

# 憂鬱探戈： 《情婦與鯨》宮籟書寫

談玉儀\*

## 摘 要

茱莉亞·克里斯德瓦在《黑太陽》重返前伊底帕斯母女共生的空間「宮籟」，檢視「母性慾物」與「想像父親」相互折返的「自戀憂鬱」心理機制。阿根廷導演路易斯·普恩佐在電影《情婦與鯨》演繹憂鬱與陰性書寫的遞變；女作家薇納嘗試重尋遺失原初客體母親，冀望與想像不可企求之愛，構成電影主要軸線。該片以詩的影像召喚母性想像，企圖為母性、憂鬱、寫作與重生間繁複的關係尋求解脫。筆者擬就片中乳房、探戈與鯨魚等象徵物，討論三位女性跨世代連結的系譜與憂鬱詩性的昇華創作空間：罹患乳癌的作家薇納質問「乳房神話」，並運用電影中三次逆轉的旁白與影像的場面調度，來呈現母性與憂鬱的議題，及以潛藏情慾對比的變化顛覆陽剛論述；一九三〇年代妓女蘿拉與薇納在七十年後跨時空，藉探戈舞曲〈薇納與燈泡〉遁入母性原鄉想像，賦予重生力量；馬蒂黛的骨灰與葬身大海的蘿拉屍身相隨，與鯨魚相遇，融入羊水般的子宮大海，成就死亡與復生的儀式。薇納、蘿拉與馬蒂黛三位女性的生命向度，雖因處於「母性匱乏」的社會而產生憂鬱症狀，但這歷經撕扯分裂而藏於內心深處的母性印記「宮籟」，卻是人類原始慾望起源，展現源源不絕的強韌生命力度與再生能量。

**關鍵詞：**憂鬱、自戀、宮籟、母性慾物、想像父親、探戈

---

\* 本文 106 年 7 月 9 日收件；108 年 7 月 31 日審查通過。

談玉儀，國立臺北商業大學通識教育中心副教授 ([yktan@ntub.edu.tw](mailto:yktan@ntub.edu.tw))。

# Melancholy Tango: Writing Chora in *The Whore and the Whale*

Yuh-yi Tan\*

## ABSTRACT

In *Black Sun*, Julia Kristeva traces female psychology back to the maternal *chora* (mother-Thing) situated in the pre-Oedipal phase and details its dynamic encounter with the imaginary father. The maternal *chora* and the imaginary father constitute the two parts of this seminal article interwoven to form the basis of a narcissistic assumption that trigger the psychological mechanism of melancholic loss. The 2004 Hispano-Argentine drama film *The Whore and the Whale* (*La puta y la Ballena*) constructs a psychological exploration between depression/melancholy and feminine writing within a two generational story of three women who quest for an unquenchable maternal love. The female writer Vera's searches for mother-substitutes, namely in the persons of Lola and Matilde, as loving "object mothers" lost in her childhood establishes the essential hub of the film. Luis Puenzo, the Argentine director, visualizes the film with a poetic language that recalls a story of a wounded whale while connecting the fate of the female writer Vera with Lola, a former Spanish chorus girl-turned-prostitute in the Patagonia tango bar. This study analyzes the links between the semiotic *chora* and depression/melancholy signified by three feminine metaphors for *chora*: the breast, the tango and the whale in the sea. Vera, who has breast cancer, finally realizes her female consciousness is constructed not only to fight back against masculine breast myths, but also, as heard in the feminine voice-overs, to support resistance to a seemingly dominant male perspective prevailing in the film. The magical self-powering *mise-en-scène* of "Vera and the Light Bulb" crosses the time frame from 1934 to 2003, the period when Vera embraces Lola's motherly power and thus strengthens her writing core. The sea, containing Lola's body, Matilde's ashes, and the wounded whale, represents both an archaic image of a

---

\* Received: July 9, 2017; Accepted: July 31, 2019

Yuh-yi Tan, Associate Professor, Center for General Education, National Taipei University of Business, Taiwan ([yytan@ntub.edu.tw](mailto:yytan@ntub.edu.tw)).

maternal womb and a representation of the female triad. Vera learns a lesson from the motherly ocean through a sacrificial-altar-offering of Lola and Matilde as ghost m/other, subliminal representations of her death drive. Vera becomes a creative daughter-writer of the sea.

**KEYWORDS:** depression/melancholy, narcissism, *chora*, mother-Thing, object mother, imaginary father, the tango

## 一、黑太陽慾望

「憂鬱」(melancholy)或「憂鬱症」(melancholia)<sup>1</sup>源於古拉丁文「黑色」(*melas, melanos*)與「膽汁」(*khale*)。遠自二千多年前希臘哲學家希波克拉底，即以醫學的角度說明憂鬱乃受人體膽汁分泌影響的生理作用；而亞里斯多德情慾的「泡沫」不同於「黑色膽汁」的隱喻，進而與象徵美學、愛情與幻想的酒神與愛神結合；憂鬱繼而從中古世紀星象學與神學的罪惡感，延伸到文藝復興時期沉思、智慧與瘋狂的繁複意象；接續著從十七世紀波頓(Robert Burton)「不快樂精神與社會狀況」發展至浪漫派時期「永遠否定」。歷經世代轉換、文化融合，憂鬱涵意更為寬廣，使憂鬱論述成為介於醫學、文學與文化跨領域研究的範疇。

茱莉亞·克里斯德瓦(Julia Kristeva)在《黑太陽》(*Black Sun*)援引西格蒙德·佛洛伊德(Sigmund Freud)<sup>2</sup>及梅蘭妮·克萊恩(Melanie Klein)<sup>3</sup>的客體理論，建構一套完整的憂鬱詩學分析體系。

<sup>1</sup> 希臘哲學家希波克拉底(Hippocrates)在《警句》(*Aphorisms*)書中表示「如果恐懼與沮喪持續很長一段時間，就變成病態的憂鬱症」。希氏書中對疾病的症候與診斷以及醫療均作詳細說明，並試圖從醫學角度探討精神面向所產生相關病症，歸納憂鬱症源起體內的體液失調，黑膽汁過多則會產生癲癇，導致憂鬱沮喪。然而亞里斯多德(Aristotle)的《問答集》(*Problemata*)卻不從病理學觀點來看憂鬱症，而以神話學的角度將憂鬱譬喻成大自然中的熱氣或泡沫。

<sup>2</sup> 現代心理分析有關「憂鬱」的論述最早源起於佛洛伊德的〈悲傷與憂鬱〉(“Mourning and Melancholia”)，文章點出原初客體失落造成心理創傷而產生抑鬱症狀，此乃比哀悼更嚴重的精神失常狀態，因創傷而封閉自我，無法意識外在現實世界與內在夢境的差異。憂鬱與自我喪失所愛客體(loss of the beloved object)密切相關，「客體」(object)最初由佛洛伊德提出，以別於「主體」(subject)。客體泛指滿足主體需求的事物，既是主體的真實經驗也為幻想。主體最早的客體是母親，而主體與母親客體的關係也就是人際關係的最初原型。佛洛伊德解釋：「對憂鬱患者而言，喪失客體(object-loss)就如同喪失自我(ego-less)；同時，自我與所愛客體之間的矛盾，轉化成對自我的批判與認同(也就是內攝的自我)之間的衝突」(249)。

<sup>3</sup> 克萊恩在一九三五年發表〈躁鬱狀態的心理起源貢獻〉(“A Contribution to the Psychogenesis of Manic-Depressive States”)一文，首次提出「憂鬱心理位置」(depressive position)的觀念，並討論其與偏執與狂躁之間的互生關係，及闡述部分客體與完整客體的觀念。一九四〇年的〈哀傷與躁鬱狀態的關聯〉(“Mourning and Its Relation to Manic-Depressive States”)補述「憂鬱心理位置」的起源以及對之後成人心理之影響。這兩篇文章

然而克里斯德瓦研究的面向較側重憂鬱症病人的語言表徵符號，尤其關注「母性慾物」( the mother-Thing )對病人的箝制與束縛，它強烈到引發病人的死亡驅力，或將其原初客體母親內攝變成自我，因而使病人喪失主體。這種把原初客體母親涵納為主體的自我內攝過程，克里斯德瓦稱為「母性慾物」，除非患者心理上能夠與其保持距離並結束對喪失之物的哀悼，才可避免因憂鬱所引發心理上的死亡威脅( 58 )。

根據多年的臨床經驗，克里斯德瓦說：「憂鬱乃陷入深淵的折磨，因為生命空洞，無法以表意符號表達，因而失去生命意義」( *Black Sun* 189 )。憂鬱的主因不只是痛失現今所愛的客體，還可追溯至幼年時期與原初客體母親( primary object-mother )的相處模式：若幼兒與母親之間的客體關係有所缺憾，則可能導致往後與其他替代客體之間矛盾的正負糾纏情結。憂鬱症患者常因原初客體認同遭遇挫折，又無法尋找到替代者，將導致矛盾的情緒轉向對自我撻伐，展開永遠無法停止的自殘夢魘。其實宣洩情緒之出口，即為斷絕母性慾物對主體的束縛，克里斯德瓦認為：

不論對男人或女人而言，失去母親是生理與心理必經過程，也是邁向獨立的第一步，弑母的驅力乃是我們生命中重要的自主經驗……當此驅力受到外界阻擾時，自我便內攝客體母親，雖然免於弑母的罪惡感，但卻因此將自我抑鬱地逼向死亡暗穴。我為了保護母親，因此殺死自我，並清楚

---

收錄於《愛、罪疚與修復》( *Love, Guilt and Reparation* )一書中，為討論憂鬱心理位置的重要文獻。克萊恩認為此種潛意識的憂鬱症狀為主體對客體的「幻思」( phantasy )，透過投射與內攝的映鏡模式建構戀母的幻思，期望回到嬰兒與母親合為一體的前伊底帕斯「憂鬱心理位置」，此乃部分客體到完整客體所經歷的焦慮心境。

她知道——幽靈似地、防護似她知道——死亡來自於她：  
致命如地獄的女魔……。（*Black Sun* 28）

將內心弑母經驗普世化，即是一般人想脫離母親，尋求獨立自我時所必須經歷的過程，但對於憂鬱症患者而言，卻舉步維艱。因其潛意識相信主體與原初客體無法分割，患者無法接受失去母親的事實，即使客體在現實社會中消失，患者仍將客體內攝成為自我的一部分，使得客體在主體中復活。患者對失去的原初客體仍存有與其融合的憧憬與幻想，使得自我邁向獨立成長之路顯得遙不可及。克氏詮釋憂鬱特質：「它是病患生命中唯一的客體，更明確地說，憂鬱是他們漸漸依賴的客體取代物、也是迷戀他者的替代品。在這種狀況下，患者因為內心過度憂傷而自殺；甚者，更嚴重的是信守空無與死亡或追求遠在天邊無法企及的愛」（*Black Sun* 12-13）。

克里斯德瓦在《思考之危境》（*Au risque de la pensée*）點出一種根基於憂鬱詩性的昇華創作空間：「我試著提出『符號化宮籟』（*chora sémiotique*）的概念，緊密連結母性與兒童時期的超語言樣態。它具體呈現語言的詩性體驗……」（147）。此處「符號化宮籟」（簡稱宮籟），乃是一種充斥著曖昧、混沌、難以言喻、神漾與狂喜的「陰性空間」，是母親與胎兒共享的玄牝空間。在前伊底帕斯時期，主體徘徊「象徵界」（the Symbolic）與「符號界」（the Semiotic）之中介地帶，經歷分裂、排拒與恐懼等情緒，並試著以陰性語言與愛的源頭「母親」意象相連。「憂鬱」起源於原初壓抑，透過否認與排斥等心理機制，瓦解主體的語言邏輯，而陷入象徵界所排斥的「宮籟」，終致無法返回正常社會。主體因憂鬱而處於渾沌狀態中，既溯生亦趨死的矛盾情緒，如潮湧般干擾理性思維。這種依戀母親的「自戀憂鬱」

(narcissistic melancholy) 必須透過可辨識的語言系統昇華，亦即認同「想像父親」(imaginary father) 的心理機制，才能走出憂鬱，與外界溝通。然而，克里斯德瓦認為這個父親，不是「依底帕斯式父親」(Oedipal father)，而是「想像父親」，這想像的自戀客體，先於「以父之名」，先於象徵秩序，也先於鏡像期，乃為結法律法與慈愛於一身的「個人史前父親」(father in individual prehistory [*Black Sun* 23])。

導演路易斯·普恩佐 (Luis Puenzo) 曾以《官方說法》(*The Official Story*) 為阿根廷於一九八六年贏得第一座奧斯卡最佳外語片，該片以極為寫實的手法批判該國獨裁政府，在骯髒戰爭 (Dirty War) 時期，以軍事極權的手段脅迫百姓，並以一套官方說辭竄改歷史、粉飾政府暴行。這位影壇知名導演在睽違數年後，幸得摩洛哥裔攝影師喬瑟·路易·阿爾肯 (Jose Luis Alcaine) 獨一無二的掌鏡手法與燈光設計加持，以魔幻寫實影像風格，賦予《情婦與鯨》(*The Whore and the Whale*, 2004; 西班牙原文為 *La puta y la Ballena*)<sup>4</sup> 迥然不同於過往以國族論述為訴求的黑色嘲諷，而轉化成以女性發聲的陰柔敘事觀點。導演以書寫昇華憂鬱特質的自戀想像，建構電影主題。女主角薇納 (Vera; 由 Aitana Sánchez-Gijón 飾演) 窮其一生都在追尋不可企及的愛，也嘗試尋求不同的替代母親，重尋人生早期遺失的母愛。

導演巧妙地將女作家、妓女和鯨魚共喻，暗指為「浪無邊際、最神秘的哺乳類動物」。哺乳動物 (mammal) 的英文源自拉丁文 *mamma*，為「乳房」之意，這獨特的女性器官，聯繫起電影中三位女主角與鯨魚的命運。作家薇納與妓女蘿拉 (Lora; Mercè Llorens 飾演)、馬蒂黛 (Matilde; Belén Blanco 飾演) 分別在一九三四及二〇〇三年與鯨魚相遇，遍體鱗傷的鯨魚，相隔七十年後二度擱淺在阿根廷帕塔戈尼亞

<sup>4</sup> 西文 *la puta* 直譯為「妓女」，但台灣影片發行商譯為「情婦」。

海岸 ( Patagonia Coast )，三人的命運因此而與鯨魚緊緊相連。身患乳癌的薇納在醫院與馬蒂黛相遇，雖被誤認為蘿拉，反透過此機緣，而能近身瞭解蘿拉的愛情悲劇，進而領悟女性在各世代間不同面向的生命觀，因而體驗死亡與重生的「憂鬱」創作歷程。以「憂鬱」作為文化論述，不但呈現原初客體的豐饒想像，同時也表述其與壓抑、匱乏之間的矛盾機制。本文探索克里斯德瓦回到前伊底帕斯時期母女共生的「宮籟」經驗，反駁憂鬱的成因係出自男性對於女性身體閹割的補償想像，藉由《情婦與鯨》中三位個性獨特女性的跨世代連結，而提出主體與客體（母性「他者」）的自戀共生情結，以顛覆與頡頏象徵系統的父權，藉此尋找女性自主空間的另類陰性書寫形式。

## 二、哀悼乳房：薇納的寫作迴路

乳房是認知身體存在的重要想像，佈滿倫理與慾望的脈絡，這種想像連結女人與生命之源的母親。克里斯德瓦認為，乳房在心理發展過程中扮演重要象徵，除了象徵前伊底帕斯的母親意象，也是對原初慾望的渴求，連結性愛與情慾：「母親是客體的原型、生存的依歸及模擬原初慾望的對象；為保障自我的另一個主體；也是呼應自我慾望並將之符號化的客體」（Powers 32）。薇納身患乳癌，經手術後曾如挺立山峰的左胸下陷成為谷壑，胸前蜿蜒的橫切疤痕，像是無法抹滅的傷痛印記。薇納希望成為獨立的主體，但進入父親／象徵系統時，卻因「失去」左乳房而遭受閹割，因此對生命產生疑慮及感受面臨死亡的威脅。克里斯德瓦在《黑太陽》中指出我們不僅認清生命有限，同時也體認「我們可以將死亡加諸自身」（21）。克里斯德瓦將死亡威脅視為不斷的自我否定，進而促使思考反制以便昇華自我：「反映於自我的死亡驅力，並不

尋求與他者連結的關係，而以質的精進與再現的方式銘刻心靈，而成為自我的衍生物」（*Sense* 55-56）。對於克里斯德瓦而言，死亡不僅只是字義上所包含破壞與毀滅的力量，反而是所有藝術再現的起點，也是自我茁壯與改變的源頭。由克里斯德瓦討論死亡與創造性的關聯，可深入瞭解薇納因乳癌而造成她心靈「內部反叛」（*intimate revolt*）<sup>5</sup>的掙扎，這是自我異質化的憂鬱感懷，在不斷與自我脫離、逆反與重組的過程中，使得自我得以脫離封閉的陽剛霸權系統。

南美洲陽剛社會的價值觀過度美化女性身體，造成女性對於身體不夠完美的「殘缺」概念，形成女性商品化的集體意識，薇納挑戰這價值觀，因而遠離西班牙，獨自來到阿根廷進行乳房切割手術。薇納在醫院認識妓女馬蒂黛，透過她轉送的蘿拉裸照，跨時空凝望蘿拉，從想像的時間河流中編織出彼此的記憶。母親、妓女與作家三位一體的際遇，促使薇納質問「象徵閹割」時刻所帶來的死亡意義，也重新審視自己與父親及先生的疏離關係。對薇納而言，失去乳房，意味著失去女人的身分、靈魂與創作的的能力；失去乳房也讓她回憶起罹患乳癌而逝去的母親。儘管母親肉體已消殞，卻依然在薇納的記憶中扮演不可抹滅的角色，尤其與母親溝通時所使用的加泰羅尼亞母語，及母親留給她的打字機。乳房、母語與打字機遂成為薇納緬懷母親的象徵物，進而成為她寫作的臍帶養分。薇納雖失去乳房但並未失去自我，反將其視為生命的轉捩點，提供思考和反省的空間迴路，讓她重新成為作家；<sup>6</sup>瞭解「不存在」的乳房

<sup>5</sup> 「內部反叛」一詞源自於克里斯德瓦的書名 *Intimate Revolt*。

<sup>6</sup> 薇納身為小說家角色原型擬寫，向兩位南美作家波赫士（Jorge Luis Borges）及布依格（Manuel Puig）的經歷與作品吸取養分。波赫士跟薇納一樣在二十歲時寫了第一本小說，他從小在妓院聽探戈音樂長大，詳見其散文〈探戈的故事〉（“Historia del tango”）。布依格的小說《心碎探戈》（*Heartbreak Tango*；原文 *Boquitas pintadas*）敘述阿根廷一九三〇年代至一九四〇年代的某個小城市的故事，透過信件、報紙與雜誌，勾勒出真實與虛幻交織的模型，皆與《情婦與鯨》部分情節雷同。

在不同時代的宰制機能，唯有透過這樣的思考才能啟發女性的自主性，才能真正回歸到女性本質的核心價值。

「不存在」的乳房能「言」，它在薇納軀體上烙印著母性符號的戳記，從兩種時間軸各自流動交會之際，毫不靦腆地浮出於文字表層，這言語可由《情婦與鯨》重疊的雙線旁白窺知。電影開始的旁白主述者為男攝影師艾密力歐（Emilio；由 Leonardo Sbaraglia 飾演），在西班牙內戰戰場中，緬懷戰前因他而自殺的女友蘿拉，因無法走出「失去」女友的傷痛，象徵「原初愛的客體」的蘿拉，始終盤據在艾密力歐心靈中，他對於蘿拉的愛出現在書寫中，藉由想像締造出愛情桃花源的假象。在憂鬱與寫作之間，在想像與旁白之間，存在無可規避的自戀移情模式。艾密力歐藉由書寫給已逝女友蘿拉一封封的書信，叨絮愧疚之意。旁白雖以男性的觀點發聲，但兩人的愛情故事卻由女性作家薇納重新詮釋，以女性觀點顛倒父權的性別優勢。劇中敘述者以不同性別的旁白穿梭於劇情中，構成宛如憂鬱症患者內在自我與他者自戀病徵回音似的堆疊樣貌。透過艾密力歐書寫給蘿拉的信件與照片，薇納對於蘿拉產生跨越時空的心靈認同，這奇妙的母性迷戀其實源自於其內在「母愛消逝」的抑鬱，進而產生了補償的心理機制。

電影中重複出現的雙重敘事觀點，創造出互補縈繞的旁白回音：一為透過攝影師艾密力歐的旁白、書信與照片，回溯一九三〇年代與阿根廷女模特兒／妓女蘿拉的故事；一為二〇〇三年薇納的後設女性觀點，兩相交疊書寫蘿拉的愛情悲劇及感情困境。跨時空的回音旁白使得雙線故事緊密地結合：電影以艾密力歐的口吻表達對逝去女友蘿拉的悔恨；而薇納以讀者／後代女兒的身分，重寫父執輩艾密力歐的旁白與觀點。旁白採用回音似的複述，大多數的場景以艾密力歐為主要觀點，而薇納跟蹤；旁白順序則通常由艾密力歐起頭，隨後兩人聲音重疊，最後由薇

納收尾。然而就在旁白如此重複數次之後，卻發生戲劇性的轉折，薇納不再回音似複誦艾密力歐的書信旁白，反而演繹出自己的生命劇本，寫出女性自主意識覺醒的小說。如同吉·羅索拉托（Guy Rosolato）與丹尼斯·瓦思（Denis Vasse）所言：電影中的「聲音通常與母親連結或代表前伊底帕斯時期」（引自 Fèvre-Berthelot）。薇納意識自己從被動的讀者蛻變成主動的作者，自己不再是父親的女兒而是寫作的母親時，故事旁白的敘述順序自此逆轉，改由薇納起頭敘述，艾密力歐複述，這複述反成為她的回音，猶有甚者，艾密力歐最終完全靜默，只剩下薇納的敘事觀點。

旁白敘事的重要轉折場景有三：其一為「暗房顯影」，由艾密力歐拍攝及沖洗樂譜封面蘿拉裸照的過程，轉到他目睹女友與探戈酒店老闆蘇阿雷思（Sueraz；由 Miguel Ángel Solá 飾演）做愛的場景；其二為「鯨魚呼喚」，受傷的鯨魚擱淺於帕塔戈尼亞海岸海邊，這情景讓蘿拉悲傷不已，因為遍體鱗傷的鯨魚正好勾起她遭受男友拋棄的痛苦回憶；其三為「鏡像寫作」，薇納想像她小說中的主角艾密力歐與蘿拉重聚後又決裂，她有意與其書中的角色保持客觀的距離，故能成為真正駕馭角色的作家。薇納這三段旁白的回述，與原主述者艾密力歐的觀點形成抗衡，徹底反撲當時保守的父權結構；運用看似自戀似的旁白，將艾密力歐的原型故事觀點，依附在薇納低訴回音中。誠如克里斯德瓦所言：「憂鬱的復返激發想像力的躍進，連結驅力與語言，以轉化憂鬱驅力的邏輯」（*Sense* 29-30）。薇納以寫作治癒自戀憂鬱，在琢磨的字句中，運用雙線旁白不斷地遊走在性別政治的底線，突破單一性別的人稱指涉，以回聲質疑女性附屬於男性的觀點，創造出流動性的敘述詩學。

第一個「暗房顯影」逆轉場景，強化薇納與蘿拉跨世紀的母女系譜連結：蘿拉的裸照在暗房中逐漸顯影，搭配上薇納根據艾密力歐寫給蘿

拉的書信旁白：「那已經不是你，你是我的創造物，也可說是蘇阿雷思的創造品，他眼盲看不到照片，卻說這張裸照是你最好的照片。」影像表面上呈現蘿拉淪為父權結構下交易的情慾犧牲品，但更重要的是薇納的旁白註解，象徵她跨越被動讀者的身分而成為具有話語權的「作家」。她為蘿拉命名，給予她新身分：「那已經不是你，你是我的創造物」，這命名儀式開啟薇納創作之門，同時也逆轉男性視女性身體為性誘惑的觀視態度。薇納運用身體自戀的幻想，將蘿拉理想化為自我，以彌補她因失去乳房所產生的憂鬱，可說是一種代償性的身體自戀。兩位女性疼惜身體，因為它構成特殊的情慾世界，具體顯現女性慾望本質。然而自戀情結的矛盾在於排斥他者而維護自我時，卻又以他者的認可為標竿，薇納因而抑鬱寡歡，因為她瞭解蘿拉雖是她的創造物，卻也是陽具唯物論的祭品。

蘇阿雷思與蘿拉如同生死交融的性愛「原初場景」( the primal scene )，<sup>7</sup> 恰似薇納在胚胎中從母親(蘿拉)子宮向外窺看的情境，顯露凝視慾望，窺探生命的源起，超越滋養符號化的母體及出生的賤斥影像，來到生命形成的原型：交媾。此乃薇納對於涵納父母雙體「想像父親」的幻想場景，可解讀為其對與母體重聚的想像，這想像才能昇華與母親合體的妄念，也就是避免「母性慾物」的吞噬，而進入語言的正常世界。而此認同雙體合一的場景，則可解讀為新生命的孕育，及原初場景中愉悅的移情作用，也是薇納認同自我主體重生的女力成為。然而弔詭的是該原初場景的場面調度，卻是透過艾密力歐的偷窺完成，如此不安的性愛「慾望場面調度」( *mise-en-scène of desire* )，以探戈音樂之名，試圖遮掩父女亂倫<sup>8</sup>的禁忌。對於艾密力歐而言，父執輩的蘇阿雷

<sup>7</sup> 「原初場景」該詞首次出現在佛洛伊德研究「狼人」的案例，為孩童目睹父母做愛時的一知半解，誤以為暴力事件的性啟蒙原點。

<sup>8</sup> 《情婦與鯨》電影中的蘇阿雷思年齡足可當蘿拉的父親，而且艾密力歐曾提過蘇阿雷思感覺跟他的父親很像。

思與蘿拉合體的性愛影像，將他囚禁在愛恨、暴力、復仇與對女性憎惡的矛盾情緒中。他反轉偷窺者被動觀視的角度，化為主動的「施虐者」，認同蘇阿雷思物化蘿拉的心理，將女友視為妓女，並私下與蘇達成協議，以一千五百披索出賣蘿拉。遭到男友出賣的蘿拉心灰意冷，成為生不如死的「死亡母親」。

導演透過性別差異詮釋母體分裂的雙身心理機制：薇納認為蘿拉是她的「創造物」，可紓解內在「死亡母親情節」（dead mother complex），釋放過度壓抑的情慾，當面對母親本體時，才能看見真我，因而能在僅有數面之緣的男友俄內斯托（Ernesto；由 Edward Nutkiewicz 飾演）面前裸裎相對，勇敢露出失去左乳的軀體，接受真實的自我，終而獲得真摯的愛意，撫平內在失去「愛的客體」的抑鬱。而艾密力歐與薇納不同之處在於他的「自戀憂鬱」早已深深內化成為失去的客體，因此無法擺脫父執輩蘇阿雷思始終視女人為依附男人「性物」的意識型態，這原初自戀的否定無異將女友蘿拉宣判死刑，也將自己拋入那黝黑的慾望深淵。透過艾密力歐偷窺的性愛場景，處於被窺視情境的蘿拉並未擁有話語權，她的沉默與噤聲暗喻女性的無聲／身劣勢；而擁有話語權及窺視權的卻是兩位男士：付錢的蘇阿雷思及偷窺的艾密力歐，兩人聯手將蘿拉推入地獄之門。雖然蘿拉「無話語權」，但導演假借「父權代言人」蘇阿雷思，描述其如探戈旋律般的女性身軀：

你聞起來像降 B 調

Mi fa so la

So fa mi re do fa

Re mi fa so mi re do

Si do re

我把這首探戈獻給你

屬於你的曲子

獻給你，永遠

裸身的蘿拉化身探戈音符，成為啟發盲眼音樂家蘇阿雷思創作的謬思女神，兩人進入混沌的敦倫，化成悅耳的探戈舞曲〈薇納與燈泡〉。他雙手環抱她的臀部，將其身體視為手風琴彈奏，耳語充滿強烈操縱的意味，暗示當時社會嚴重物化女性身體的沉淪情景。此時艾密力歐以陽具邏輯為中心的觀點，檢視這讓人膽顫心驚的一幕，將她貶抑為卑賤的妓女／舞女。「探戈舞蹈中最主要的關係並非來自舞者，更重要的在於兩位男性間：與女舞者跳舞的男子，在旁觀看的男子」（Tobin 90）。在父權體制下建構出的母性凝視形象，自然也是父權的產物，蘇阿雷思以頌揚的探戈音樂將蘿拉奉為天人，而艾密力歐背後的偷窺與默許卻視其為玩物，蘿拉被男性塑造成永恆女神與卑下妓女的分裂意象，這分裂意象相互撕扯的力量，造就血淋淋的探戈弑母儀式。

蘿拉的悲劇在於無法當自己身體的主人，而成為兩個男人之間的交易商品；但薇納雖遭受病魔摧殘失去了左乳，卻能重拾筆桿，透過書寫蘿拉的故事，探討女性物化的悲劇本質，進而參透殘缺主體「失之東隅，收之桑榆」的復甦玄機，破除陽剛文化所建構的乳房神話迷思。這是薇納走出象徵界的第一步，她雖同情蘿拉敢愛敢恨的悲劇個性，但更試圖找到自己發聲與表達的位置。薇納在寫作過程中藉由蘿拉裸照的轉介及否認「母性慾物」機制的運用，告別憂鬱的負面情緒，重回母親的懷抱。克里斯德瓦如此描述緬懷母親的否認機制：

符號隨興所至，因為語言起源於否定的機制，並伴隨因悲傷而引起的憂鬱。說話主體似乎在說：「追根究底，我正好失去了生命必須的客體母親。」「不，我其實沒有失去她，在符號中可見她的身影；我也可在語言的世界中再度找到母親，因為心理承認失去她時，恰已默認記憶中湧現的母親身影（這便是否認的機制）。」（*Black Sun* 43）

薇納書寫的創作動力來自於罹患乳癌時瀕死的生命經驗，這面對失去象徵「母性」器官的焦慮，反而凝聚成摧毀的反向力量：在打破陽性中心觀念所塑造女性與乳房連結的迷思之餘，仍對「母性物慾」依戀不捨，但缺乏「否認」母親的機制，則阻礙主體的發展；更弔詭的是「否認」母親之際，也重新建構主體與客體的關係——即新的主體中的他性。薇納藉由書寫蘿拉的故事而發現自身與母性精神水乳交融、渾然一體（*reliance*）的「母漾情慾」（*maternal eroticism*）：〈薇納與燈泡〉探戈舞曲是薇納藏於內心深處來自於蘿拉的母性印記，可視為與母親身體重聚的想像；薇納透過旁白說出「你是我的創造物」，表示她已成熟地進出代表母親身體的蘿拉「角色」，學會與自己失去乳房的「母體」怡然相處（Kristeva, “*Reliance*” 71）。

第二個「鯨魚呼喚」逆轉場景，發生在帕塔戈尼亞海岸，身中魚叉的鯨魚擱淺海邊，心碎的蘿拉神傷地撫摸著鯨魚，同時懇求艾密力歐不要離棄她。薇納的旁白述說著艾密力歐的心情：「我將蘿拉與鯨魚的合照，命名為鯨魚的呼喚，因為她告訴我相關的故事，我因此將照片獻給她。」這照片記載當時蘿拉遭受男友遺棄，並被出賣而成為妓女的沉重心情。鯨魚、妓女與作家在旁白的穿針引線下成為群聚賤斥母性的象徵，流著父權結構下的血淚。薇納的旁白疊合在艾密力歐

的原始敘述上，經由角色的轉移，揚棄艾密力歐物化女性的觀點，劃出一條深刻的反制稜線。

第三個逆轉場景為蘿拉想像中「鏡像寫作」的場面調度，表現作家與角色的「鏡像」臍帶關係，弔詭地遊走於兩位女性身處不同世代的時空中介點。在這跨越時空的場景中，薇納撰寫蘿拉與艾密力歐復合後的爭執場景：薇納的影像居中，而這對爭執不休的情侶隨側左右，作家及書中角色在不同時空疊合，為潛意識想像再現之影像；兩相互交的想像空間，超越原本書信與小說的文字架構，展現後設電影的巧思。場景中的「鏡子」展示虛假和真實交錯的想像，與作品中角色的矛盾心境角力，讓薇納看見分裂的自身——蘿拉——這位於「他性位置」的母親，重覆質問男友為何出賣她之後又回來贖身。她一字一句的逼問其實是作者薇納賦予蘿拉的話語權，兩人一前一後說著同樣的台詞，營造出希臘神話納西賽斯（Narcissus）映鏡似餘音繞梁的強化效果。作家的意向決定了角色的命運，但是角色有時也會反向啟發作家，創作的本質也許就在薇納與蘿拉的想像對話回音中，醞釀出女性傳承生命的厚度與與陰性宮籟書寫的質醇。這段跨世代母女之間微妙的轉身，誠如克里斯德瓦所言：「女人無疑地在其群聚的關係中，不斷地衍生已遺忘母親身體記憶的奇異音程。眨眼、聲調、姿勢、色調與香味，一切盡在那未可言說的默契……原子、分子、字與字、句與句之間的連結」（*Tales* 257）。

在《電影藝術：形式與風格》（*Film Art: An Introduction*）書中，作者大衛·波德維爾（David Bordwell）及克莉絲汀·湯普生（Kristin Thompson）曾提到「歷史總是不斷地重演」，重複出現的母題可以「幫助建立平行對照的原則」（80）。電影中三次逆轉的旁白與影像的場面調度，可檢視母親與憂鬱的議題及潛藏性別情慾對比的變化：

「暗房顯影」之景，薇納主敘而艾密力歐複誦；「鯨魚呼喚」場景，薇納為主旁白者，但其獨白內容為艾密力歐的書信稿；而「鏡像寫作」之景，以薇納為主旁白者，蘿拉跟述。導演精心設計上述三個逆轉場景，旁白皆由薇納為主敘述者，逆轉以艾密力歐為旁白主述者的性別說帖。根據克里斯德瓦的說法，符號界與象徵界所構成之語言，均為溝通過程中不可或缺的模態元素：象徵界以一種既定且單一的行為認知，對自我產生威脅的力量；而根源於前伊底帕斯時期的符號界（或稱為「宮籟」），則指向潛意識深層，顛覆象徵模態，也因此提供了產生新意義的潛能（*Revolution* 27）。卡雅·席柏曼（Kaja Silverman）曾指出電影中的「女性聲音總是會帶回女人的身體」（141）。由此可知電影中薇納的旁白，召喚出蘿拉的自我與靈魂，概述兩個世代女人對抗父權的表意過程：雙重旁白的交互使用，逆轉原先以男性觀點之切入點，而更貼近女性幽微深處的悸動。

在第一個「暗房顯影」逆轉旁白場景中，薇納將蘿拉視為筆下的「創造物」，但蘿拉的身體同時也是兩位男士的交易祭品。艾密力歐的書信將他與蘿拉錮禁於象徵界的主流價值觀中，而導致其死亡的宿命。「偶爾我握著筆睡著，如同睡在黑暗的房間中，我可以感覺你從信中出現躲在我背後。將會有人在死去攝影師的背包裡，發現那些無名鬼魅的照片。」艾密力歐所寫的情書中的「你」與「鬼魅」，指的是為他而死的蘿拉，對他而言，蘿拉的失身已成屍身，墜入萬劫不復的深淵；然而對於薇納而言，蘿拉躍入海中與鯨魚合體，呼應「鯨魚呼喚」中第二逆轉旁白，「已遺忘母親身體記憶的奇異音程」（*Kristeva, Tales* 257），那包容一切的大海與鯨魚，帶來生命的養分。薇納在第三逆轉的「鏡像寫作」中書寫新一代女性，她善用陰性書寫策略，賦予蘿拉話語權而成為筆下女主角，其中對男友最嚴厲的苛責

為：「我不是妓女，但你當我是妓女而出賣了我……而出賣了我」，這肺腑之言讓書寫成為不同世代價值體系間的對話策略與抗辯。薇納運用逆轉艾密力歐話語的旁白，揭露「母性慾物」的內在自戀矛盾，所幸她能從中超脫，進入「宮籟書寫」的原初母體，拆解父系社會中愛情與性別角色根深蒂固的僵化聯想，以新的語碼及邏輯思考，建構新世代女性書寫想像。

### 三、探戈之旅：蘿拉的「燈泡」悲歌

薇納的阿根廷之旅，不只是割除乳房的醫療旅程，也是訪視探戈原鄉的心靈之旅，這段「照見自我」的旅程往返於一九三四與二〇〇三年之間，橫跨七十年的兩代女人，在不同的時空中因追求愛情而心靈相遇，透過影像與文字敘述而迴轉、置換、復返於三十年代。薇納在書寫那段淒美的愛情故事時，<sup>9</sup> 似乎能認知蘿拉為愛而死的悲情，故能體驗憂鬱的死亡驅力，將其傷痛化為療傷文字。帕塔戈尼亞海岸的酒店／妓院見證探戈黃金時期音樂與舞蹈的濫觴，薇納壓抑的原初創傷記憶，在此魔幻時空中復甦。這揮之不去的回憶，如浪潮般催眠著她，不同於一般「象徵界」的理性色彩，它撥動一波波「符號界」的內心悸動與幻想。

探戈舞曲〈薇納與燈泡〉<sup>10</sup> 連結兩世代女人的故事，同時也彰顯三十年代的探戈黃金時期。追溯探戈的緣起及文化意涵，可瞭解當時

<sup>9</sup> 艾密力歐受探戈作曲家蘇阿雷思之邀約，來到他所開設的酒店兼妓女院拍攝探戈舞蹈照片，在這遺世獨立的酒店中，蘿拉、艾密力歐與蘇阿雷思發展出一段奇特的三角愛情關係。艾密力歐因忌妒，將蘿拉賣給蘇阿雷思之後，便拂袖而去，留下孤苦無依的蘿拉。蘿拉身無分文，傷心之餘，只好接受這突來的命運，但幸得酒店妓女馬蒂黛的扶持。其後，艾密力歐覺得自己還是深愛著蘿拉，因此帶著錢來到酒店將其贖身，兩人搭機離去時，蘿拉縱身一躍，跳入大海，以死明志。

<sup>10</sup> 該舞曲乃出自丹尼爾（Daniel Tarrab）與安德烈（Andres Goldstein）這對作曲搭檔的作品，曾贏得「世界配樂大賽」最佳發現音樂獎。

這些來自義大利與西班牙的異國遊民寄情於探戈，舒解思念「母」國的情懷。十九世紀末，富裕的阿根廷吸引來自歐洲遭受戰爭、饑荒及經濟蕭條蹂躪的移民，他們生活十分困苦，在引頸企盼故鄉之餘，遂創造出探戈音樂與舞蹈，以便與異性交流，紓解思鄉抑鬱，當時探戈是下里巴人的娛樂活動，尚未普及全國。三十年代時阿根廷保守寡頭政治復辟，國內經濟雖由農牧業轉向工業化發展，但因受到美國經濟恐慌影響，人民生活困頓，希冀以藝術尋求精神的慰藉。而探戈早期飄洋過海經過法國文化的洗禮與薰陶，再轉輾回國時，更受到民眾喜愛，舉國風靡，成就三十年代到五十年代的探戈黃金年代。

一九三四年是阿根廷探戈的黃金時期，蘇阿雷思的探戈酒店，恰似探戈起源的原初場景，妓女與恩客的情色糾葛不斷遞上演場。舞者隨著音樂在彼此的懷抱裡，歷經心眩神迷，逼近魂魄迷離的情慾。薇納與蘿拉在探戈的旋律中重逢，跨越時空的相遇訴說了女性自覺的故事。蘿拉的愛情世界是探戈情慾與死亡的交織點，探戈對她而言不僅僅是舞蹈，更是表達愛情以及生命逆轉的象徵，它的極致就在於逼近垂死的情慾掙扎。電影中〈薇納與燈泡〉舞曲出現三次：一為「泅」，在手風琴手蘇阿雷思的樂音催眠下，蘿拉化身為他的手風琴，以身體為樂音注入彼此纏綿的擁抱與交媾，蘿拉以身體迎合手風琴師，似乎報復男友找妓女尋歡，向男性沙文社會提出嚴重質疑，也挑戰女性情慾的界線；二為「渡」，蘿拉將燈泡夾在雙腿之間，為即將離去的男友艾密力歐跳了一首讓人瞠目結舌的舞曲，她徬徨地徘徊於酒店老闆與男友之間，卻心神落魄，當她拿出象徵性的燈泡放於下體舞出探戈，像是對兩位因錢出賣她的男人下最後的通牒。蘿拉為愛而點燃生命，但男友卻未還報她應得的愛情，反將其棄置於禁錮的妓院。三為「漾」，薇納、蘿拉、艾密力歐三人跨越時空的魔幻探戈。作家、妓

女與攝影師兩世代的愛恨情仇，經由編舞家安娜·瑪麗亞·史特克爾曼（Ana Maria Stekelman）的巧思而邂逅，三人舞出世代女性覺醒的舞曲。「洄」洋溢著蘿拉對愛情的慾望；「渡」著墨蘿拉愛情中自我與他者的二元對抗；「漾」指涉跨越時空的薇納，體驗蘿拉反向移情的母女之愛。

一首探戈舞蹈，兩段世代情感，三段母性迴旋。探戈手風琴大師羅多佛·梅德羅斯（Rodolfo Mederos）曾說：「探戈融入最多不同樂曲形式，它的深度與複雜度可比擬古典音樂，如貝多芬的奏鳴曲……如交響曲……但沒有四十分鐘的長度，雖只有三分鐘，卻包含古典音樂的所有元素，它具有永無止盡發展與包容的特色」（引自 Gift 285）。《情婦與鯨》嫻熟地將探戈的熱情、衝突與昇華等主題融入兩個世代女人的故事肌理。影片中探戈舞曲刻劃肉體的衰老、青春的失落與愛情的脆弱，經歷似水年華與死亡陰影後得到復甦的生命，成為世代母女傳奇。

〈薇納與燈泡〉舞曲即是薇納運用對蘿拉的影像敘述，展開湧現記憶的母性對話空間，透過反向移情及聆聽自我內在聲音的書寫療癒過程，薇納進入蘿拉的故事情境，並感知其所屬年代物化女性的歷史創傷，遂能重新面對自己侷限的時空而突破籬籬。這種持續處於自我與他者抗辯的「過程中主體」（subject-in-process），隨著探戈音符滑入薇納的寫作之海，化為女性書寫的歷史波濤。薇納瞭解寫作需要想像母親蘿拉，陪伴她穿越長夜孤獨來反轉歷史宿命：「母性熱情與歇斯底里不同之處在於：它不僅將慾力轉變成溫柔之心，而且延緩性慾衝動；同時，自戀至高點與憂鬱雙身結合，也將母性的瘋狂轉換為『昇華的輪轉』……」（Kristeva, “Motherhood Today”）。

獨立自主的蘿拉與抑鬱寡歡的薇納，看似南轅北轍的個性與社會階級，在〈薇納與燈泡〉舞曲中第三部「漾」中交會。薇納探身前往三十年代的時空尋找蘿拉，以自戀映鏡為自我再現的折射點，跨越時空捕捉水中自畫像的漣漪倒影，稍一不慎即可能隨波逐流，但若不試著揣摩蘿拉的心境，身為作者的薇納將陷入無法言喻的自我否認深淵。薇納舉杯向著想像中相擁而舞的蘿拉與艾祝福，並說「希望能夠像蘿拉一樣地跳舞，因為我的身體已經……」。接著她以作者的身分與她小說中的男女主角三人共舞，兩女一前一後並列，面對面朝向螢幕，與艾密力歐背面相擁之後，先是薇納與艾密力歐跳雙人舞，接著換蘿拉與艾密力歐跳探戈。薇納跨越時空想像的舞蹈鏡像，彌補第二部曲「渡」中蘿拉無法與棄她而去的男友相擁而舞的遺憾；同時也召喚第一部曲「洄」中的蘿拉母親的魂魄。母女的想像聚合在探戈舞曲中一償宿願。

瑪塔·薩皮哥立阿隆（Marta Savigliano）在其作品《探戈與熱情的政治經濟》（*Tango and the Political Economy of Passion*）中描述探戈與凝視他者的互生意義：「想到成雙的探戈，不免想到一男一女跳舞，舞動他者與異國風味的情調。但三人成舞的探戈更貼切：善舞的男子向著被其誘惑的女子告白；女子先是拒絕而後迎合；還有一雙凝視之眼默默觀察所見的告白、誘惑及迎合」（74）。薇納擁有那對客觀的凝視雙眼，將所見的探戈場景盡收眼底，同時也將蘿拉內化於心，兩人橫跨時空的自戀疊影，表達薇納認同前世代「母親」蘿拉及她的愛的客體——即其攝影師男友。因此蘿拉與艾密力歐相擁的舞蹈身軀可說是薇納的「想像之父」——「母親與父親結合體」的再現，跨越空間的「他者」，讓薇納的主體意識到另一個可橫越的空間，而進入新的旅程（Kristeva, *Tales* 152）。

克里斯德瓦表示「原初認同根基於想像父親的移情機制，但同時也與母親的賤斥相關；由此可知自戀出現在移情的空虛處，亦即想像父親與賤斥母親的相互關係中」（*Tales* 154）。家庭關係中自我與母親之外的第三者「想像父親」的形塑，提供了心理成長的空間，讓自我與母親的自戀連結有了突破性的進展。「想像父親」為主體對於父母合體的直覺認同，乃「雌雄同體」的概念，對主體形成關鍵性的影響。「母親的愛乃為與自己母親重聚之愛，母親的母親不只是介於小孩與母親的第三者，也是母親本身。孩童與想像父親的移情認同則可說是對母親與其母重聚的認同，這重聚使得主體滿足與完整」（*Oliver* 60）。因此三人探戈舞曲，是一種從自戀的「母性慾物」關係逾越到「愛」的譬喻。薇納認同蘿拉與愛人艾密力歐「愛」的相擁時光，她所認同的是蘿拉愛人的母性，蘿拉即使在被戀人遺棄的處境下，仍舊具有愛人的能力。蘿拉義無反顧地發揮「母性」愛的力量，與艾密力歐所代表由愛移轉至性的「父權」中心主義截然不同，由此可見「母性」的力量乃為一種生生不息與創造生命模式的典範。

薇納從女兒身分轉化成為小說家的書寫歷程，可說是超越時空的魔幻想像，也是母性精神「重新開始」的衍生，此亦符合克里斯德瓦所說：「母性經驗的時間性，它非瞬間也非不可挽回的時間流逝……它的持久在於新契機的開展。自由意味著具有開始的勇氣：此乃母性的哲學」（“Motherhood Today”）。「母性經驗的時間性」是一種在不同時空下不斷重生的生命之愛。薇納以過往女性經驗為警惕，不再重蹈歷史的覆轍，透過經歷蘿拉「賤斥母親」的經驗，跨越社會制度與身體禁錮，也從男性父權中心主義的邏輯框架中解脫出來，轉化書寫成具創造力的女力。

蘿拉的身體展現女性情慾的「宮籟」：樂譜封面的裸照、敦倫的裸體與探戈舞身，皆可整合為「探戈身體」的文化符號，成為結合身體、音樂與舞蹈的「慾望語言」論述。在探戈知名舞曲〈嫩玉米〉（“El choclo”）中亦有類似的敘述：「當我召喚你／摯愛的探戈／我感受腳下地板的顫動／我聽到過往的訴苦聲／今日沒有／母親在我身邊／我仍能感受母親踮著腳尖靠近我吻我的悸動／當你的歌聲在手風琴中誕生」（Taylor xv）。〈薇納與燈泡〉舞曲即是現代版的〈嫩玉米〉，點出母愛緬懷的亮點「燈泡」的外型常譬喻為男性的陽具，蘿拉將其放入身體的私處之後，搭配探戈舞曲滑入舞池，可引申為祈求生命的母體給予永不衰竭的能量。這種再生能力與智慧，並不是靠男性交媾而得到繁衍生命的生殖力，而是透過探戈舞蹈與燈／火的祭祀，虛擬死亡儀式，逾越死亡禁忌，開創獨立自主、不倚靠異性而能獨自生存的女性價值觀。「燈泡」同時也象徵原始對「火」的崇拜及由火而衍生「光」的隱喻，顯現跨時空的「生命母體鑑照」，將蘿拉與薇納的命運緊密連繫。

莎拉·畢爾姿維斯（Sara Beardsworth）的《克里斯德瓦：精神分析與現代性》（*Julia Kristeva: Psychoanalysis and Modernity*, 2004）<sup>11</sup>中第八篇〈克里斯德瓦的女性主義〉（“Kristeva’s Feminism”），論述母性自然的身體與人類文化的歷史的關聯。畢爾姿維斯指出若沒有「他者女人」（the other woman），母性的身體無法勾勒出現代倫理學。《情婦與鯨》中最魔幻寫實的場景即為薇納重返一九三〇年代的探戈酒店，拿出蘿拉的電燈泡放入下體，迴照出前世蘿拉魂魄，進駐薇納現世身體的時刻。薇納所想像「他者女人」的母體是蘿拉，藉由模擬她身體的舞動，揭露其原初的壓抑與焦慮，但也挑戰權力結構與跨越

<sup>11</sup> 該書探討探討克氏一九八〇年代所寫《恐懼的力量》（*Powers of Horror*）、《愛的故事》（*Tales of Love*）、《黑太陽》三部曲與現代性哲學的相關連結。

禁忌，脫離傳統束縛與社會規範，重新找到身體失去乳房後的「自由」，實現母性身體的現代倫理學。

以〈薇納與燈泡〉舞曲為主旋律的「泅」、「渡」與「漾」的場面調度，即是薇納的死亡紀事與重生三部曲，充滿跨世代的魔幻時空，同時也可視為薇納與蘿拉的母性經驗的想像時空。薇納瞭解蘿拉的愛恨情仇，兩人愛情境遇相似，但最大不同處在於：蘿拉無法與她原初的自戀母親分離，因此將這怨恨與憤怒投射在艾密力歐身上，將他視為惡魔戀人，但自己內心因充滿負面客體，無法自憂鬱的「母性慾物」情境中復返，最終無法避免與死神相遇；但薇納經過一段哀傷的療癒過程之後，卻能走出陰鬱，藉寫作重新認識自己。蘿拉的悲劇在於無法從原初母親匱乏的情結中抽離，而將自己陪葬；薇納卻能修復內在的母性心靈，重新出發，創作寫作之光。

#### 四、與鯨遨遊：馬蒂黛的骨灰

《情婦與鯨》有段扣人心弦的話：「海底的景象顛倒；而海面透亮，鯨魚簇擁而上，沒人知道牠們的旅程終點。」蘿拉內心聽到大海中鯨魚的呼喚，從盤旋的直升機上縱身一跳，捨棄人世間的愛情牽絆，以死相會鯨魚。蘿拉生前著迷於探索身體及情慾界線，因而對身為妓女及探戈舞者的馬蒂黛，懷抱高度熱情及好奇心，而嫻熟人性且有豐富經驗的馬蒂黛，也深切瞭解蘿拉面臨感情與生命臨界點的迷惘與痛苦。馬蒂黛選擇大海為她與蘿拉合葬的歸宿，因此馬蒂黛死後，薇納將其骨灰及蘿拉的賣身錢灑向大海。妓女、鯨魚、骨灰與紙鈔回歸孕育生命的大海，繼而流逝無形，或許藉著這龐大身軀的母鯨，又孕育出新的生命。鯨魚七十年前因身負魚叉之傷而擱淺帕塔戈尼亞海岸，

成為蘿拉與馬蒂黛蕾絲邊情愫的慰藉；七十年後又回到相同的海岸，與另一個時空的薇納巧遇。鯨魚將三個女人的命運緊緊與大海相連，這巨大哺乳動物的軀體與渺小的人體身軀對照，映射出個人壓抑的情慾，嚮往海闊天空，也可說是對失去的原初客體——即前伊底帕斯期的母親——無法抗拒的追求和渴望。

大海是最巨大也是最原始的自戀「鏡像」象徵；也是孕育生命「母性子宮」的擬像。鏡像可說是自我意識形成的開端，透過回歸母體的願望，回到母女合而為一的「宮籟」階段，也回到未經父權文化扭曲的原初自我。克里斯德瓦描述自戀者面對納西賽斯水面影像下的空無深淵，而投注於尋求他者影像折返的意義：

自戀扼殺空無的折磨，然而自戀論述的缺點，在於它的裂縫透露訊息給那些所謂的自戀者，自我影像的負面，並束縛自我形象與理想投注。我們投射的襯墊與再現的方式不僅瘋狂也空無，但終究還是自我生存的防衛機制……自戀與其空無的襯墊，是我們最親密、脆弱與古老死亡驅力的表達方式；也是最先進、勇敢與威脅十足的原初壓抑。

(*Tales* 43)

克里斯德瓦式的空無深淵，是主體與母體分離的鴻溝，抗拒符號指涉的意義。弔詭的是，正因其萬丈深淵，主體才能抗拒母體的誘惑，不被其吞噬，而能以自戀映鏡的投射方式，尋求自我的再現與重生。納西賽斯式的自戀，讓我們瞭解薇納愛戀的客體，是另一個蘿拉、另一個馬蒂黛，而這兩者其實都是因為她的自戀心理機制而分裂出來的「他者」母親。

薇納哀悼兩位「消失」母親的方式，是用記憶將她們的形象內化成為小說中緬懷的母性書寫，從此，「他者」不再是「他者」，她們過去的故事是她未來的生命。在《詩語言的革命》（*Revolution in Poetic Language*）中，克里斯德瓦認為主體透過「鏡像」得以脫離自我的過度依戀，而能夠與「他者」進入對話，因此這時期是所有符號化的源頭。母親是所有表義的象徵，在進入象徵界前，主體必須與母親分離，「閹割」因此成為成長的必經儀式，母親便成為「他性的位置」（47）。也因為閹割儀式而發現了母親的「匱乏」，而在象徵界找到社會認同的身分，主體不停往返於符號界與象徵界之間，進而建構自我。

蘿拉來自於西班牙的歌舞團，但在攝影師男友及酒店老闆偏頗傳統價值觀下，成為具有悲劇意識的妓女。所幸的是，遭逢鉅變的蘿拉得到馬蒂黛的眷顧，兩人相知相惜的蕾絲邊情誼，不僅顛覆當時父權體制並衍生出另類愛情，類似克里斯德瓦所稱的「母性本質的同性戀」（the homosexual facet of motherhood），強調女人慾望女人及女人認同女人的情慾觀點（*Desire* 239）。一九三〇年代巴塔哥尼亞的探戈酒吧實際上是男人買春的妓院，艾密力歐忙著替酒吧老闆蘇阿雷思發行探戈舞曲的封面尋找照片主角，他看上了馬蒂黛，要她裸露酥胸拍照，一旁觀看的蘿拉卻將自己的戲袍披掛其身，遮掩她的不安，顯現兩人相互扶持的情懷；另一方面，蘇阿雷思在旁覬覦蘿拉的青春肉體，並探問蘿拉的身價。攝影師與酒店老闆歧視並物化女性，而處於經濟弱勢的蘿拉以「價錢不等同於價值」來駁斥暗地裡以她的身體做交易的男人。艾密力歐針對他不忠於蘿拉的嫖妓行為解釋：「就像你的客戶一樣，我有時候在家吃，有時候在餐廳吃。」食色性也。蘿拉對於男友的話並未表現憤怒神情，反而氣定神閒地拉著馬蒂黛的手摸著自己

的私處，不愠不火地說：「我們做我們喜歡做的事。你知道嗎？這裡只會破一次，之後你一輩子都是處女。」蘿拉與馬蒂黛試圖打破陽剛社會物化女性身體並侷限女性發展的定律。在兩人相處中，她們重新發現同性之間的「情」愛，產生愛戀的關係，發現自身不需依靠異性而能得到滿足。不妥協傳統性別觀點的同性相戀，不啻是兩人對自己性別身分與情慾的愛情宣言。

兩人蕾絲邊的情誼成為反向的伊底帕斯情結。克里斯德瓦認為：「……只有女孩的反向伊底帕斯決定了同性戀選擇……並且還需加上女兒與母親的連結，女兒／母親的古老聯繫，在家庭關係的演化過程中，通常會被女兒／父親的關係取代。這種女兒／母親連結稱為原初同性戀，不可避免的隱藏於女異性戀的庇佑之下」（*Sense* 80）。這種「原初女性同性戀」（*primary female homosexuality*）也是所謂的「女／母性本質的同性戀」，是另類的原初自戀的愛情模式，對既有的異性戀霸權提出抗辯（*Sense* 102）。戈芭托（*S. Gambaudo*）進一步將此同性戀擴大詮釋為世世代代的母性系譜：「前伊底帕斯與母性經驗的融合，並非單指母親與女兒的關係，同時還呼應更久遠的母女聯盟，如祖母、曾祖母與母親的關係。如此母性敘述涵蓋世代母女的慾望，編織共時性與歷時性的女性系譜」（13）。

馬蒂黛對於蘿拉「母性本質的同性戀」含有深厚的呵護與眷戀之意，但也尊重蘿拉個人意志，這情誼與艾密力歐視蘿拉為附屬品的愛情觀迥然不同（*Kristeva, Sense* 102）。當艾密力歐以金錢贖回蘿拉時，馬蒂黛諒解蘿拉始終無法忘懷艾密力歐的矛盾心情，傷心地默許愛人離去。更悲哀的是，馬蒂黛最終親眼目睹蘿拉自飛機墜入大海的自殺行為，因而成為一輩子背負蘿拉屍身的遊魂。馬蒂黛親眼目睹蘿拉死亡／屍體，經歷兩層深刻的心靈活動：賤斥情境以及顛覆再生。蘿拉

的屍體象徵極致的賤斥形式，以死亡的姿態對摧殘她生命的艾密力歐提出最強烈的控訴。「屍體，無可救贖殞落的頹廢，如同一灘汗水、死亡。視死亡為人生錯誤機緣的人，屍體猛烈的衝擊著他們的身分認同……生命勉為其難地接受體液、污漬與糞便等排泄物，但卻無法承受死亡的痛苦。我處於生死界限，屍體讓我瞭解自身身軀尚存的意義」（Kristeva, *Powers* 3）。面對摯愛的死亡，馬蒂黛學會如何珍惜生命，學習生存，雖然蘿拉已在「另一個世界」，但她深信蘿拉依然和她的世界相連，而非生死對立的關係。人終究難免一死，蘿拉回歸大自然，以海為葬，以鯨為伴，死得其所，得到生前無法得到的自由，豁達的生死觀印證其不同於常人的態度。馬蒂黛死前曾提到自己疲憊得像擱淺岸邊的鯨魚，想離開世間回到大海深處休眠，囑咐死後將其骨灰灑向大海，使其能與墜入海中的蘿拉合葬，此舉暗喻兩人生前雖無法結合，但希望死後能在自由的大海中「合體」。骨灰為母性精神的「招魂」物，也具有訣別意涵。薇納遵從馬蒂黛的遺願，將她的骨灰撒向大海，表示結束對她的悼祭，而自己也擺脫近乎病態的憂鬱而得以重生，開懷擁抱新生命。<sup>12</sup> 兩人一前一後回應鯨魚的呼喚，心連心的「母性」感應，穿越生死海流，長相廝守。唯有面對死亡的臨界點，才能擺脫憂鬱的羈絆，洞悉生命的完整，才能獲得面對真實自我的自由，重現內心藍天。

馬蒂黛昇華對於蘿拉死亡的追憶；然而艾密力歐對於蘿拉死亡卻顯現病態的「自戀憂鬱」。他無法走出「母性慾物」悲傷，因為他對

---

<sup>12</sup> 薇納與丈夫的感情十分疏離，罹患乳癌使得家庭生活產生巨大的轉變，遂自我放逐阿根廷獨自進行乳房開刀手術，不願意讓身為醫生的父親及丈夫知道。由此我們可以瞭解薇納深受傳統父權社會的禁錮，常陷入男性制約觀點下檢視自己的迷惘。她的第一本自傳書籍，以性愛自由為訴求重點的女性主義小說，封面為自身的裸照，卻因此受到父親的責難，而未再提筆。直到遭逢癌症，在醫院中認識馬蒂黛，她發現薇納與蘿拉神似，遂在死前將精心保管的蘿拉裸照留給薇納。薇納瞭解自己因母親的癌症基因，將不久於人世，也深受蘿拉的故事感動，遂決定提筆寫作。

於蘿拉的愛戀未經過適切悲傷的撫慰，無法走出失落的感傷，也無法將愛轉移到新的愛戀對象上，因為他已與蘿拉產生「自戀認同」（narcissistic identification），陷入憂鬱的絕境而無法自拔。這失去「原初愛的客體」的心理創傷，可從他死前寫給蘿拉的信件中覺察出，信中字字句句所譴責的對象非自己，反而是蘿拉，因為他無法接受愛人死去的事實，反而將她內化成為他的一部分。他刻意規避蘿拉「自殺」的記憶，拒絕面對失去所愛的創傷，因此始終無法完成對蘿拉死亡的哀悼，蘿拉永遠「活在他心中」；他無法像馬蒂黛一樣把死者留在記憶之中，走出哀悼，繼續活下去。

薇納要如何倖免過度憂鬱與哀悼？就像片中旁白：「一般我們看海只看到海平面，那只是海的表層，直到你潛入海中後，才會發現海的真正模樣。」這裡所謂的「潛入海中」是指「潛入人的潛意識」，深入那不受象徵界鬆動的意念，也就是克里斯德瓦所謂語言的源頭：「回溯到某種語言的可能性，它可能就出現在『潛意識』裏，然後週而復始縈繞著對語言的思考」（《思考之危境》147）。原先抑鬱寡歡的薇納強烈認同象徵界的一切，並以其為價值判斷，譴責失去母性重要象徵（乳房）的自己，但蘿拉的故事召喚薇納潛意識中深藏的女性自覺，在寫作的緬懷過程中，穿梭於想像與現實之間，清楚意識女性在不同時空所遭受的壓抑；同時也領悟蘿拉的屍身是三十年代舊社會的遺物，生為當代女性，應該學習馬蒂黛自由而不受拘束的靈魂，讓自己能悠遊於充滿創作意象的「宮籟」世界。除了歷經「弑母」的閹割儀式之外，還需借助「想像慈父」的扶持，這個位於前象徵界的父親，根據克里斯德瓦的說法：

並非依底帕斯父親，而是「想像慈父」，也是佛洛伊德所稱「個人史前父親」，能確保完成原初／基層認同的人，這個父親也必須能夠瞭解象徵界的律法，唯有融合這兩種父親的角色，才能將抽象、隨意的符指與個人史前認同的情感連結，產生意義。而那些可能罹患憂鬱症者的無生命語言，也可以在與他人密切聯繫當中活化。

(*Black Sun* 23)

電影中善良可靠的男性就是俄內斯托，也是唯一能讓薇納在他面前裸裡相對的男人。鏡頭前只見到手術後的薇納背影，即使轉過身來那「失去」的乳房也巧妙地藏在胸前的膠布下，直到俄內斯托託付真愛後，薇納才能慢慢接受自己生理上的缺陷。當她撕開膠布時，就像敞開隱藏在內心中的傷痕，那歷歷如繪的手術刀痕，毫不保留地呈現在俄內斯托面前，他讚美她說「我不認識以前的妳，但現在的妳身體好美。」這句話撫慰她委屈的心靈，也使其擁有重新出發的勇氣。薇納能夠走出憂鬱的情境，除了馬蒂黛與蘿拉之外，俄內斯托也是她生命中的推手。他有一顆善解人意、溫柔的心，放下象徵界中積非成是的沙文主義心態，扮演薇納心中「想像慈父」的角色，瞭解她原初客體（乳房）失落所造成心裡的創傷，在短暫相遇相知的過程中給予扶助，才能讓她將銘刻在符號界中母親的記憶，書寫成一段刻骨銘心的女性自覺小說。

兩個不同世代的三位女子，奉行不同的愛情觀：蘿拉選擇以死亡控訴；馬蒂黛出櫃示愛；薇納以寫作昇華，各自完成三位女性的故事。導演普恩佐從薇納、蘿拉與馬蒂黛三位女性的生命向度，看到母性匱乏與憂鬱、重生的弔詭關係。分裂的母性包含開放與禁制的矛盾個性，

是人類最原始的生命狀態：「它為字的漩渦，無可名狀、視而不見」（Kristeva, *Desire* 239-40）。在此前伊底帕斯的混沌「宮籟」中，展現強韌的生命力，但也使得「象徵界」的語言失序，這種「反斥回盈」的折返力，與「自戀憂鬱」息息相關，也與重生的意涵緊密結合。薇納從暗黑虛無的大海中，想像蘿拉融入羊水般的大海子宮與鯨魚相遇，失去乳房的薇納雖然肉身殘缺，卻以蘿拉的屍身得到母性精神的回饋滋養，最終透過骨灰與大海的祭典，回歸母體，重新找到成為作家的母性精神。筆者親寫一首抒發的短詩，冀望注入「感情、置換、旋律、聲音、靈光與母體連結的想像」（Kristeva, *Desire* 239-40）：

春天青草味醉了夢  
 總在雨後，涼在心頭  
 隨著季節律動飄來燕子呢喃  
 總在大海，遊子鄉關  
 憂愁找不到心跳頻率  
 藏於舌尖隻字片語  
 只能隨大海飄去

夢了酒醉醉了夢醒  
 直到裂肺撕心  
 蹈入冬夜黑色泥濘  
 沉重一如背負原罪的我  
 滑下淚水暗夜無邊寂寞  
 歇斯底里筆舞迴旋

小刀斬斷糖衣著身宿怨

自由寫在水上

復活的探戈走索者夢了醉

叨絮琴弦故事撥弄蜘蛛弦絲

成千上萬綴成一縷相思

轉世渡口氤氳傳來溫柔

期待宮籟春來駛過神話源頭

風中菊花應聲落入忘憂井

凝視最後一滴淚

幻化成天上星星

## 引用書目

## 中文

茱莉亞·克里斯德瓦 ( Julia Kristeva ) 。《 思考之危境：克莉斯蒂娃訪談錄 》。納瓦蘿 ( Marie-Christine Navarro ) 訪談，吳錫德譯，麥田，2005。

## 英文

Aristotle. *Problemata*. Translated by E. S. Forster, Oxford UP, 1927, [archive.org/details/workstranslatedi07arisuoft/page/n6](http://archive.org/details/workstranslatedi07arisuoft/page/n6). Accessed 10 Oct. 2016.

Beardsworth, Sara. *Julia Kristeva: Psychoanalysis and Modernity*. SUNY Press, 2004.

Bordwell, David, and Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*. 8th ed., McGraw-Hill, 2008.

Borges, Jorge Luis. "History of Tango." *Daletango*, [daletango.com/historia-del-tango-por-jorge-luis-borges/?lang=en](http://daletango.com/historia-del-tango-por-jorge-luis-borges/?lang=en). Accessed 1 Jan. 2017.

Burton, Robert. *The Anatomy of Melancholia*. Princeton UP, 1976.

Fèvre-Berthelot, Anaïs le. "Audio-visual: Disembodied Voices in Theory." *InMedia*, no. 4, 2013, [doi:inmedia.revues.org/697](http://doi.inmedia.revues.org/697). Accessed 14 Oct. 2016.

Freud, Sigmund. "Mourning and Melancholia." *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 14, edited and translated by James Strachey, Hogarth Press, 1917, pp. 243-58.

- Gambaudo, S. "Julia Kristeva, Woman's Primary Homosexuality and Homophobia." *European Journal of Women's Studies*, vol. 20, no. 1, 2013, pp. 8-20.
- Gift, Virginia. *Tango: A History of Obsession*. BookSurge, 2009.
- Hippocrates. *Aphorisms*. Translated by Francis Adams, ebooks.adelaide.edu.au/h/hippocrates/aphorisms/. Accessed 8 June 2017.
- Klein, Melanie. "A Contribution to the Psychogenesis of Manic-Depressive States." *Love*, pp. 262-89.
- . *Love, Guilt and Reparation and Other Works 1921-1945*. Vintage, 1998.
- . "Mourning and Its Relation to Manic-Depressive States." *Love*, pp. 344-69.
- Kristeva, Julia. *Black Sun*. Translated by Leon Roudiez, Columbia UP, 1989.
- . *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Edited by Leon S. Roudiez, translated by Thomas Gora, Columbia UP, 1980.
- . *Intimate Revolt*. Translated by Jeanine Herman, Columbia UP, 1998.
- . "Motherhood Today." *Julia Kristeva*, www.kristeva.fr/motherhood.html. Accessed 1 July 2017.
- . *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Translated by Leon S. Roudiez, Columbia UP, 1982.
- . "Reliance, or Maternal Eroticism." *Journal of the American Psychoanalytic Association*, vol. 62, no. 1, Feb. 2014, pp. 69-86.

- . *Revolution in Poetic Language*. Translated by Leon S. Roudiez, Columbia UP, 1984.
- . *The Sense and Non-Sense of Revolt*. Translated by Jeanine Herman, Columbia UP, 2000.
- . *Tales of Love*. Translated by Leon S. Roudiez, Columbia UP, 1987.
- Oliver, Kelly. *Reading Kristeva: Unraveling the Double-Bind*. Indiana UP, 1993.
- La puta y la Ballena*. Directed by Luiz Puenzo, performance by Leonardo Sbaraglia, Aitana Sánchez-Gijón, and Pep Munné, Cineplex, 2004.
- Savigliano, Marta. *Tango and the Political Economy of Passion: From Exoticism to Decolonization*. Westview Press, 1994.
- Silverman, Kaja. “Dis-Embodying the Female Voice.” *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, edited by Teresa de Lauretis, Indiana UP, 1988, pp. 141-86.
- Taylor, J. M. *Paper Tangos*. Duke UP, 1998.
- Tobin, Jeffrey. “Tango and the Scandal of Homosocial Desire.” *The Passion of Music and Dance: Body, Gender and Sexuality*, edited by William Washabaugh, Berg Publishing, 1998, pp. 79-102.