。

關鍵詞：楊德昌、身體、少女、台灣電影

* 在此筆者謹向兩位匿名評審老師給予本文的寶貴建議和溫暖鼓勵表達由衷的感謝。今年亦是楊德昌導演的七十冥誕和逝世十週年，願以此文紀念楊導，感念他的作品陪伴自己走過讀博以來的這些年月。本文為2016年度中國教育部人文社會科學研究青年基金項目「記憶與想像」（批准號16YJC760011）的部分成果。

The Body That Hurts:

The Representation of Adolescent Girls in Edward Yang's Films

Jun Deng

Lecturer

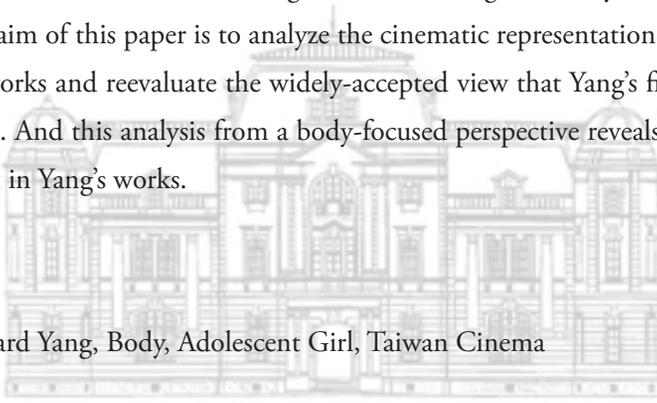
Southern Base of Confucius Institute Headquarters

Xiamen University

Abstract

The frequent and continuous appearance of adolescent girl characters constitutes a conspicuous characteristic of Edward Yang's films. In the light of body studies and gender studies, the aim of this paper is to analyze the cinematic representation of adolescent girls in Yang's works and reevaluate the widely-accepted view that Yang's films are feminist tendentious. And this analysis from a body-focused perspective reveals a misogynistic under stream in Yang's works.

Keywords: Edward Yang, Body, Adolescent Girl, Taiwan Cinema



煩擾的肉身

——楊德昌電影裡的少女形象

每一個我所認識的女人，不管她是處女、母親、女同性戀者、已婚、未婚，也不管她以何營生——家庭主婦、雞尾酒女招待、或是腦電圖檢測員，對她而言，身體都是一個至關重要的問題……¹

一、楊德昌電影裡的少女們

評價楊德昌導演，往往得從那部標誌著台灣新電影運動揭幕的《光陰的故事》（1982）講起，這部四段式劇情片的第二段《指望》乃是楊德昌的大銀幕處女作。而評價《指望》，往往要從它的第一個鏡頭——少女小芬（石安妮）那幾分羞怯幾分無助的面部特寫講起。其實，少女的形象，並不僅僅是占據了楊德昌這位日後蜚聲海內外的大師電影生涯的第一個鏡頭而已。

1983年楊德昌的第一部劇情長片《海灘的一天》敘事架構龐大而縝密，現實與回憶交織穿行，可是影片還是留下來相當的篇幅去描述少女時代的主人公林佳莉（張艾嘉）。接下來的《青梅竹馬》（1985）裡，少女角色只是一個戲份頗少的配角——女主角阿貞的妹妹阿玲（林秀玲）。但正是因為通過阿玲，阿貞才結識了一幫跟妹妹一起廝混的不良少年，進而被其中的一個騎摩托車的男生所追求，乃至於最後男主角阿隆被這位因妒生恨的少年所刺殺。接著的兩部作品《恐怖份子》（1986）、《牯嶺街少年殺人事件》（1991）既是楊德昌本人的巔峰之作，也早已成為華語電影史裡的經典。在《恐怖份子》與《牯嶺街少年殺人事件》這兩部結構宏大、人物繁多、多線敘事的作品裡，影片裡的少女角色混血女孩淑安（王安）與小明（楊靜怡）均擔負著提挈敘事線索、促

1 Adrienne Rich, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution* (New York and London: W.W. Norton&Company, 1986), p.284.

動情節發展的關鍵作用。1994年的《獨立時代》應該是楊德昌的電影裡唯一沒有出現少女形象的作品。1995年同樣是少年群戲的《麻將》雖然未能達到《牯嶺街少年殺人事件》那樣的成就，可是在電影敘事中擔當收攝串聯功能的依然是一個少女角色馬特拉（Virginie Ledoyen），不過這次是一張來自法國的洋面孔。在楊德昌的最後一部作品，也是又一部華語電影的傳世之作《一一》（2000）裡，少女簡婷婷（李凱莉）則是片中父、女、子兩代人三條敘事主線裡不可或缺的一環，在她的這條線索裡，還會關涉到片中另一位重要的少女角色，婷婷的鄰居莉莉（林孟瑾）。

上述的少女角色大都是楊德昌電影裡的主要角色，還沒有算上那些戲份不重的配角少女，但絕不是說她們的角色在片中無足輕重，譬如《指望》裡的小芬姐姐（張盈真）、《恐怖份子》裡攝影少年的女朋友（黃嘉晴）、《牯嶺街少年殺人事件》裡的二姐（姜秀瓊）、小妹（賴梵耘）、小神經（倪淑君）、小翠（唐小翠）、紅豆冰（黃淑娟）、《麻將》裡的Alison（陳欣慧）……²不難發現，少女形象在楊德昌的電影作品裡有著不同尋常的分量與質感，若把楊德昌的作品匯成一本書，那麼「少女」兩個字一定是這本大書的一個高頻詞、一個關鍵詞。

二、從小芬講起

楊德昌導演大銀幕上的第一個少女形象是《指望》裡的小芬，她同時也是楊德昌二十餘年電影生涯所創作的百餘位故事人物中第一個登場的角色，並且是《指望》這部短片裡唯一的主角。

《指望》所描摹的是女生小芬在初潮來臨前後那種困惑與無助的少女心境，這樣的基調早在影片開篇小芬面部表情特寫的鏡頭裡就已經被定下了。初潮對於女生而言，既是人生裡一次關鍵性的身體變化，也是一種前所未有的身體體驗，它既意味著童年的不告而別，也宣告著成年的不速而來。然而，在童

2 關於「少女」的界定，其實是一件困難的事情，有關少女年齡的區間就有著種種不同的說法，而對電影人物具體年齡的考證就更為困難。本文暫以從小學到中學的年齡段作為少女時期，儘管此種界定也一樣有值得商榷之處。也因此，《海灘的一天》的譚蔚青（胡茵夢）、《牯嶺街少年殺人事件》的大姐（王娟）等角色，從劇情上看，出場時就應該為大學時代了，也就沒有被列入本文的探討範圍之內了。

年尾聲的某一天，面對這突如其來的身體改變，尤其是疼痛流血的伴隨，女孩們通往成年的道路，似乎從身體構造上就註定了要比男孩子們來得艱難。

「初潮作為人生裡的一次事件，它象徵著生育和性的潛能，也同時把身體納入到關注的中心。」³在《指望》裡，其實有著一種不同身體間的參照對比——小芬的身體，小芬姐姐的身體，戴眼鏡小男生的身體以及大學生房客的身體。正值初潮的少女之身似乎成了小芬青春期煩惱的源頭。首先是生理上的痛楚，「姐，我肚子有點不舒服啦！」姐姐的回應卻是一句沒好氣的「不舒服就早點睡啦！」隨之而來的應該還有對出血的恐懼和難堪。當她在夜裡驚起，掀開被子檢視自己身體時，臉上寫滿驚懼和無助，此刻姐姐床上無人，一聲求助的呼喚「媽？！」卻也一樣得不到回應，剩下她獨自去承擔面對。伴隨身體改變的還有心理的微妙變化。「姐，你什麼時候開始喜歡男孩子的啊？」大學生房客的到來更加劇了她的這種甜蜜的不安以及劇終時那份痛苦。

與小芬身體形成對應的，是小男生的身體。男生發育較女生稍晚，身體變化也遠沒有女生來得那麼明顯和激烈，因而似乎沒有那麼多煩惱。作為女生身體發育標識的月事在週期性的帶來痛楚的同時，也限制了女生自由活動的空間和時間。「突然有一天，一切都變得不一樣了，她的身體歷經了不可逆轉的變化，使得她不得不面對一個在身體上已經不同於過往了的新的自我。甚至連平常生活裡最普通的坐、走、跑等行動，在這個時候要想表現得跟過去一樣，都可能成為困難。」⁴而對於處在同一成長期的少年而言，這些顯然都不成問題。小芬在經歷初潮後不久與小男生相遇，小男生就很懵懂的探問「怎麼最近都不去騎車啊？什麼時候再陪我去學車？」小芬只能無奈的回敬他一句「你自己去嘛！」影片結尾小男生更對著小芬大談「以後啊，每個星期天，我都要騎車出去玩，愛去哪裡就去哪裡」，「等我開始發育的時候，我就天天運球上學，練習基本動作」，面對小男生的這些個「每個星期天」、「天天」，小芬

3 Janet Lee, "Menarche and the (Hetero)sexualization of the Female Body", Rose Weitz and Samantha Kwan (Eds.), *The Politics of Women's Bodies: Sexuality, Appearance and Behavior*. (3rd ed.), (New York and Oxford: Oxford University Press, 2010), p.116.

4 Shirley Prendergast, " 'To Become Dizzy in Our Turning': Girls, Body, Maps and Gender as Childhood Ends", Alan Prout. (Ed.), *The Body, Childhood and Society* (Basingstoke and London: Macmillan, 2000), p.103.

只能選擇一路的沉默。

這種少男少女身體表現的對比在《牯嶺街少年殺人事件》裡也不時能夠發現。片中小明第一次正面登場，是在學校的室內體育場跟小虎兩個人在籃球架下爭奪籃球。無論從身體高度、力度還是速度上來講，女生小明跟男生小虎都無法相比，因而始終拿不到籃球的小明只有嬌嗔的抱怨「賴皮，小虎，你賴皮！」而緊接著的下一幕轉到了學校的醫務室，小醫生正給小明受傷了的小腿上藥。在平靜的故事敘述之下，隱隱可以探測到一種暗含著的看似客觀的男女兩性身體優劣的評述——有序／紊亂、強壯／脆弱、健康／病態。這其實也呼應著現代臨床醫學的實踐，男性身體往往被視為研究和教學的標準（norm），相對的，以月事為特徵的女性身體則被看作是敗壞和無序的——月事本身就被看作一種失敗，生育的失敗，因為它是未受孕的標誌。⁵

伴隨初潮而來的出血，帶給女孩的不僅僅是痛楚和恐懼，更多時候也許是一種難堪、一種羞恥感甚至於罪惡感。血在東西方文化中常常勾起人關於死亡、殺戮、罪惡等的聯想，也許正是因為女性月事的經血，女性的身體才蒙上了不潔和不祥的病態陰影。⁶ 早些年在傳統的華人家庭，女主人往往堅持不讓家中的男性成員去倒摻雜女性生理用品的垃圾，以免讓他們觸上霉頭。因此，月事中的女人總要時時處處小心謹慎的掩飾和消滅月事來臨的痕跡，以免讓身邊的男性親友染上霉運，這似乎已演變成了女性的一份天職，否則她就會成為他人譴責或嘲諷的對象。在《指望》裡，小芬初潮之後，不久便有了她白天在院子裡獨自晾曬衣物的意味深長的畫面。或許可以說，初潮讓成長中的少女更加意識到個人衛生的重要性，從而也更自動自覺的把自己的女性身體納入到了

5 Alexandra Howson, *The Body in Society: An Introduction* (Cambridge: Polity, 2004), p.86.

6 關於「月事禁忌」（menstrual taboo），尤其是對於血的避諱，一個常常被提起的例子就是，無論歐美，還是華語地區，電視、雜誌等媒體上關於女性生理用品的廣告，通常都是以藍色液體而非紅色來代表血液的。Iris Marion Young指出，即使在21世紀的今天，在頗能體現男女平等的西方社會，在大眾都能將月事看作一個正常的生理過程的當下，女性仍然被要求遵循著一整套的規則來隱藏她們在日常生活中的「月事」痕跡，這樣的隱藏從初潮直至閉經持續在她們人生中的漫長時光，稱得上女人的「月事之櫃」（menstrual closet）。參見Iris Marion Young, *On Female Body Experience: "Throwing Like a Girl" and Other Essays* (Oxford: Oxford University Press, 2005), p.106。關於華人社會的「月事禁忌」，可參見翁玲玲，〈漢人社會女性血餘論述初探：從不潔與禁忌談起〉，《近代中國婦女史研究》7期（1999.08），頁107-147。

臨床凝視（clinical gaze）的視野之下接受規訓。⁷

在楊德昌的電影裡，少女與醫院（診所）及醫生是常常發生關聯的。如《海灘的一天》的林佳莉少女時代幾乎全是在那既是家又是診所的「林外科」度過的，父親與哥哥都是醫生，連父親指派的未來夫家也還是醫生，並且還是婦產科；《青梅竹馬》的阿玲跟姐姐阿貞借錢墮胎時，阿貞不忘提醒妹妹不要為了省錢而去便宜的診所；《恐怖份子》的淑安為了逃避警方圍捕，跳樓摔傷了腳後，是一瘸一拐的被母親從醫院裡領回家的，片尾的時候她還將遭遇到醫生李立中……，在楊導其他作品中也有類似的劇情安排。這其中最耐人尋味的可能是《牯嶺街少年殺人事件》裡小明跟小醫生的曖昧關係了。小明跟小醫生的相識應該是源於前文所述的那次爭球受傷。小明是作為一個症候的身體（symptomatic body）進入權威的——這裡恰好也是男性的，就像在楊德昌的電影裡有著眾多的男性醫生一樣——臨床凝視之下，溫順的接受檢查、治療和規訓的。但是，在與小醫生的頻繁交往中，也伴隨著她腿傷的痊癒，小明很快開始顯露出她女性身體的另一個特質——景觀的身體（spectacular body）。其實少女的身體——不斷發育變化的胸部臀部、月事的開始、乃至於個別人的意外懷孕——相對於成年女性的身體更具戲劇性、觀賞性和趣味性，也就是更具景觀性。這樣，少女雙重特質的身體呼喚著男性醫生臨床和情欲（erotic）的雙重凝視。景觀性的女性身體可以喚起男性凝視者的情欲，進而導致其欲望淹沒理性，因而常常墮入罪惡的淵藪。而在現實中，這樣的「每個男人都會犯的錯」又往往被歸咎於女性身體在有意無意之間的挑逗。中華文化裡就有「紅顏禍水」的說法，越是具有景觀性的女性身體，就越有魅惑性、危險性和殺傷性。如《牯嶺街少年殺人事件》片中小明被殺後，採訪小醫生的記者們直指他跟小明有染，更指責他拒絕採訪是因為做賊心虛，這樣的評價對

7 根據傅柯（Michel Foucault）的觀點，從18世紀起，現代醫學的發展逐漸改變了傳統的醫患權力關係（doctor-patient power relationship），對專精的生理醫學知識的強調，賦予了醫生在醫患關係中更多的權力，而患者的身體正是醫生實踐知識、體現權力的場域，在臨床凝視之下，患者連同其身體一起被物化，為凝視所支配（the gaze that sees is a gaze that dominates）和干預。參見Michel Foucault, *The Birth of the Clinic: An Archaeology of Medical Perception*, trans. A.M. Sheridan. (London and New York: Routledge, 2003), p.45以及Jason L. Powell and John Martyn Chamberlain, *Social Welfare, Aging, and Social Theory* (Lanham: Lexington Books, 2012), p.36。

小醫生而言，無疑是某種程度上的身敗名裂，也再度強調了對女性身體防範的必要——越是堪為景觀的女性身體，越是需要被當作一種症候來加以規訓。所以，在影片最後看到的是，一個固執的、竭力要逸出規範之外的年輕女體，黯然的倒在了夜幕下的牯嶺街——對於規訓無望的，也許，就只能選擇抹殺了。

三、厄勒克特拉的哀怨

影片中，隨著小明的倒下，她那依靠給人幫傭維持生計的母親，隨即選擇吞金自殺，欲追隨女兒西去。像小明這樣出身母女相依為命的單親家庭的少女形象，頻繁的出現在楊德昌導演的電影作品裡。從處女作《指望》的小芬姐妹，到代表作《恐怖份子》和《牯嶺街少年殺人事件》的淑安和小明，直至絕唱《一一》的莉莉，這些楊德昌電影裡關鍵性的少女角色，無一不是來自自有母無父的單親家庭。或許可以說她們是一群缺失父像、渴望父愛、不斷在身邊尋找父像替代品的少女。「父親的缺失，無論是因為去世還是疏離，通常都意味著或者等同於，主人公的家庭價值信念的遺失，因而也不可避免的導致了主人公對父親／信念的替代品的追尋。」⁸ 反觀影片中這群少女跟各自母親的關係，卻多少有些對立的味道，即使不至於劍拔弩張、也不過是一種若即若離的聯繫。上述小明母親的吞金自殺，固然可以理解成母女情深、傷心欲絕的表現，倘若要將其解讀為體弱多病的她，眼看著自己失去了女兒這個後半生唯一的物質依靠而絕望自殺也未嘗不可。

可以說，這是一群厄勒克特拉（Electra），是一群尋找父像的少女，她們為父像缺失的青春而悲哀著，也在努力尋找著可以填補那個空缺的合適男子。自然而然的，每個人都或多或少、或隱或顯的透露出一股仇母戀父的情結。

推而廣之，《海灘的一天》的林佳莉面對的是一位有權威有尊嚴卻少關愛少溝通的父親，使得她不得不選擇離家出走，私奔向更理想的父像替代者；《青梅竹馬》的阿玲面對的是一位垂垂老矣的父親、一個生活的失敗者、一個用姐姐阿貞的話說「沒救了」的老人，因而她似乎更願意在她的那幫年輕混世

8 Jerome Hamilton Buckley, *Season of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding* (Cambridge: Harvard University Press, 1974), p.19.

的朋友那兒找尋慰藉；《麻將》的法國女孩馬特拉千里迢迢從巴黎到台北，尋找自己的英國男朋友，這一番不辭勞苦的千里尋夫，是否也可以解讀為一種變相的尋父？《一一》的簡婷婷則從另一個側面印證了這些少女們的戀父情結，鏡頭下的她在片中比起母親敏敏，更多的佔據了父親NJ的時間跟空間。

《指望》裡的小芬生活在一個只有女性的家庭——職業婦女的母親和備戰聯考的姐姐。在這樣一個清一色女性的小家庭，一個剛剛迎來初潮的女孩子是應該更容易地在母親和姐姐的幫助下，走出困惑和迷惘的。可是，片中的小芬更像是家中一個被忽略掉了的存在、一個跟後母以及後母的女兒生活在同一屋簷下的灰姑娘（Cinderella），而且，還是一個不那麼幸運的灰姑娘，當她心目中的王子大學生房客出現時，連水晶鞋都被捷足先登的壞姐姐穿走了。在此簡單分析一下《指望》裡體現出的另一組身體對比——姐姐的身體和大學生房客的身體。對於姐姐「少女初長成」的嬌好身形，片中給出了多處、多次的局部特寫，而且還通過姐姐穿衣照鏡的鏡頭適時加以突出。然而，這副嬌好身材的擁有者，卻是個對家人冷漠、對學業懈怠、對感情放縱的女孩子，也因此讓人無法對她美好的外在產生足夠的認同感。相對的，大學生房客赤裸著上身幫忙搬磚的一組特寫鏡頭，卻蘊含著判然有別的价值暗示。首先，在攝影技巧上，燈光的高調運用，背景中紅色和橙色等暖色調的烘托，營造出了一股身體膜拜般的夢幻氛圍。其次，在情節設計上，這是一副剛剛運動歸來的、散發著熱力跟活力的身體，也是一副樂於助人、慷慨友善的身體。在小芬看來，面前這兩副已然發育完備的男女身體，是應該有著道德意義上的區別的，前者是一個表裡不一、富於競爭性的、冷漠的女性身體，後者則是一個內外兼備、帶來安全感的、溫暖的男性身體。因而，在這個故事架構中，厄勒克特拉情結裡的母親角色換成了姐姐，母女間關於夫／父的爭奪，演變成了姐妹間對父像替代品的爭奪。關於《指望》裡小芬／小男生、姐姐／大學生的這兩組身體對比，如果說前一組暗含的是女性從自身身體——諸如月事等所帶來的麻煩——所感受到的困惑與無助的話，那麼，後一組隱匿的則是女性對其他女性身體的——越是外型姣好的別的女人的身體，就越會給自身帶來不安定和挫敗感——所標舉的道德貶低和精神勝利。前一組是女性對自身身體的自我嫌惡，後一組是女

性對其他女性身體的焦慮和貶抑。

在古希臘神話裡，厄勒克特拉是特洛伊戰爭中希臘聯軍統帥阿伽門農（Agamemnon）和克呂泰涅斯特拉（Clytemnestra）的第二個女兒。阿伽門農甫一凱旋歸來，即被克呂泰涅斯特拉夥同情夫埃奎斯托斯（Aegisthus）所謀殺。站在父親一邊的厄勒克特拉悲憤交集，卻又無力對抗強大的母親，只能隱忍了近十年，終於聯合弟弟俄瑞斯忒斯（Orestes）及他的朋友皮拉德斯（Pylades），合力殺死了母親及埃奎斯托斯，為父親報了仇，並最終嫁給了皮拉德斯。⁹榮格（Carl G. Jung）借用這個神話，把女孩仇母戀父的情結稱之為「厄勒克特拉情結」（Electra complex）。在楊德昌的電影裡，跟這一希臘神話在架構上最接近的應該是《一一》裡圍繞著莉莉展開的故事。開朗活潑的獨生女莉莉與她精明幹練的高級白領母親，分別對應著厄勒克特拉與克呂泰涅斯特拉，只不過導演並沒有對缺失父像的背景（死亡？離異？私生子？……）以及生父的身分作出交代，這也是楊德昌慣常的做法，觀眾對於小芬姐妹的父親、小明的父親也一樣是所知寥寥，除了關於混血女孩淑安的父親，大致可以猜到是個始亂終棄的美國大兵。英文老師的出現，打破了母女間表面的和諧，他既扮演著阿伽門農的角色——他與莉莉母女都有染，可以說是母女倆競爭的對象，同時也扮演著埃奎斯托斯的角色——他與莉莉母親有著某種共謀共犯的關係，如果不是因為演出臨時取消而突然返家，對於母親與英文老師有染的事實，莉莉是一直被蒙在鼓裡的。撞破真相後，在莉莉的心中，英文老師就被逐出了阿伽門農的位置，進而成了要被懲罰的埃奎斯托斯，才有了後來與皮拉德斯相對應的胖子刺殺英文老師的事件。

女孩這種仇母戀父的厄勒克特拉情結，亦被稱作「陰性俄狄浦斯情結」（feminine Oedipus complex ; negative Oedipus complex）。¹⁰ 根據弗洛伊

9 參見Robert Graves, "Agamemnon and Clytaemnestra" and "The Vengeance of Orestes", *The Greek Myths*. combined edition (London: Penguin, 1992), pp.413-426。

10 對於弗洛伊德本人而言，將他所提出的描述男孩仇父戀母的俄狄浦斯情結，套用於對女孩性慾發展過程的分析，他並不認同。參見Sigmund Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Vol.21 (London: Vintage, 2001), pp.228-229。在此，有鑒於心理分析學界往往將這兩種情結並置進行論述，本文也姑且將「厄勒克特拉情結」理解為一種陰性的「俄狄浦斯情結」。

德（Sigmund Freud）的闡釋，兒童性慾的發展過程經歷口唇期（oral stage，1歲以前）、肛門期（anal stage，1至3歲）、性器期（phallic stage，3至6歲）、潛伏期（latent，6歲至青春期）和生殖期（genital stage，青春期及以後）五個階段。無論男童女童，在口唇期和肛門期都是以母親為慾望的對象，這也被稱為前俄狄浦斯的階段。性器期是兒童性慾發展的關鍵性過度時期，男女兩性身體的差異開始進入孩童的意識，他們發現作為自身慾望對象的母親，其慾望指向並不是自己而是具有陽具（phallus）的父親。由於認識到陽具是母親的慾望對象，從而產生了男童與父親競爭母親的俄狄浦斯情結，和女童因女性身體的「欠缺」而厭棄母親和不滿自身，並與母親競爭父親的厄勒克特拉情結。這也導致了男生的「閹割焦慮」（castration anxiety），和女生的「陽物崇拜」（penis envy）。¹¹ 俄狄浦斯早已成為一個仇父戀母、弑父娶母的代名詞，而這個名字Oedipus在希臘文裡的源初含義卻是「腫脹的腳」（swollen foot）——俄狄浦斯的父親在他一出生時，就刺穿了他的腳踝，把他丟到野外等死，為的是防止「弑父」神諭的應驗。¹² 因而，在希臘人心中，俄狄浦斯的名字在腦海中首先喚起的印象，也許應該是一個走路一瘸一拐的跛子形象。有趣的是，在《恐怖份子》和《牯嶺街少年殺人事件》裡，兩位「陰性俄狄浦斯」淑安和小明，都是剛一出場，就弄傷了腿腳，都有著一段不短的走路一瘸一拐的戲份——淑安一出場就在逃避員警的圍捕，從二層樓上跳下後，摔傷了腳；小明則是如前文分析過的，在和小虎一起打籃球的時候受的腿傷。而在《恐怖份子》裡，這一段淑安母親把依然跛著腳的女兒從醫院領回家，一路上前一後，全程零交流，回了家則把女兒惡狠狠的鎖進房間，自己卻一個人默默靠在躺椅上，在不開燈的房間邊抽煙邊聽唱片的戲份，也將母女間的衝突展現得淋漓盡致。

克里斯蒂娃（Julia Kristeva）說，厄勒克特拉這個「父親的女兒」（father's daughter），她對母親的仇視，對母親的幸福的妒恨，源於她對父

11 Pamela Thurschwell, *Sigmund Freud*. (2nd ed.), (London and New York: Routledge, 2000), p.55.

12 Robert Graves, *The Greek Myths*, p.375.

親的忠誠，對維護國家秩序的渴望。¹³ 這或許可以解釋成，在厄勒克特拉看來，週期性流血受傷的女性身體是不適合做國家的管理者的，否則整個城邦、整個政治的都將變得跟女性身體一般紊亂無序和脆弱病態，所以母親克呂泰涅斯特拉才必須受到懲罰，僭越男性主導地位的女性身體是必須被消滅掉的。也因此，在父權文化社會中，過於獨立的女性，往往讓很多人覺得不那麼舒服，甚至有被妖魔化的命運。反觀楊德昌電影中類似於克呂泰涅斯特拉的堅強自立的中年女性，或者如小芬母親、淑安母親、莉莉母親那樣的缺乏母性，因為對女兒疏於關照而釀出諸多紛擾甚至於悲劇，或者如梅小姐（《青梅竹馬》阿貞的女上司）、周郁芬（《恐怖份子》）、Molly的姐姐（《獨立時代》）、Ginger和Angela（《麻將》）那樣沒有或似乎沒有子女，固執著，張揚著，也不乏逾越道德底線的行徑。這似乎也契合了厄勒克特拉眼中那位逸出了家庭、逸出了母職（motherhood）的令人厭惡和不安的母親形象。

四、致命女孩

好萊塢的黑色電影（film noir）在上個世紀的四〇年代衍生出了一種被稱之為「致命女人」（femme fatale）的新的類型，因為影片中總會出現一位神秘又美麗的女主角，而為她的魅惑所俘虜的男主角往往為了她，不經意之間便捲入各式各樣的陰謀，乃至於自己的身家性命都危在旦夕。¹⁴ 這一類影片的代表如《雙重賠償》（*Double Indemnity*, 1944）、《西北偏北》（*North by Northwest*, 1959）、《唐人街》（*Chinatown*, 1974）、《致命誘惑》（*Fatal*

13 Julia Kristeva, "About Chinese Women", Seán Hand trans., Toril Moi. (ed.), *The Kristeva Reader* (New York: Columbia University Press, 1986), pp.151-2. 這是Moi從克里斯蒂娃記錄她1974年中國之旅所見所聞所思的*Des Chinoises* (Paris: des femmes, 1974)一書中選取的篇章。同書中英譯發表于1975年秋季*Signs*雜誌的另一篇章"On the Women of China"有克里斯蒂娃對傳統儒家母女關係的論述，如認為母親對家庭事務有著相對於西方社會而言更大的決定權，而在引述沈愛麗（Ai-li Shen）對1962至66年間刊載於《人民文學》雜誌的232篇短篇小說中家庭關係的分析中，相對於夫妻、父女、母子關係，在這些小說中母女之間的關係最為緊張的論點時，克里斯蒂娃也將其跟西方文化中的厄勒克特拉進行了聯繫。參見Julia Kristeva, "On the Women of China", Ellen Conroy Kennedy trans., *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, Vol.1, No.1 (1975), pp. 57-81。

14 根據唐安（Mary Ann Doane）的說法，「致命女人」作為中心人物在文藝作品中出現始於19世紀，如文學家戈蒂耶（Théophile Gautier）、波德萊爾（Charles Baudelaire），畫家莫多（Gustave Moreau）、羅塞蒂（Dante Gabriel Rossetti）等人的作品。參見Mary Ann Doane, *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, and Psychoanalysis* (New York and London: Routledge, 1991), p.1。

Attraction, 1987)、《本能》(*Basic Instinct*, 1992)等已然成為影史上的經典作品。¹⁵

楊德昌的電影，可能除了《恐怖份子》以外，都還談不上黑色；他的七又四分之一部作品，風格各異，也難以劃入某一種類型影片的範疇。不過，上述的幾位少女角色，在影片裡幾乎都會與一樁甚至於數樁命案發生或直接或間接的關聯，似乎倒很可以借用一下「致命女人」的說法，把這些少女歸結為一種角色的類型。《恐怖份子》的淑安、《牯嶺街少年殺人事件》的小明和《一一》的莉莉是最具代表性的例子。《海灘的一天》的林佳莉的少女時代還算平靜，可是婚後的她還是難免丈夫神秘失蹤、生死未卜的不幸遭遇。《青梅竹馬》的阿玲，如前文所述，片尾刺死男主角阿隆的，正是她的不良少年同黨。《一一》的簡婷婷，在胖子殺害了英文老師後，立即就被帶到了警局協助調查，而胖子在片尾越來越歇斯底里的表現，除了跟莉莉，也應該是和婷婷有著切不斷的關聯的。《指望》的小芬姐妹是個例外，也許是受到影片篇幅的限制，否則楊德昌很可能也要殺個把人。另一個值得商榷的是《麻將》的馬特拉，片中的命案都與她聯繫不大，但綸綸莫名其妙的被錯認而遭黑道分子綁架，差一點被殺，是不是因為跟馬特拉的交往而帶來的不祥？——連被綁架都是跟馬特拉一塊被綁的。而《一一》中另一位與少年簡洋洋相對應的少女角色——總是協助訓導主任在學校裡欺負洋洋的綽號「小老婆」的小女生，¹⁶也一樣在某種程度上透露出致命的威懾與誘惑。她夥同其他幾個小女生一起在操場上圍捕課間開溜的洋洋，捉住後還要把他整個人像牲口一樣抬起來送往訓導處；她出現在學校黑暗的放映室並被定格在洋洋的凝視中時，她身後的大螢幕上映射的是劇烈的電閃雷鳴；她泳池中的丰姿，令洋洋神往而悄然開始獨自學習游泳，而片中洋洋一個人跳入泳池又發出掙扎聲的場景更牽動著觀影者的心，為他會不會遭溺斃而擔心著。考慮到年齡的特徵，覺得不妨用法語

15 在華語世界，《Double Indemnity》的中文片名亦譯作《雙重保險》，*North by Northwest*亦譯作《北西北》或《奪魄驚魂》，*Fatal Attraction*亦譯作《致命吸引力》或《孽緣》，*Basic Instinct*亦譯作《第六感追緝令》。

16 也許是製作人員的百密一疏，片尾演員表中似乎找不到飾演這位綽號「小老婆」女生的演員名字，儘管這個角色在片中絕不是無足輕重的。因而，也請恕筆者在此不能像前文那樣，在提到楊德昌導演作品中的少女角色時，相應的注出飾演者的名字。

的“fille”（女孩，少女）替換“femme”（女人），而保留修飾語“fatale”（危險的，致命的），把這群少女更貼切的稱作「致命女孩」（fille fatale）。

在楊德昌的電影裡，這些少女往往成為災厄的源頭，她們的身體更彷彿被詛咒過，令那些接近她們的人被污染、被侵蝕乃至於被毀滅。也許，從初潮來臨的那一刻起，少女的身體就開始成為一種禁忌，從此後她們就將是一個不潔的人、一個污穢的人、一個會給男人帶來晦氣的人。「一個不潔的人，永遠都是錯的。他（她）要麼助長了某種惡的條件，要麼僭越了某個不容僭越的界限，而這種越位使得其他人都感受到危險的存在。」¹⁷ 克里斯蒂娃進而在道格拉斯（Mary Douglas）這一關於污染的分析之上，提出了「賤斥」（the abject）的概念，指的是那些具有潛在破壞性和顛覆性的日常事物，而女性身體因為月事而成為其中的代表。¹⁸ 另一方面，在醫學臨床實踐中，當男性身體被視為標準的時候，女性身體便自然而然的被看成了逸出於標準之外的異類，從而成為一種怪物般的存在，它既誘發著男人們的好奇心，卻也散發著恐怖。¹⁹ 《麻將》裡，騙財騙色的少年小活佛和香港，一方面想方設法騙取女生的肉體，另一方面卻又堅持不跟女生接吻的原則，只因為他們覺得跟女人接吻會給自己帶來霉運。當小活佛、香港和紅魚串通好了作戲，騙得香港帶回來的少女Alison終於答應了小活佛的性要求時，接下來看到的卻是，小活佛幾乎光著身子、暴跳如雷的奪門而出，為只為逃避Alison的索吻。在這裡看到的是，少女身體那景觀與症候兼具的一體兩面性，它是如此吊詭，在讓男人垂涎的同時，又是可以讓男人戰慄的。

帶來致命危險的不僅僅是直接的少女身體，作為身體的一種延續的聲音，一樣有著致命的殺傷力。《恐怖份子》裡醫生李立中的大開殺戒，在相當程

17 Mary Douglas, *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo* (London: Routledge and Kegan Paul, 1978), p.113.

18 Alexandra Howson, *The Body in Society: An Introduction*, p.164. 克里斯蒂娃將與身體相關的「賤斥」分為兩類：排洩物（excrement）和經血（menstrual blood）。參見Julia Kristeva, *Power of Horror: An Essay on Abjection*. Leon S. Roudiez, trans., (New York: Columbia University Press, 1982), p.71。「賤斥」帶著曖昧性（ambiguous），出沒於界限的內和外（in-between），因而也對身分（identity）、體系（system）和秩序（order）構成威脅。參見John Lechte, *Julia Kristeva* (London: Routledge, 1990), p.160。

19 Rosi Braidotti, “Mothers, Monsters, and Machines”, Katie Conboy et al. (eds.), *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory* (New York: Columbia University Press, 1997), p.65.

度上是由於混血少女淑安惡作劇的匿名電話。當淑安的身體被母親牢牢的鎖在了家中時，她依然可以透過電話，透過自己的聲音去播撒危險和恐怖的種子。而當她逃出家門，重獲自由時，她更可以直接用自己的身體在街頭勾引覬覦她的男人，再到賓館或是扒竊或是訛詐，萬一要是敗露了，還可以悄悄地拔出藏在褲管裡的尖刀，冷不丁撲向對方，直取對方的性命。對於這樣的難以規訓、難以駕馭的危險的少女身體，唯一可以做的，也許也只能是抹殺了。《恐怖份子》的片尾，淑安那有著致命殺傷力的少女身體，終於遭遇到了同樣嗜血瘋狂的醫生李立中，只是關於他倆的對決，導演的鏡頭，在營造好了劍拔弩張的緊張氛圍之後，就轉向別處了，留給觀眾的是不盡的遐想。如果他倆的相遇是真實的話，那麼，淑安的命運多半會跟牯嶺街夜幕下的小明是一樣的。太具殺傷力的致命女孩所招致的危險，似乎最終也會糾纏上她們自己的身體，以危險引爆危險，對一個恐懼女體的世界，倒也不啻為一個排危解難的萬全方策。

除了聲音，衣服同樣是身體的一種延續，而在電影中的衣服——戲服更可以成為解讀影片深處意識形態的有效指標。在《牯嶺街少年殺人事件》裡，關於小四和小明同樣有著「對決」的場景，並且不僅僅是大家所熟知的片尾小四手刃小明的那一幕——在此之前，片中至少還有兩幕二人之間亦真亦假的「對決」。第一幕發生在Honey遇害後不久的學校醫務室裡。先是小四登場，室內四下無人，他便好奇的悄悄戴上小醫生留下的紳士帽，很是雀躍的一邊對鏡顧盼，一邊以手擬槍「砰」、「砰」的模仿美國西部片裡英雄拔槍射擊的姿態。倏地一個瀟灑轉身，一記回馬槍，「槍口」對準的正是不知什麼時候立在門口的小明。而此處登場的小明，卻不是片中大部分時間的初中女生校服裝扮，而是套了一件極其不合體的黑色男式外套——應該也是小醫生的，肥大臃腫的外套挾裹了她的大半個身體，上方露出的卻是一張清秀稚氣的女生臉龐，難免讓她隱隱透出一股吊詭的美麗。在這裡，似乎是一個身體畸形而面容清麗的「怪物」撞上了體現正義公理的「西部英雄」的「槍口」。²⁰ 第二幕「對決」發生

20 關於這一幕，在葉月瑜（Emilie Yueh-yu）與Darrell William Davis合著的*Taiwan Film Directors: A Treasure Island*裡，有五幀連續而周詳的劇照演示，不過他們側重於通過這一幕說明小四的黑幫夢。參見Emilie Yueh-yu and Darrell William Davis, *Taiwan Film Directors: A Treasure Island* (New York: Columbia University Press, 2005), pp.112-113。

在司令官公子哥小馬的家。小明撥弄著馬司令家的真手槍，一臉微笑的朝著小四瞄準，小四也不以為然，做著鬼臉扮躲閃狀。「砰」的一聲，槍口白煙繚繞——這一刻觀眾的心是揪著的，因為楊導演故意延滯了交代小四安危的鏡頭，而代之以槍口以及小明面部的特寫。好在下一個鏡頭裡大家看到了小四僥倖躲過這一槍卻嚇蒙了的臉。聞聲匆匆趕到的小馬對著小明劈頭就是一記耳光，鏡頭下的她卻並無多大反應，只是木木的僵了一下。如果說前一「槍」暗含的是「正」對「邪」的善意警示，那麼這後一槍表達的就是「邪」對「正」的漠然無視與變本加厲。這一前一後的兩幕對決預演，也昭告了片尾那第三幕對決的不可避免，對於這樣一具桀驁不馴的致命女體，選擇決絕的將其放倒在燈影幢幢的牯嶺街頭也就不再那麼無理可循了。

有人這麼論述《雙重賠償》裡「致命女人」Phyllis的死：她儀式般的死亡場面，映射出針對於她的深深的男性恐懼，這種恐懼淹沒了男性的自信，超越了社會的法則，也呼喚著一場更徹底的心靈淨化。²¹或許，這樣的文字，也可以用來描述《牯嶺街少年殺人事件》裡小明被刺死的這一幕了。

五、結語

從年齡上看，本文所著力分析的楊德昌電影中的少女角色集中在小學至中學的年齡段，這樣的女生似乎也隱約對應著「洛麗塔」（*Lolita*）這樣的介於9歲至14歲之間的「小仙女」（*nymphet*）形象。²²儘管像小芬姐姐、少女林佳莉、阿玲、淑安、馬特拉這樣的角色應該已經不止於14歲，不過，小說中洛麗塔的故事也是從其12歲一直延續至17歲的，因而，說楊德昌電影中的少女角色是一群「蜜桃初熟時」的洛麗塔，似乎也頗為恰當的。在楊德昌的這群「洛麗塔」之中，因著與母親相依為命的單親家庭出身，與周遭男性剪不斷理還亂的曖昧關係，以及最終引發的悲劇性謀殺和監禁，《牯嶺街少年殺人事件》的女主角小明——應該也是楊德昌所有作品中最為經典的女性形象了——與納博科

21 Jack Boozer, "The Lethal Femme Fatale in the Noir Tradition", *Journal of Film and Video*, Vol.51, No.3/4 (Fall/Winter 1999/2000).

22 Vladimir Nabokov, *Lolita* (London: Penguin, 2006), p.15.

夫 (Vladimir Nabokov) 筆下的洛麗塔有著最大的可比性。《恐怖份子》中的淑安和《一一》中的蔣莉莉則是另外兩個非常值得與洛麗塔進行比較的少女角色。其實，洛麗塔又何嘗不是與單親母親關係緊張而一直在尋找父像的厄勒克特拉，又何嘗不是給她身邊的親人與情人們招致滅頂之災的致命少女？一如杭伯特 (Humbert Humbert) 在小說中對他心目中的「小仙女」的描述——她們真實的本性是非人的 (not human)，是山林女神般的，也就是說，是魔鬼一般的 (demoniac) ——洛麗塔是杭伯特心中、也是故事中真正的怪物 (true monster)，²³ 她致命的吸引力將摧毀這個原本有序的世界，而她自己也必將遭受這個世界還以顏色的死亡的懲罰。

本文以身體為切入點，對楊德昌作品中的少女形象進行了一番梳理。隨著身體理論日漸在文化研究領域內受到重視，越來越多的以身體為工具，有關文學、戲劇和電影的批評也正在不斷拓寬著文本解讀的維度。「身體是一種思考個人與世界連接點的手段。一方面，它是關於個人的肉體、物質、形態學或是生物學上的思考，另一方面，它也是對個人與文化之間對立、聯繫或建構的關係的考量。」²⁴ 與此同時，身體也總是性別化了的身體。如巴特勒 (Judith Butler) 所言，提及身體的話題，總是不可避免的要轉換成「他的」或是「她的」身體，也唯有通過其性別化了的表像，身體才能夠為人所認知。²⁵ 因而，這裡從身體視角對楊德昌電影中少女形象的分析，也自然而然的借鑒了一些性別研究或是女性主義的觀點。

透過這番梳理，彷彿可以感受到楊德昌的電影文本深處潛藏著的絲絲縷縷女性嫌惡 (misogyny) 的味道。在前文有關少女與少年身體對比的分析中，可以見出男性相對於女性在身體上的優越感。少女們的厄勒克特拉情結則引出她們對母親以至於對其他女性的厭惡、仇視甚至傷害，相應的，是她們對父親或者父親替代者的渴望和追逐。致命少女的角色也不可避免的激起了片中男性

23 Stephen Schiff, "1955 December Nabokov's *Lolita*", Greil Marcus and Werner Sollors (eds.), *A New Literary History of America* (Cambridge: Harvard University Press, 2009), p.868.

24 Colette Conroy, *Theatre & the Body* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010), p.32.

25 Judith Butler, "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", *Theatre Journal*, Vol. 40, No. 4. (Dec. 1988), pp.519-531.

角色的不安和恐懼，從而引發了男性針對女性的報復性暴力和迫害。如果一件藝術作品對於物化女性、壓榨女性、迫害女性的內容表現出寬容、鼓勵甚至於讚美，那麼，該作品就難逃女性嫌惡的嫌疑。

有研究將藝術作品中的女性嫌惡主題歸結為以下的若干種：（一）對女性的污名化（*derogatory naming and shaming*）（二）對女性的性物化（*sexual objectification*）（三）對女性的不信任（*distrust*）（四）對施暴女性的合理化（*legitimation of violence against women*）（五）對賣春拉客的讚美（*celebration of prostitution and pimping*）。²⁶ 這些在楊德昌的電影中幾乎都能找著相應的註腳。《牯嶺街少年殺人事件》中有個頗令人印象深刻的場景，小四父親語重心長的對小四說，女人因為沒有「春袋」（陰囊），是很麻煩的。《麻將》中三個混世少年輪流睡騙回來的少女，甚至覬覦著法國少女馬拉。淑安和小明這兩位代表性的少女角色，沒有一個是一心一意對待愛戀她們的男生的。淑安和同夥的拉皮條和假賣春，影片中雖看不出讚美的意味，但由於嫖客形象的可笑和可憎，倒也看不出譴責的意味。當淑安遭遇李立中的槍口，當小明倒在小四的刀下，影片更傾向於將這樣的暴力解釋成時代和社會的悲劇，而將施害者也理解為時代和社會的受害者。

再度審視這些個少女的形象，會發現她們依然跳不脫文藝作品裡對女性形象的慣有二分法——妓女，或是，母親。前者的代表是小明和莉莉，小芬和簡婷婷則是後者的典型。妓女的不貞使她們成為社會輿論譴責的對象，而最終她們也逃不脫被懲罰的命運，在楊德昌的電影裡，那些個挑戰主流價值觀的叛逆少女，沒有一個是真正獲得過成功的。至於以順從為特質的富於母性的少女角色，如小芬或是簡婷婷，觀影者看到的是，她們才剛剛邁開追逐幸福的腳步，就很快被失敗打擊得灰頭土臉了——也許《海灘的一天》裡的林佳莉是堅強又堅定的，但是，她並不真的幸福。可以輕易地感受到，電影文本所透露出的，對小明或是莉莉那樣的少女的某種譴責。關於這一點，只要看看她們是怎樣毀

26 參見Ronald Weitzer and Charis E. Kubrin, "Misogyny in Rap Music: A Content Analysis of Prevalence and Meanings", Michael Kimmel and Amy Aronson (eds.), *The Gender Society Reader*, 4th ed. (New York: Oxford University Press, 2011), pp.453-470.

了那兩個招人憐愛的少年的前程，就不難理解了。而對於小芬或者婷婷，在哀其不幸的幾分同情之外，似乎更多的就是愛莫能助了。

僅僅通過這樣一個對少女形象的分析，就輕易的給楊德昌的電影作品，甚至給楊德昌導演貼上「女性嫌惡」的標籤，多少是不公允的。不過，女性嫌惡的態度或者說情緒，無論東方還是西方，其實都是始終貫穿於整個父權社會的歷史進程的，它更多的是一種文化的深層結構，而不是一種道德的高下判斷。有別於小說、詩歌，或者音樂、美術，電影作為一門集體藝術的形式，它所反映或折射出的主題，更不應完全歸功或歸咎於導演一個人，似乎更應該理解為時代精神的某種體現。有鑒於先行研究中，探討楊德昌作品裡現代女性自主意識的文章不在少數，本文的這種背道而馳的研究嘗試，只不過想摸索著，以不同的立場和視點對楊德昌電影作品做新的詮釋，而無意質疑或是推翻前輩論家的觀點和說法。²⁷ 只為一直相信，每每以不同的理論工具或是研究方法作為嚮導，重遊楊德昌導演的電影世界時，總是會有新的不一樣的驚喜跟發現。當有觀眾驚呼，他／她看到了第一百零一個或是第一千零一個哈姆萊特的時候，莎士比亞一定在天上偷偷的笑。



27 誠然，在一些前輩研究者的論述中，已然可見討論楊德昌導演電影作品中「女性嫌惡」主題的端倪，如黃毓秀在分析《牯嶺街少年殺人事件》時就有關於「殺淫婦」、「紅顏禍水」的論述。參見黃毓秀，〈賴皮的國族神話（學）：《牯嶺街少年殺人事件》〉，《台灣社會研究季刊》14期（1993.03），頁1-38。

參考資料

專書

- Adrienne Rich, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution* (New York and London: W.W. Norton&Company, 1986).
- Alan Prout (Eds.), *The Body, Childhood and Society* (Basingstoke and London: Macmillan, 2000).
- Alexandra Howson, *The Body in Society: An Introduction* (Cambridge: Polity, 2004).
- Colette Conroy, *Theatre & the Body* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010).
- Emilie Yueh-yu and Darrell William Davis, *Taiwan Film Directors: A Treasure Island* (New York: Columbia University Press, 2005).
- Greil Marcus and Werner Sollors (Eds.), *A New Literary History of America* (Cambridge: Harvard University Press, 2009).
- Iris Marion Young, *On Female Body Experience: "Throwing Like a Girl" and Other Essays* (Oxford:Oxford University Press, 2005).
- Jason L. Powell and John Martyn Chamberlain, *Social Welfare, Aging, and Social Theory* (Lanham: Lexington Books, 2012).
- Jerome Hamilton Buckley, *Season of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding* (Cambridge: Harvard University Press, 1974).
- John Lechte, *Julia Kristeva* (London: Routledge, 1990).
- Julia Kristeva, *Power of Horror: An Essay on Abjection*. Leon S. Roudiez trans. (New York:Columbia University Press, 1982).
- Katie Conboy et al. (Eds.), *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory* (New York: Columbia University Press, 1997).
- Mary Ann Doane, *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, and Psychoanalysis* (New York and London: Routledge, 1991).
- Mary Douglas, *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo* (London: Routledge and Kegan Paul, 1978).
- Michel Foucault, *The Birth of the Clinic: An Archaeology of Medical Perception*, A.M.Sheridan trans.(London and New York: Routledge, 2003).

- Michael Kimmel and Amy Aronson (Eds.), *The Gender Society Reader*. (4th ed.) (New York: Oxford University Press, 2011).
- Pamela Thurschwell, *Sigmund Freud*. (2nd ed.) , (London and New York: Routledge, 2000).
- Robert Graves, *The Greek Myths*. combined edition, (London: Penguin, 1992).
- Rose Weitz (Ed.), *The Politics of Women's Bodies: Sexuality, Appearance and Behavior*. (3rd Ed.), (New York and Oxford: Oxford University Press, 2010).
- Sigmund Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Vol.21 (London: Vintage, 2001).
- Toril Moi (Ed.), *The Kristeva Reader* (New York: Columbia University Press, 1986).
- Vladimir Nabokov, *Lolita* (London: Penguin, 2006).

期刊論文

- 翁玲玲，〈漢人社會女性血餘論述初探：從不潔與禁忌談起〉，《近代中國婦女史研究》7期（1999.08），頁107-147。
- 黃毓秀，〈賴皮的國族神話（學）：《牯嶺街少年殺人事件》〉，《台灣社會研究季刊》14期（1993.03），頁1-38。
- Jack Boozer, "The Lethal Femme Fatale in the Noir Tradition", *Journal of Film and Video*, Vol.51, No.3/4 (Fall/Winter 1999/2000), pp.20-35.
- Judith Butler, "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", *Theatre Journal*, Vol.40, No.4 (Dec. 1988), pp.519-531.
- Julia Kristeva, "On the Women of China", Ellen Conroy Kennedy trans., *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, Vol.1, No.1 (1975), pp.57-81.