

家庭主婦的偵探冒險

從文學作品中的主婦偵探形象談女性主義之流變

施舜翔（政治大學英國語文學系）

本文將從不同時期文學作品中的「主婦偵探」(housewife detective) 形象，來討論女性主義運動的發展。首先將簡述並回顧女性主義之流變，接著討論三部文學作品中的主婦偵探如何和女性主義運動產生呼應。主婦偵探雖屬於女性偵探，卻不是傳統上以偵探工作為主要職務、或至少視之為專業的女性角色。主婦偵探仍是一名家庭主婦，但卻知道如何以自身的女性知識，去觀察家庭內、乃至郊區生活中隱藏的各式符碼，進而化身為隱性的女性偵探，跳脫男性偵探小說的敘事傳統。格拉斯拜(S. Glaspell)為了回應第一波女性主義而創作的舞台劇《芝麻小事》(*Trifles*)，可說是「主婦偵探」的早期代表作品。接下來，雷文(I. Levin)的小說《超完美嬌妻》(*The Stepford Wives*)，則延續了主婦做為隱性女性偵探的敘事模式，並於同時反映了第二波女性主義興起時，女性主義者自覺的處境與可能做出的各種反抗。值得一提的是，在都會女性文學(chick flick)興起的當下，韋納(J. Weiner)雖同樣以主婦偵探為主角，寫出《晚安，無名小卒》(*Goodnight, Nobody*)一書，卻帶出女性處於消費社會中對外在打扮的焦慮與自我反射，暗示九〇年代以後，後女性主義的崛起與女性形象的轉變。

關鍵字：第一波女性主義、第二波女性主義、家庭主婦、女性偵探、女性漫遊者、後女性主義

在討論文學作品中的主婦偵探、以及主婦偵探如何呼應女性主義運動以前，必須先回顧女性主義運動之流變。女性主義運動有其不同階段的發展，一般被分為三波女性主義。第一波女性主義（first-wave feminism）起源於 19 世紀末的英國，延續至 20 世紀初。當時的政治與法律有著嚴重的性別不平等，於是女性開始反思自己地位低落的原因，以及應該替自己爭取哪些權益。被稱為「現代女性主義祖師奶奶」（the grandmother of modern feminism）的沃斯通克拉夫特（M. Wollstonecraft），早在 1792 年就出版了《女權的辯護》（*A Vindication of the Rights of Women*），在書中提倡女性應獲得平等的教育，並與男性享有同等的政治權益（Wollstonecraft, 1792）。這本書對第一波女性主義影響鉅大，啟發眾多英國女性在 19 世紀末爭取投票權（suffrage），而經過她們長久的努力，終於在 1928 年的人民代表法（The Representation of the People Act）通過之後獲得與男性同等的投票權。

另外值得一提的是英國作家吳爾芙（V. Woolf）。她在 1929 年出版的散文集《自己的房間》（*A Room of One's Own*）中，除了仔細探究歷史上女性作家缺席的原因之外，也細膩地討論自古至今女性在法律、政治、教育方面被剝奪的權益。在《自己的房間》第一章中，吳爾芙藉由創造一個虛構的學府——牛橋大學（Oxbridge），談及女性

致謝辭：本論文的完成要感謝兩位老師的啟發。第一位是美國威廉與瑪麗學院的沃芙老師（Laurie J. Wolf），在我於美國交換的一年中，帶領我走上女性主義研究的道路，而我也是在沃芙老師的戲劇課上讀到《芝麻小事》一劇，以此劇做為期末報告的討論文本。另一位是政大英文系的陳音頤老師，老師的「後女性主義與當今英美文學文化」一課，啟發我從事後女性主義與大眾文學的研究，本論文第三部分的完成必須歸功於陳音頤老師的教導。

長久以來被拒絕於高等教育之外，不得其門而入。就算後來有女子學院出現，其設備和資源也無法與男子學院相比。接著她辯論道，女子學院之所以資源短缺，在於缺乏資金雄厚的女性贊助者，但歷史上根本不可能出現富有的婦女。首先，婦女無法出門獨立工作，往往必須被困在家中照料小孩、丈夫與家務；即使就算能夠工作，在法律的限制之下，她們也無法擁有私有財產（Woolf, 1929: 28-29）。這個情況直到 1870 年英國通過已婚婦女私有財產法（Married Women's Property Act）後，¹ 才獲得些許改善。簡而言之，女性在經過第一波女性主義運動的努力後，成功爭取到政治和法律上應有的權益。

然而女性所受到的壓迫與被剝奪的權益，並沒有因為獲得投票權和其他法律上的權利而獲得完全的解放。從六〇年代一直到七〇年代，女性開始反思更貼近自身的一些權益，以及不同型態的男性壓迫，於是有了第二波女性主義（second-wave feminism）。第二波女性主義者延續上一波女性主義者的努力，繼續爭取女性在不同領域的權利，從投票權延伸到男女在家庭內的分工是否平等，或是進一步捍衛女性的身體權、性自主權、甚至墮胎權等等。儘管第二波女性主義運動有不同的流派，但大多同意女性要走出家庭、追求自我的事業發展，甚至主張燒掉胸罩，拒當男性凝視下的被動客體。當時的女性主義者積極捍衛自己的身體權和性自主權，認為男性的性暴力無所不在，且男性往往把女性當成被馴服的性玩物（sex object），因此女性主義者強調向性說「不」的權利，也出現反色情（anti-porn）運動。

1 已婚婦女私有財產法雖在 1870 年已通過，但對於「私有財產」的定義仍非常狹隘，婦女的權益依然受到很多限制。因此本法在 1882 年又修正一次，允許婦女擁有更廣義的私有財產（Shiach, 1992: 416）。

如上述，第二波女性主義並不是一個立場統一的運動，論述上也可分出各種派別。其中基進女性主義（radical feminism）主張女性所受到的壓迫全來自於父權社會的結構，這個結構確保了男性的社會與經濟優勢，因此基進女性主義者相信若要解放女性，一定得先打擊父權社會（Case, 1988: 63-4）。基進女性主義之下亦發展出不同的思想派別。循著基進女性主義者的思維，文化女性主義者（cultural feminist）開始強調女性與男性本質上的不同，並且認為女性的不同使她們比男性更優越、更出色，而非更次等（Dolan, 1991: 5-6）。文化女性主義者論述相當豐富，各有主張，但皆強調女性與男性的差異，以及女性如何發展出屬於自己的特質與文化。她們主張女性若要真正獲得解放，就應該發展出與男性對抗的女性文化（Echols, 1983: 441）。至於怎麼發展出女性特有的文化呢？有些女性主義者採取固定集會、讓女性彼此訴說自身故事的方式來連結女性經驗，建立女性之間的認同。這個過程被稱為「女性意識覺醒」（consciousness-raising），文化女性主義者認為透過這個方式可以讓女性重新檢視自己特有的經驗與特質，察覺到自己直覺式、精神式的力量，和男性強調理性思考的文化做為對比（Jaggar, 1983: 365-366）。另有文化女性主義者強調女性應重視自己撫育孩子（mothering）的經驗，因為正是此經驗讓女性足以培養出比男性更優越的能力（Gordon, 1986: 27）。

後期女性主義學者持續對文化女性主義者的主張進行重新檢視，或直接提出質疑。歌登（Gordon, 1986: 26-27）指出，文化女性主義者的論點並不新穎，女性主義發展歷史中，其實不斷出現強調「平等」與主張「不同」（difference）的論述循環。早在 19 世紀晚期就有女性主義者強調女性因母職而比男性更優越，她們基本上也反對 18

世紀啟蒙時代女性主義者（enlightenment feminists）認為男女本質上沒有差別的觀點。艾邱思（Echols, 1983: 441-2）更進一步批評文化女性主義學者，認為她們透過本質論來看待性別角色的主張，不僅無法鬆動父權社會結構，反而還有加深性別刻板印象的危險。女性主義者在觀點上的分歧，證明了自第二波女性主義開始，女性的聲音早已無法被統一概述，變得越來越多樣化了。

約於同一時間，學術女性主義（academic feminism）崛起。有別於上述的政治解放運動，學術女性主義一方面檢視文學史上的女作家與女性角色形象，另一方面則從事理論上的開拓。但與文化女性主義者相似的是，她們大多強調女性應發展出有別於男性的文學與文化。前者以吉爾柏和古芭（Gilbert and Gubar, 1979: 97-8）為代表，她們在《閣樓上的瘋女人》（*The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*）中，點出早期女性作家因無前人可循而產生創作上的焦慮（anxiety of authorship），和男性作家企圖擺脫前人影響的焦慮（anxiety of influence）不同。另外，她們以女性子宮為象徵，形容子宮為女性創作的來源地，認為女性應該往自己內心挖掘出與男性有別的創作能量。另一方面，法國女性主義學者大多進行理論上的開拓，西蘇（Cixous, 1975: 1952-4）主張女性應探索自己的身體，以及流洩於女體之上的各種複雜情慾，藉此探索經驗來開創出與男性不同的書寫風格。她稱之為「陰性書寫」（feminine writing），這種書寫風格打破了過去由男性建立的寫作形式與秩序，恣意流動、無法被約束。因此她形容這種書寫既像火山爆發（volcanic），也會自由飛翔（flying）。

如上述，女性主義從第二波發展開始就有不同的主張，有些論

述甚至互相矛盾，後期的論述也不斷自我檢視、修正，甚至抨擊早先的主張。八〇年代以後，第三波女性主義（third-wave feminism）強調女性主義絕對不是統一的論述，必須兼容並蓄，於是不同種族、國家、膚色、文化、宗教、性取向的女性們紛紛為自己發聲，使發展至今的女性主義運動能有眾聲喧嘩的現象。其中，九〇年代興起的文化現象——後女性主義（postfeminism），可說是對廣義第二波女性主義的一種修正，甚至是一種反彈。在大眾文化中，包括電影、電視、書籍、雜誌、廣告等，我們逐漸發現愛逛街打扮的年輕女性，以驚人的經濟能力購買大量衣服與化妝品，藉此積極地參與資本主義社會的消費活動。這群「後」女性回歸陰柔的女性特質，不再像幾十年前的女性主義者一樣，堅決拒絕打扮自我，反對傳統女性特質，以此抵制男性的物化與凝視。因為後女性認為，女性打扮自我未必就是被動；相反地，她們相信女性可以透過自主的消費成為強勢的消費者（Tasker and Negra, 2007: 2）。時尚消費是她們形塑自我主體的策略，而非讓自己淪為被動客體的妥協。也因此，儘管她們擁抱女性的陰柔特質，這樣的陰柔卻一點都不傳統，反而是強勢而自主的。

再者，後女性相信女性已經享有教育和職場上的平等，所以不再需要女性主義了。第二波女性主義者總是隨時擺出備戰姿態，小心翼翼地和父權社會進行鬥爭，並深信女性在社會上仍受到許多來自男性的壓迫，性別平等尚未達成——這樣的嚴肅態度在後女性文化中，已經被視為「過去式」，是上一代的事情了。後女性因此特別強調「青春」（youthfulness）這個特質，甚至可說是達到狂熱的地步。青春並不指涉女性實際的年齡，而是一種心境狀態的表達——現代女性應該活潑、快樂、永遠像個女孩一樣。對比之下，女性主義立刻就顯

得「過時」、「老氣」或「過於沉重」。也因此，某種程度上，後女性主義可說是對第二波女性主義的一種反彈；但許多女性研究學者，例如泰絲克和妮格拉（Tasker and Negra, 2007: 12）則認為後女性的假設過於樂觀。事實上，性別平等尚未完全實現，而女性主義仍有其必要性。

在回顧女性主義運動之流變與論述之發展後，我們將進入三部文學作品，包括格拉斯拜（Glaspell, 1916）的知名單幕劇《芝麻小事》（*Trifles*）、雷文（Levin, 1972）的社會驚悚小說《超完美嬌妻》（*The Stepford Wives*）、以及韋納（Weiner, 2005）的都會女性小說《晚安，無名小卒》（*Goodnight, Nobody*），檢視作品中的「主婦偵探」形象，以及這些主婦偵探如何反映了不同階段的女性主義運動發展，顯示出文學家與當時論述所產生的迴響與對話。

一、第一波女性主義的回應：《芝麻小事》中待在廚房的主婦偵探

《芝麻小事》是格拉斯拜於 1916 年搬上舞台的單幕劇。劇中描述一起發生於鄉間的謀殺案，農民約翰被人發現遭勒死於床上，嫌疑犯就是他的妻子米妮（Minnie）。故事從鄰居農人海爾先生（Mr. Hale）、地方檢察官與警長彼得斯先生（Mr. Peters）參觀約翰家開始，三名男性煞有介事地調查線索，海爾太太和彼得斯太太則被隔絕於男性的偵探領域之外，只能待在她們原本熟悉的廚房聊天，因為男人們認為女人只懂得廚房內的「芝麻小事」。格拉斯拜刻意以男性的偵探傳統起頭，再透過不同手法將女性重新放回劇作的重心，藉此嘲

諷、批判男性偵探敘事傳統，以及整體的父權社會意識型態。首先，這齣劇本在演出時，女性的廚房被放置於舞台中央，劇本大部分的對話也由兩位主婦帶領；相反地，男人們在發表完性別歧視的論調以後，即消失於舞台上（劇情設定是走上樓梯，前往約翰的房間搜索證據）。迪姆考斯基（Dymkowski, 1988）在評論此劇時表示，這是格拉斯拜將女性從邊緣化的角落，重新放回故事中心的一種舞台宣示。

隨著劇情發展，觀眾將發現女人們懂的「芝麻小事」，原來才是真正的破案線索。兩個主婦在廚房內看似漫無目標地東翻西撿，卻是在施展女性最熟悉的一種技能，也因此找到了關鍵的證物——鳥籠，以及被約翰勒死的金絲雀，並透過同理心推測女性被困於家中、連唯一的寵物都被丈夫虐殺的苦悶與怨恨，由此斷定嫌疑犯米妮為了金絲雀而殺害丈夫約翰的動機。但兩人最後卻決定保護女性同胞，替米妮守住秘密，將這個秘密「打死結」（knot it），不讓男人對她進行第二次的迫害／審判。這樣的情節暗示著，女人看似只了解的「芝麻小事」，事實上卻是舉足輕重的「滔天大事」。格拉斯拜並不刻意讓女性擺脫芝麻小事，追求男性領域的「正經大事」，反而從女性的生活經驗與角度出發，翻轉「芝麻小事」的意義，使其重要性可以重新被正視，也讓女性經驗不再受到邊緣化，而能夠重回歷史／戲劇的舞台。

《芝麻小事》在文學／戲劇史上，一直被視為女性主義的經典代表作品。以它被搬上舞台的時間來看，這部劇作可視為對第一波女性主義的一種回應。《芝麻小事》一劇中，兩名主婦雖待在廚房中，尚未走上街頭爭取女性在政治與法律上的權益，卻仍以自己的方式進行了司法裁決。當她們決定守住自己發現的天大秘密，一方面保護犯了

法的米妮，另一方面則宣示，真正的受害者其實是被困在家中的米妮，而真正「犯罪」的，是那迫害妻子的丈夫，約翰。兩名女性起初被男性排擠於司法領域之外，最後卻巧妙地規避男性定義下的法律（law），以女性觀點出發的性別正義（gender justice），替女性同胞出了一口氣。另外，她們皆支持米妮在婚後仍能豢養自己的寵物（金絲雀），等於是暗示女性婚後應保有私有財產，回應了 19 世紀末女性爭取到已婚婦女私有財產權的事實。兩名主婦可說是第一波女性主義者在戲劇上的化身。

另外，《芝麻小事》也樹立了主婦偵探（housewife detective）的早期模範。偵探小說中自然另有女性偵探出現，但此劇中的家庭主婦，可說是隱性的女性偵探。她們表面上是愚蠢的主婦，無所事事、漫無目標地在廚房鬼混，實際上卻了解廚房裡暗藏的各種玄機，聰慧敏銳地嗅聞各種線索。相形之下，自恃掌握司法特權、在做「正經大事」的男人們，卻碰得一鼻子灰，什麼也沒找著，原因在於他們一點都不懂「芝麻小事」，沒有能力解讀專屬於女性的秘密符碼。所以，主婦偵探並不試圖讓自己向男性偵探看齊，反而以獨特的生活經驗，證明自己其實比男性偵探更敏銳聰明、更能夠解讀細微的符碼。

《芝麻小事》中的主婦偵探從 20 世紀初的女性經驗出發，讓仍然待在廚房、無法走出家庭／走上街頭的女性，也能夠以自己的生命經驗來進行線索搜查與符碼拆解。這樣的主婦偵探，也使女性偵探能夠跳脫原有的男性偵探小說框架，開創出女性自我的格局，真真正正替當時的女性發聲。

二、第二波女性主義的反映：《超完美嬌妻》中拒做家事的主婦偵探

1972 年出版的驚悚小說《超完美嬌妻》，是美國知名小說家與劇作家雷文的第四部小說作品。以寫作推理／驚悚小說聞名的雷文，代表作是曾改編成影史經典的《失嬰記》（*Rosemary's Baby*）。² 因此，《超完美嬌妻》談的雖是郊區的主婦生活，讀者卻也可清楚地感受到雷文筆調中一貫的驚悚、懸疑氛圍。不過，在筆者看來，《超完美嬌妻》除了驚悚小說的氣氛之外，亦遵循偵探小說的傳統，包括謎團的產生、線索的尋找、動機的挖掘，以及採用偵探的聚焦觀點（focalized point of view）的敘事手法。《超完美嬌妻》中的女性偵探也是一名家庭主婦，使得這部小說和《芝麻小事》一樣，成功地從男性偵探小說的敘事傳統跳脫至「主婦偵探」的向度。

《超完美嬌妻》描述一名女攝影師瓊安（Joanna）和丈夫從紐約搬到康乃狄克州的史坦佛社區（Stepford），瓊安逐漸發現這裡的妻子只對一件事情有興趣：做家事。這群「史坦佛妻子」可說是男人眼中的理想女性，原因有二：首先，她們全都漂漂亮亮，是男性情慾凝視下的被動客體，而她們打扮也完全是為了取悅自己的丈夫。其二，她們一心一意專注於家務，只為了丈夫和孩子操勞，一點都沒想過自身事業發展的可能性，也不認為自己需要任何休閒娛樂，是英國維多利亞時期以來最典型的「家中天使」（the angel in the house）。雷文雖以第三人稱寫作此書，卻完全從瓊安的角度來敘事，一方面透過瓊安

2 本書在 1967 年出版，改編電影則在隔年上映。1997 年，雷文出版續集《蘿絲瑪麗之子》（*Son of Rosemary*）。

對史坦佛妻子的嘲諷來確立她女性主義者的形象與立場，另一方面也宣示這是一本從女性角度出發的小說。和《芝麻小事》一樣，《超完美嬌妻》將女性的觀點放置於中心，邊緣化的反倒是男性的沙文主義。

不論從出版的年代來看，還是就小說的內容而論，《超完美嬌妻》都可以視為對第二波女性主義運動的一種回應。瓊安雖是一名獨立的角色，也具有個人的特質，但她在小說中的形象，其實體現了廣義第二波女性主義者的主張。首先，瓊安雖是家庭主婦，卻堅持自己的攝影專業，要求在新房內另闢一間暗室供她使用。她也時常走出家庭，帶著相機在社區內東拍西拍，不願意被束縛於家中，也不想讓自己的才華就此隱沒於丈夫的光環下。就算在家中，她也堅持平等分工。當丈夫華特出外和男人應酬時，她拒絕乖乖做家事，除非華特願意在她出門時做同樣多的家事。相較於其他被困在庭院籬笆內、一心想著家務事的女人，³ 瓊安可說是女性主義者的化身，符合第二波女性主義的理想。再者，瓊安也拒絕男性凝視，因此她從來都不願意特別化妝，或是穿著胸罩凸顯自己的身材。當雜誌畫家馬札（Mazzard）以她為模特兒、企圖將她塑造成典型的性感美女時，她感到非常不舒服，且立刻制止了馬札，拒絕讓自己成為男性畫家筆下理想的觀看客體。

由此看來，《超完美嬌妻》可說是第二波女性主義直接引發的迴

3 在書中，庭院的籬笆（fences）是個重複出現的意象，象徵著男人對女性的束縛，抑或是女性對自己的設限。故事一開始，瓊安曾希望鄰居卡洛（Carol）可以走出籬笆，到她家裡來聊聊天，但卡洛居然堅持只待在自己的房屋內，連踏出籬笆的勇氣都沒有。因此，庭院籬笆成為書中一個明顯的符碼。

響。書中的各個情節、瓊安的每個立場，都和女性主義者的宣言不謀而合。第二波女性主義和本書中「主婦偵探」的崛起有不小的關聯。麥克萊肯（McCracken, 1998: 50）在討論大眾偵探小說時曾表示，讀者在偵探小說中尋找的是一種不確定性（uncertainty），而非一種安全感。此種對不確定性的渴求，造就新型態的偵探身分，包括女性偵探、同志偵探和黑人偵探。這與美國六〇年代風起雲湧的人權運動有關，女性、同性戀和黑人開始站起來爭取自己的權利，試圖動搖異性戀白人父權社會的穩定根基；而他們所挾帶的反叛力量，正是偵探小說讀者期待看到的「不確定性」——也因此，新型態的多元偵探逐漸現身。《超完美嬌妻》中的瓊安可說是隨著這波運動而生的新型偵探。所以，瓊安雖然是個「主婦偵探」，卻又和《芝麻小事》中仍待在廚房內的主婦偵探有所不同。她是一個走出家庭、四處漫遊的主婦偵探，甚至可被稱做是女性主義偵探（feminist detective）。

瓊安在家庭以外的公領域四處漫遊，隨機拍照，這是個值得注意的關鍵點。表面上她漫無目的地拿著相機捕捉影像，事實上這正是她閱讀自己所處的郊區環境的一種方式。一天夜晚，她在戶外進行夜間的曝光拍攝，捕捉到男性公會（the Men's Association）的建築物細節：「那是一幢魁梧的 19 世紀風格房屋，有著堅固且對稱的外表，而一根閃閃發光的電視天線傾斜地撐在屋頂。樓上的四個長型窗戶正刺眼地亮著，可以看到有人在屋內移動著」（頁 68，本文作者譯）。接著，瓊安碰上一名出外巡邏的男警員，經其一陣詢問之後，她重新調整鏡頭，卻意外發現原本亮著的窗戶已經轉為黑暗，因此推測男警員一定跟男性公會的成員有所勾結，向那群掌握核心權力的男性通報自己在外遊蕩、觀察男性公會這件事情。這個細微的觀察，在小說結尾

更幫助瓊安導向最終的結論——所有原先自主的女人們全都在男性公會的建築物中，被她們的老公秘密改造成聽話順從的機器人。

由此可見，瓊安看似漫無目標地進行攝影，實際上卻透過自己的鏡頭來捕捉郊區環境的種種細節，並且將這些細節當作符碼來解讀，也因此她化身為一名在公眾空間裡移動的女性漫遊者（*flaneuse*）。漫遊者（*flaneur*）一詞原本由班雅明（Benjamin, 1983）提出。他認為漫遊者是 19 世紀有錢有閒的男性，在城市空間中穿梭，看似四處漫遊，沒有目的，實際上卻保持警醒，隱性地閱讀城市空間中的種種符碼。也因此漫遊者既是群眾內的一份子，卻又獨立於大眾之外；既是城市內移動中的角色，卻又是掌有詮釋權的敘事者——漫遊者正是城市內理想的偵探化身。

後期女性主義理論家一方面延續班雅明的理論，一方面做出修正與擴充，提出女性漫遊者的概念，不過理論家之間意見紛歧。沃芙（Wolff, 1989）認為 19 世紀的女性往往被困在家庭領域中，無法在公眾空間自在行走，因此我們看不見女性漫遊者（*invisible flaneuse*）。相反地，威爾森（Wilson, 1995）指出為數不少的女性已在 19 世紀末走入公共空間，當時有越來越多專門給女性用餐的餐廳，就是為了這群女性漫遊者而設立。而在早期百貨公司購物的女性、甚至在街頭遊蕩的妓女，都可被視為女性漫遊者的先驅。娃克維茲（Walkowitz, 1992）則點出，19 世紀的妓女雖受法律和警察管束，卻依舊不受控制，繼續在街上游晃徘徊，形成一個畸形而詭異（*grotesque*）的景觀，挑戰了男性對於傳統女性特質的刻板印象，對男性在城市空間的漫遊造成威脅。

以上述理論來交叉檢視《超完美嬌妻》，瓊安雖不在城市空間中

移動，卻依舊能夠持著一台照相機在自己所處的郊區進行漫遊，因此仍可被視為一名女性漫遊者。她看似無所事事地在郊區內走動，表面上只是個家庭主婦，實際上則認真又警醒地拆解所處環境中的各式男性陷阱；她既生活於郊區的主婦文化中，又跳脫出被動的主婦群眾之外；她既是書中的角色，卻又能夠敘說其他主婦的故事，而躍升為一名擁有詮釋權的敘事者。另一方面，她在公眾空間中大方行走，以自身專業進行攝影活動，而非乖乖待在家裡做家事，既破壞了郊區原本和諧一致的景觀，也打破了男性對女性設下的傳統期待，因此我們可以說瓊安是第二波女性主義者和女性漫遊者的理想綜合體。

不過，瓊安不只觀察家庭以外的公領域，也持續解讀家庭以「內」的私領域，和《芝麻小事》中的兩位角色一樣，因自己身為女性照料家務的經驗，比男性更熟悉家庭空間，所以能夠發展出「主婦觀點」，犀利而又敏銳地找出許多男人看不到的關鍵線索。比如說，瓊安持續發現典型的「史坦佛妻子」家中必然一塵不染（immaculate）且無比整齊（neatly arranged），這兩個現象暗示女性被束縛於家庭中，以家務事為全部的生活重心。「一塵不染」和「整齊」的家成了女性被馴化／奴化的重要線索，也是唯有女性才能夠立刻察覺的異狀，因為對當時的男性而言，女性努力維持一個整齊而乾淨的家，本來就是「天經地義」的事情，哪有什麼符碼可解讀。當瓊安向丈夫華特報告自己的發現時，華特不只一次地忽略這些現象，認為瓊安過於大驚小怪。也因此當瓊安唯一的好友芭比（Bobbie）開始將骯髒紛亂的家整理得一塵不染時，瓊安立刻覺得不對勁，解讀出這個現象所代表的意義，推測芭比的丈夫一定對她「動了手腳」。相反地，華特則再次忽略這個線索。

如此看來，《超完美嬌妻》不只回應廣義第二波女性主義的主張，也更進一步和文化女性主義的論點相互呼應。瓊安能夠找出男性所無法察覺的細節，代表女性因自己和男性不同的生命經驗，而擁有更優越的閱讀符碼能力。如前述，文化女性主義者企圖強化女性與男性之間的差異，重視女性經驗及女性獨有的特質與力量。有趣的是，《芝麻小事》雖創作於文化女性主義論述之前，卻因為劇中強調女性的優越性與生活經驗，提早印證了文化女性主義的觀點。

《超完美嬌妻》中的瓊安能夠走出家庭，漫遊於郊區空間，也能夠重回家庭，搜尋隱藏於其中的各式線索。這個「主婦偵探」的形象既能與當時廣義的第二波女性主義相互呼應，也能夠與文化女性主義產生迴響，使得這部小說繼《芝麻小事》之後，成為一部敘說女性經驗、具有時代意義的重要女性作品。

三、後女性主義的崛起：《晚安，無名小卒》中渴望打扮的主婦偵探

主婦偵探在九〇年代以後仍持續出現於文學作品中，但隨著九〇年代後女性主義興起，主婦偵探的形象也開始出現很大的轉變。以《晚安，無名小卒》為例，這本小說在 2005 年出版，作者是以寫作都會女性小說（chick flick）聞名的韋納。《晚安，無名小卒》描述一名有三個孩子的年輕媽媽凱特（Kate），隨著丈夫從紐約市搬到康乃狄克州的郊區，發現郊區的母親全都是打扮時髦、全心全意投入孩子教育與生活品質的超級媽媽（supermom）。一天，凱特拜訪鄰居凱薩琳

時，⁴ 卻發現凱薩琳倒臥於廚房中的屍體。這件事情轟動了原本平靜安詳的社區，凱特也暗自下定決心要探究這件命案背後隱藏的秘密。

乍看之下，《晚安，無名小卒》有著和《超完美嬌妻》相同的故事背景與角色設定，但仔細一讀，卻又可以發現其中的不同。同樣是女性打扮自我，《超完美嬌妻》中的主婦顯得形象單一，被動呆板，純粹是男性的觀看客體，而《晚安，無名小卒》中的超級媽媽，卻個個穿著時髦，品味卓越，象徵著女性透過時尚消費所獲得的能動性。這與九〇年代以後崛起的文化現象——後女性主義——有高度相關。在《晚安，無名小卒》中，我們絕對可以看到後女性主義如何為主婦形象帶來改變。因為身材較肥胖的緣故，凱特總是用一種疏離且略帶諷刺的語氣描述自己身邊的超級媽媽。但是，凱特總是能夠準確地形容出她們外表的細節，包括衣服的品牌、鞋子的材質、頭髮的護理情形，甚至是眉毛的修整程度等，表示凱特對於女性時尚與美容有一定程度的瞭解與投入。

比方說，當凱特第一次遇到超級媽媽們時，她逐一形容她們的穿著與美容狀況：「中間那位金髮尤物，穿著一件淺黃褐色的喇叭褲及一件有拉鍊的羊毛背心……在她身旁那位有著褐色皮膚的美女，則蓄著一頭經過完美挑染與造型後的淺棕色髮絲，她的眉毛甚至經過仔細的修整，且染成和頭髮相配的色澤……她是蘇琪·薩瑟蘭，穿著一條 Seven 牌的牛仔褲與高統尖頭的麂皮長靴。坐在公園板凳末端的卡洛·關妮爾，身穿橘色的毛衣，並以一條紅、金、橘色相間的長裙搭配之。她戴著一串叮鈴作響的金色耳環，腳上則穿著綴有亮片與鑲邊

4 在小說中，凱特皆以凱薩琳的暱稱「Kitty」稱呼之。本文則一律以「凱薩琳」指稱該角色。

的紫色淺口便鞋……」（頁 15-16，本文作者譯）。從凱特細膩的描述與觀察中，我們可以發現她對於女性時尚的瞭解。衣服的材質、顏色與搭配、眉毛和髮絲的保養程度，顯然都是只有後女性才足以解讀的符碼。凱薩琳命案發生後，凱特在拜訪任何有嫌疑的關係人時，也總會以自己敏銳的一雙眼睛觀察他們的外在穿著，試圖將其服裝與打扮當成符碼來解讀。例如在第二次拜訪嫌疑犯之一蘿拉·琳（Laura Lynn）時，凱特注意到她「有缺口的粉紅色腳趾甲油」以及「僵硬而油膩的金色髮絲」（頁 343，本文作者譯），並透過這些只有後女性才會注意到的極其細微的美容細節，向讀者暗示這個在電視上光鮮亮麗的女人，私底下有著值得懷疑的另一面。

相較於《超完美嬌妻》中，瓊安對於女性打扮自我的極度厭惡與嘲諷，《晚安，無名小卒》中的凱特——身處於這群永遠都盛裝打扮的超級媽媽中——有著深深的焦慮與自我反射。首次和超級媽媽們相見後，她的第一個想法是如何買到一件完美剪裁的麂皮外套，或是打聽那些媽媽究竟是去哪裡做美容保養的。當她看到凱薩琳穿著一件粉紅色亞麻背心裙時，她意識到這是自己好幾年來未嘗試過的打扮，因而回想起在紐約市曾參與過的時尚消費，並因為這樣的消費行為而獲得自信的經驗。和舊情人艾凡（Evan）重逢時，她誠實地回答自己非常懷念在第五大道逛街的日子，因為在結婚並搬離都市後，她再也無法自由自在地逛街消費了。凱特的焦慮、反思與懷念，說明了女性形象與主體性的轉變。當上一代的女性主義者不願意做任何打扮，並認為如此才是女性重獲主體性的唯一途徑時，現代後女性卻反而透過投入時尚購物與美容產業而感到自主獨立，並且因自己能夠解讀其他女性身上的服飾符碼而感到驕傲。

不過，凱特雖屬於後女性文化的一部分，卻不時透過女性主義的批判角度，讓自己能夠再度從後女性中跳脫出來，讓自己既疏離又投入，象徵著從女性主義到後女性主義的過渡、矛盾與掙扎。凱特雖瞭解女性時尚，也渴望好好打扮，卻總是在某些地方露出破綻（頭髮沒有整理好、或是忘了塗上口紅），不讓自己「完全」回歸陰柔的特質，在某種程度上仍質疑此特質所能夠帶給女性的自主性是否只是一種幻覺。此外，她雖羨慕凱薩琳可以把家照顧好，扮演好家庭主婦的角色，卻也不時在深夜反思：難道這就是自己想要的人生嗎？當超級媽媽／後女性們顯然認為女性主義已成過去式，女性早已獲得性別平等，所以可以沒有壓力地回歸傳統女性角色與特質時，凱特卻一直試圖抱持疏離的立場與質疑的態度，以不那麼樂觀的心態檢討主婦們所處的現狀。凱特的疏離、質疑與檢討，再再暗示著女性或許還不該那麼早回歸傳統的女性角色，女性主義也仍有其必要性。所以說，凱特所象徵的是女性主義與後女性主義之間的過渡與衝突，也是女性在現代社會中所可能面臨的自我掙扎與雙面糾結（McRobbie, 2007: 28）：女性一方面想要宣稱自己有自主選擇的權利（因此可以打扮得漂漂亮亮、也可以回歸家庭），另一方面卻又害怕自己會落入傳統的性別框架中（打扮得漂亮是否就成為被動的觀看客體、回歸家庭是否就等於放棄女性的自主性）。

有趣的是，凱特的疏離反倒造就她成為理想偵探的條件。麥克萊肯（McCracken, 1998: 61-2）認為，一個現代偵探應該是「社會化自我」（socialized self）與「疏離化自我」（alienated self）的結合：一方面處於群眾之中，對現代社會的變化有所瞭解，另一方面卻又需要獨立於主流社會之外，不被社會規範輕易馴服。事實上，主婦偵探亦

然。前兩部作品中的主婦偵探也在「社會化自我」與「疏離化自我」之間擺盪。《芝麻小事》中的兩名主婦一方面聽從丈夫的指令待在廚房，另一方面卻在廚房中進行秘密的反叛；《超完美嬌妻》中的瓊安一方面處於郊區的主婦文化，另一方面卻又進行第二波女性主義的各種實踐，拒絕被主婦文化洗腦。這樣看來，主婦們若要化身偵探，不只要先對自己所處的環境與文化有所瞭解，也要能夠使自己有所抽離，保持自主性。而《晚安，無名小卒》中，凱特對於後女性文化既投入又疏離、既理解又略帶批判的立場，即是使她成為理想主婦偵探的條件。

和《芝麻小事》與《超完美嬌妻》一樣，《晚安，無名小卒》中女性的觀點與生命經驗被放置於故事的中心，男性反而被邊緣化。凱特以第一人稱的觀點進行敘事，並在丈夫長期的缺席下（在外出差），進行自己的女性探索之旅。當男性警察史坦（Stan）對於案情毫無進展時，凱特卻能夠以主婦的身分，和多名有嫌疑的受害者關係人進行深度交談，進而蒐集線索。凱特起初總是偽裝成一名平凡的家庭主婦，使關係人能夠放下戒心，不知不覺地吐露出重要的訊息，有時凱特也會以女性的共同經驗來建立自己與關係人之間的信任。例如和凱薩琳的保姆麗莎交談時，凱特提起自身擔任保姆的經驗，試圖使麗莎放輕鬆，並引發她的女性同理心。另外，同樣身為一名主婦，凱特能夠輕易地在超級媽媽群中獲取關於凱薩琳的資訊，不遭人起疑，又能夠將自己抽離出來，冷靜清醒地分析剛獲取的資訊。由此可見，凱特有意識地操弄自己的主婦形象，一方面透過主婦經驗來協助自己蒐集線索，一方面卻又對這樣的傳統女性角色有所疏離，對線索進行更進一步的判斷分析，可說是一名理想的主婦偵探。

四、結語

從 20 世紀初回應第一波女性主義的單幕劇《芝麻小事》中，我們看見待在自己所熟悉的廚房內進行線索搜尋與司法審判的主婦偵探。而七〇年代出版的懸疑小說《超完美嬌妻》則是第二波女性主義的迴響，讓我們看到堅持家務分工並走出家庭的主婦偵探，如何以女漫遊者的姿態在郊區環境中進行各種符碼的閱讀。在當代後女性文化的推波助瀾下，都會女性文學《晚安，無名小卒》成功地塑造出一名足以拆解女性時尚現象背後意義的主婦偵探。從《芝麻小事》、《超完美嬌妻》到《晚安，無名小卒》，我們不只看到主婦偵探的形象演變，也觀察到女性主義運動的歷史流變，以及女性如何透過不同的策略，在自己所處的時代背景中抵抗男性的歧視與壓迫、替女性經驗發聲，使女性的聲音能夠重回文學與文化的舞台中心。

參考文獻

- Benjamin, W. (1938) The Paris of the second empire in Baudelaire. In H. Eiland and M. W. Jennings (2003) (Eds.), *Walter Benjamin: 1938-40 v. 4: Selected writings* (pp. 3-92). trans. E. Jephcott and others (2003) Cambridge: Harvard UP, New York: Verso.
- Case, S. (1988) Radical feminism and theatre. In (2008) *Feminism and theatre* (pp. 62-81). New York: Palgrave Macmillan.
- Cixous, H. (1975) The laugh of the Medusa. In V. B. Leitch (2010) (Ed.), *The Norton anthology of theory and criticism* (pp. 1942-1959). New York: Norton.
- Dolan, J. (1991) The discourse of feminism. In *The feminist spectator as critic* (pp. 1-18). Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Dymkowski, C. (1988) On the edge: The plays of Susan Glaspell. *Modern Drama*, 31: 91-105.
- Echols, A. (1983) The new feminism of yin and yang. In A. Snitow, C. Stansell, and S. Thompson (Eds.), *Powers of desire: The politics of sexuality* (pp. 439-459). New York: Monthly Review Press.
- Gilbert S. and Gubar S. (1979) The parables of the cave. In (2000) *The madwoman in the attic* (pp. 93-104). New Haven: Yale UP.
- Glaspell, S. (1916) Trifles. In W. B. Worthen (2007) (Ed.), *The Wadsworth anthology of drama* (pp. 1013-1019). Boston: Wadsworth Publishing.
- Gordon, L. (1986) What's new in women's history. In T. de Lauretis (Ed.), *Feminist studies/Critical studies* (pp. 20-30). Bloomington: Indiana UP.
- Jaggar, A. M. (1983) *Feminist politics and human nature*. Totowa, N.J.: Rowman &

Allanheld.

Levin, I. (1972) *The Stepford wives*. New York: HarperCollins Publishers.

McCracken, S. (1998) Detective fiction. In *Pulp: Reading popular fiction* (pp. 50-74). New York: Palgrave Macmillan.

McRobbie, A. (2007) Postfeminism and popular culture: Bridget Jones and the new gender regime. In Y. Tasker and D. Negra (Eds.), *Interrogating postfeminism* (pp. 27-39). Durham: Duke University Press.

Shiach, M. (1992) Explanatory notes to a room of one's own. In M. Shiach (Ed.), *A room of one's own and three quineas* (pp. 415-421). Oxford: Oxford UP.

Tasker, Y. and Negra, D. (2007) Introduction: Feminist politics and postfeminist culture. In Y. Tasker and D. Negra (Eds.), *Interrogating postfeminism* (pp. 1-25). Durham: Duke University Press.

Walkowitz, J. (1992) Urban spectatorship. In *City of dreadful delights* (pp. 15-39). London: Virago.

Weiner, J. (2005) *Goodnight, nobody*. New York: Atria Books.

Wilson, E. (1995) The invisible flaneur. In S. Watson and K. Gibson (Eds.), *Postmodern cities and spaces* (pp. 59-79). Oxford: Blackwell Publishing.

Wolff, J. (1989) The invisible flaneuse. In A. Benjamin (Ed.), *Problems of modernity: Adorno and Benjamin* (pp. 141-156). Coventry: Warwick UP.

Wollstonecraft, M. (1792) A vindication of the rights of woman. In C. H. Poston (1987) (Ed.), *A vindication of the rights of woman*. New York: Norton.

Woolf, V. (1929) A room of one's own. In M. Shiach (1992) (Ed.), *A room of one's own and three quineas* (pp. 1-149). Oxford: Oxford UP.

An Adventure of the Housewife as a Detective: The Development of Feminism through Representation of the “Housewife Detective” in Literary Works

Shun-Hsiang Shih Department of English
National Chengchi University

This article reflects on the development of the feminist movement through analyzing the changing images of the “housewife detective” in literary works. The current article first reviews the feminist movement before discussing how the “housewife detectives” in 3 literary works respond to its development. The “housewife detective” differs from the ordinary “female detective,” who treats detective work as her main occupation or profession. The housewife detective is still, broadly speaking, a “housewife,” but she knows how to read the hidden signs within her house, or the community she lives in, with her female knowledge and her unique life experience, to further become a detective figure. The housewife detective cannot be, therefore, defined by the narrative traditions of male detective fiction. American playwright Susan Glaspell’s *Trifles*, which responds to the first-wave feminist movement, can be seen as the early representation of the housewife detective. In 1972, Ira Levin furthers the significance of the housewife detective with his thriller *The Stepford Wives*, in which he also echoes the manifesto of the second-wave feminist movement and demonstrates how a woman can resist oppression from men with various strategies. Finally, along with the

rise of post-feminism and the changing image of the modern woman after the 1990's, Jennifer Weiner portrays a housewife detective, who is highly aware of her appearance in the consumerist society, with her bestselling chick flick *Goodnight, Nobody*.

Keywords: First-wave feminism, second-wave feminism, housewife, female detective, flaneuse, postfeminism

◎作者簡介

施舜翔，政治大學英國語文學系碩士生。

〈聯絡方式〉

E-mail: a09201988@gmail.com