

《和你在一起》與不要和你在一起

◎ 孫隆基

* 本文刪節本刊於《二十一世紀》雙月刊2004年8月號，總第84期。

我最近才有機會觀看陳凱歌2002年的製作《和你在一起》，未及終場，已辨認它是1988年西方電影《蘇薩茨卡夫人》(Madame Sousatzka)的中國版。兩個故事跡近雷同，但我並無指責前者抄襲之意，事實上，前者得的獎比後者多。義大利的西部片《荒野大鏢客》(For a Few Dollars More)和好萊塢的《神勇七蛟龍》(Magnificent Seven)都是以西方背景把日本的《用心棒》和《七武士》重拍，同樣成為經典。這兩個例子眾所周知，《和你在一起》和《蘇薩茨卡夫人》的關連，卻還沒有人指出。這中西兩個版本，佈局近乎雷同，意旨卻全然相反。是否可以從此中看出中西思想的差異呢？這正是本文關注所在。

現在讓我們先將兩個故事作對比。《蘇薩茨卡夫人》的故事發生在倫敦：一個離了婚的年輕印度母親，把有音樂天份的兒子馬尼克(Manek)拜在蘇薩茨卡夫人門下，學鋼琴演奏，希望有朝一日功成利就，夫人是波蘭移民，性情古怪，不易相處，也從來不見世面，一生都在家中授徒，而且總是籍口他們還不成熟把他們留住，她的這種霸佔性已經造成和前一名愛徒決裂，如今又對馬尼克重施故技，但印度男孩的母親生計拮据，希望兒子早日賺錢，已顯出不耐，而男孩也經不起一名發掘新星的經紀人的誘惑，改投在另一位主持大場面的男鋼琴師李奧(Leo)門下，李奧曾將夫人的前一名愛徒挖走，因此是夫人的對頭，但在他的安排下，馬尼克終於在音樂會中演出而一舉成名，夫人也學乖了，衷心接受這個事實。

《和你在一起》則說一個喪妻的男子劉成，一心想栽培有拉小提琴天份的兒子，遂攜了畢生的積蓄，和兒子劉小春遷到北京，一來訪求名師，二來在大都會才有出頭的機會，他先將兒子拜在江老師門下，但江老師性情古怪、不易相處，也不諳世故人情，他的宗旨是為藝術而藝術、成名是副產品、成不了名把琴藝練到爐火純青也不枉了一生，但這和劉成望子成龍的心願不符，在一趟偶然的出差中，劉成親睹了一場成功的演奏會，發現了栽培後進成名的余教授，並懇求他收兒子劉小春為徒，小春也只好跳槽。

到此為止，中西兩部電影的情節幾乎是平行的。印度男孩的單身母親靠為百貨公司烤制糕餅維生，而作為單身父親的劉成則是廚師。蘇薩茨卡夫人和江老師都是性格怪僻、一生不見大場面，技藝固然高超卻對徒弟的事業生涯無幫助，因此徒弟必須轉投能安排出路的大師門下。為了證明這兩個劇本不是巧合，可以進一步指出：中西兩個劇本裡都出現年輕女子，在故事裡的角色也雷同。在西方故事裡是二十歲的簡妮(Jenny)，她是一名模特兒，一心想當歌星，並因此成為經紀人的情婦，但她並無天份，經紀人只是把她玩玩，到好來卻捧紅了印度男孩馬尼克。簡妮住在蘇薩茨卡夫人的樓上，馬尼克每天到夫人家裡練習鋼琴，驚鴻一瞥而戀上她，也很同情她被男人欺負的遭遇。在中國故事裡，漂亮女子則是帶風塵味的莉莉，劉小春剛抵達北京火車站就注目她送男朋友遠行，為她所吸引，後來發現她是鄰居，兩人由此

結交，小春常為莉莉被虛情假意的男朋友欺負打抱不平。

兩個故事發展至此，就開始分道揚鑣。劉小春當初覺得江老師人很難相處，但當他父親逼他另投名師時，就開始鬧彊扭，把從小沒有離開過的小提琴典當了，折算了現金，為莉莉買了一件她嚮往已久的大衣。後來，小春跟了余教授，並搬進了他的家，余教授把他全身煥然一新，脫棄鄉下土包子氣味，並指定小春參加國際選拔賽，而不選跟了他較久的女生林雨。但就在選拔賽的當晚，小春的爸爸劉成回鄉（這在情節上似乎有點牽強），小春就放棄了出席選拔賽，把機會讓給了妒嫉他的林雨，當林雨在音樂廳中演出時，小春卻在火車站，為他的爸爸和送行的莉莉、江老師等人奏出了心聲，並點出整出戲「和你在一起」的主旨。

從《蘇薩茨卡夫人》的後半段戲碼來說，它提倡的應該是「不和你在一起」。我研究美國的「殺母文化」，曾把該部電影當作一個樣本：蘇薩茨卡夫人像媽媽一樣，有哺育的一面，但也有妨礙成長的一面。後者表現在她無法脫離女性偏窄的「家內空間」，並把徒弟也永遠陷在這個空間裡頭。她這樣做，其實有「心病」的背景。她的鋼琴技藝也是在家裡跟母親學的，在少女時期曾有一次公開演奏的機會，但在臺上把一排音節彈錯了，舉目望台下，與坐在前排的母親十分嚴厲的瞪視相遇，整個人就僵住，再也表演不下去，掩臉往後台奔走，回到家裡，憤怒的母親就當著她把演奏的節目單撕了，這份撕成兩半的節目單她終身保留，作為從未癒合的創傷之標記。後來她的琴藝雖然薄有名聲，但整個生涯只是在家中授徒。她一次失敗下來，就永遠呆在家裡，不再到外面闖，的確不是面對男性化「公共空間」的合理態度。

她的心病也為圈內人熟知。當她的愛徒愛德華擺脫羈絆、改投李奧為師、被她變成斷絕往來戶，就有流言說她是在單戀徒弟。蘇薩茨卡夫人後來解釋說：「有哪一個母親不愛戀她所創造的兒子呀？」作為兒子的，如果要成長，合理的對待方式也必然是吸取母親的哺育，但擺脫她妨礙成長的糾纏、步向成人的廣闊天地。成長必然是「分離 - 個體化」(separation - individuation)，這一點，在電影裡也借助陀斯妥耶夫斯基的一個典故加以暗示。馬尼克不聽蘇薩茨卡夫人的話，在馬路上玩四輪滑板，摔傷了彈鋼琴的手，不敢去上課，偽稱生病在家，夫人帶了禮物去探病，是花和書，那本書正是陀斯妥耶夫斯基的小說《罪與罰》，夫人贈他書時，戲稱：「你不要像拉斯科尼可夫那般用斧頭砍我才好呀！」陀斯妥耶夫斯基筆下創作了Raskolnikov這號人物，字根是俄國17世紀與正統教會分裂的「分離分子」(Raskol)，陀斯妥耶夫斯基遂用此名象徵小說裡的殺人犯自外于上帝之道德律。

但在《蘇薩茨卡夫人》裡，分離非但不違背上帝的道德律，而是十分符合人格成長律。到後來，夫人不止服膺這個規律，且從中獲得再教育。當馬尼克終於硬著心腸和夫人坦白，他將轉投李奧門下時，夫人雖然生氣，但因前車之鑒，對此早有心理準備，因此並沒有立即翻臉不認人，但仍然矜持地說：根據她的一貫原則，學生技藝未精就自行離開，以後就沒有了師徒關係。馬尼克還是在首演的節目單上簽字，作為請帖寄給她，夫人收到後就把它撕了，恍如從前她媽媽撕她的節目單那一幕。但當鋼琴演奏已開始，夫人還是到了音樂廳，依在門外看她愛徒的彈奏。馬尼克並沒有看到夫人，但也像夫人少女時代般，心中緊張而彈漏了八排音符。演奏完畢後，他沮喪地退到一間休息廳內，惶惶如天塌下來一般，夫人走進去安慰他，說「走了八排音符沒有什麼大不了」。這個舉止，正好和她媽媽從前打擊她的作風相反，她從自身的創傷中吸取了教訓，完全站在下一代的立場設想，並因此為從前的無理作了補贖，夫人本身也「成長」了。

夫人完全不計前嫌，還妥協了原則，說她已經不在乎弟子跳槽，仍想保持和他的朋友關係，

請他晚上到她寓所來慶功，她將準備只有師徒二人的晚餐。到了晚上，只見馬尼克步上夫人寓所的樓梯，但卻過門而不入，而是直走到三樓，找簡妮去，簡妮正在搬家，馬尼克問：

「今天晚上我能陪你睡覺嗎？」簡妮首肯。第二天，只見男孩從三樓走下來，經過夫人的門口，仍然是過門而不入，只在她門下塞進一封信，信中感謝她教導的一切，將畢生不忘，云云。簡妮首肯和馬尼克做愛的事，在現實生活裡恐怕不會發生。他才十五歲出頭，簡妮和未成年者發生性關係是會吃官司的，而且簡妮對他也從未生過「性」趣。這個情節，無寧是用來象徵西方「人格成長劇」中性愛乃必過之關。馬尼克首演成功後，從此將平步青雲，因此，心中的男性雄風也初步萌芽，他不再停留在心中欲求階段，敢於把念頭化為行動——這有如一種成人儀。在這裡，電影中也暗示「媽媽」是性愛的絆腳石。夫人有一次在家裡請客吃飯，覺察馬尼克和簡妮眉來眼去，事後就告誡小男孩說：簡妮這樣的女子很平凡，沒有天份，他不該為她而分神，結果造成師徒之間第一次衝突。到了演奏會後，馬尼克過夫人之門而不入，卻直衝三樓，也說得上是一種逾越儀。

《蘇薩茨卡夫人》從頭到尾，都在散發上一代陳腐、有待淘汰的訊息。電影一開始，就說夫人居住的那個區已經被一家公司收購，將拆毀重建，因此住戶都在籌劃搬家。但夫人卻說這是她出生的地方，她絕對不搬。這棟寓所已經囚禁了她一生，她仍至死不肯離開，可謂頑固到底，成為缺乏「分離－個體化」成長過程的反面教員。到劇終時，連簡妮都搬走了，蘇薩茨卡夫人仍逗留在寓所中，她準備了晚餐而徒弟不來，在沙發上睡了一夜，早上起來看到門下塞進的一封信，讀了也不生氣，只覺得這是大勢所趨。此時，只見馬路上她的舊徒愛德華帶了一名小女孩，要拜在夫人名下學鋼琴，正所謂舊的走了、新的源源而來，夫人並沒有被報廢。但是，此時，寓所周圍的起重機都在拆牆，塵土飛揚，夫人將往何處去呢？

說起拆樓的意象，倒令我想起一中一西兩部電影。一部是1977年的歐洲電影《天意》(Providence)。故事說一個年老的作家想象下一代對他有「殺父」的衝動，其實他們對他很好，是他垂死之年構思最後一部小說，把自己「殺子」的幻想反投射為對方的「殺父」動機，到劇終真相大白時，長子在嘔著白酒，以示清白，老人則在喝象徵有罪的紅酒。把下一代在小說中醜化無疑是老爸因生命衰退而仇世所致，而整部電影中重復出現與情節無關的拆樓鏡頭，以象徵敗壞與衰頹。中國的拆樓電影則是《洗澡》(1999)，用舊式澡堂的被拆除透露對一個具有人情味的世界之消逝之懷舊。電影對新潮流倒頗有微詞：深圳商人劉大明回北方老鄉看他經營舊式澡堂的老爸，發現他已垂老，以後得由他照顧殘障的弟弟，就打電話回深圳問他的愛人是否可以包容弟弟，由深圳代表的新派女子一聽，就把電話挂了。

說到這裡，讀者想必已經心中有數：《和你在一起》這部中國電影提倡的正是不要有「分離－個體化」。故事裡的劉小春把從未謀面的母親當作是他靈感源頭。他開始和江老師相處時有困難，但日久生情、不想離開，爸爸迫他另投余教授，他就把小提琴典當了作出抗議。後來他雖然屈服，拜在余教授門下，但最後還是放棄了成名的機會，奔走到火車站要和老爸「在一起」。在這裡，這部中國電影仍不脫「說教」味道。余教授功成利就卻情感空虛，乃上承《牧馬人》(1982)裡美國華僑許景由之系譜，而劉小春的樣板則是他在內蒙古牧馬的兒子許靈均，兒子拒絕和爸爸回美國、繼承他的百萬家業，因為他已受了當地勞動人民的奶水，最後，是他對祖國母親的感情戰勝冷冰冰的資本主義名利場之誘惑。

因此，不能簡單化地說《和你在一起》和《蘇薩茨卡夫人》體現中西行為的差異，必須把大陸政治化的文宣傳統也考慮在內。《蘇薩茨卡夫人》裡的印度男孩也是亞洲人，夫人則來自波蘭，但編劇心目的人格成長劇卻是西方式理想。《和你在一起》雖然有大陸的政治說教，卻也很符合中國人「不忘本」觀念。兩部電影其實都在宣揚一種理想，只不過中國的那

部過於露痕跡，比較不高明。¹ 因此，與其說它們表現中國人和西方人現實生活中的行為，倒不如說兩個故事各自浮現在其相應環境中的一種可能性，在各自的環境裡它們的可信度都較高，脫離了自身環境故事就不太可信。

事實上，不論中西，劉小春的行為都是感情用事。希望他成名成家是他爸爸劉成半生的夙願，如今兒子為了粘爸爸而把這個夙願化為泡影，同時辜負了余教授一番栽培之意，更重要的是剝奪了自身繼續發展的機會，這個三者皆輸的效應並不合乎理性。如果一個人因為不能忘捨小學老師，而拒絕升中學和大學，在現實生活裡不會有人讚賞，不論中西皆無例外。但電影是幻想，可以用一個不切實際的故事來迎合中國人「不忘本」、「念舊」等理想。至於《和你在一起》在西方也好評如潮，並且得獎，或許透露對人情味的向往是普世的，但由一個東方故事表達出來的話，西方人可以從事遠距離的認同，因此較受歡迎。如果把《和你在一起》的故事的角色換成西方人，可能就不會得到好評，它將缺乏可信度，很難引起共鳴，甚至往往得用反面手法處理。美國電影尤其傾向視固置於人生早期為一種「阻滯」，因此「殺母」的幻想持久不衰。至於發揚女權意識的美國故事，如有前夫或前任男朋友想回來重拾舊緣，多主張女方用手槍對付，使他「在你的生命裡永遠消失」。

在這裡，是否可以說「不忘本」或「念舊」是中國人的特色，而西方人則缺乏這類美德？這恐怕牽涉到定義問題。在《蘇薩茨卡夫人》的結局裡，馬尼克在她門下塞進一封信，信中感謝她教導的一切，說將畢生不忘，以及被夫人斷絕往來的舊徒愛德華帶了一個新徒弟來見她（可以想象馬尼克將來也會如此做），這已經是「不忘本」的表現了。超出了這個範圍，讓夫人霸佔心理得償的話，則是讓她非理性的心病惡化，或者是徒弟自身怯於面對人生更高階段的挑戰、寧願耽在熟悉環境裡，還用冠冕堂皇的藉口自圓其說。這不叫做「不忘本」而該稱為「固置」(fixation)。因此，這歸根到底是應否鼓吹情感至上，還是提倡它應受理性調節的問題。

然而，在《和你在一起》這個中國故事裡，劉小春雖然是感情用事，但在中國，表達感情不見得完全是私人化表現，也同時是遵從另一種有自身邏輯的「文法規則」：劉小春的「無私」是為了報答劉成的「無私」。換言之，他如果是讓觀眾認同的正面人物，他最後選擇的道路亦勢必如劇中規定的那樣。原來劉小春不是劉成親生的，劉成多年前在火車站撿到一個棄嬰，身旁放了一把小提琴，他猜想親生爹娘必定希望嬰兒將來成為一個小提琴演奏家，於是就一心一意地去完成這個心願。一個人大半生的努力是為了完成素未謀面者的心願——如果這是一個西方故事的話，其可信度微乎其微。但在中國，尤其在鄉下，這是否完全屬於幻想呢？幻想也會透露一類傾向：中國人之作為「人」，常需透過「為了他人」來完成。

在故事裡，余教授對小春也付出過恩情：他把他接到家中住，讓他脫胎換骨，準備他出席國際賽。在出賽當晚，令小春放棄出賽而奔回到他爸爸身邊去的是林雨的一番話，她把已由余教授贖回來的小春那把小提琴取出來，說余教授隱瞞著他，等待他成名後才當禮物送給他，好讓他感恩一世。這自然是林雨的一面之詞：余教授培養小春功成名就的恩情還不夠嗎，何須使這類小動作？余教授這樣做的動機可能是讓小春不要往回頭看，好一心一意面對前途。這好比訓練新兵的軍曹，令新兵成才的方法自然不可能是媽媽在家中之呵護備至，而往往是不近人情的操弄。小春覺得這樣缺乏人情味，而寧願回到爸爸和江老師那邊去，是否怯對成人世界的一種遁詞呢？

中國故事裡根本不會出現這個質問：因為對人物的描繪都是透過人際關係，敘事不以個體心理作分析單元。即使性格怪僻、與世為仇的江老師之性格，中國式敘事亦從他錯失與音樂學

院時代的紅顏知己之良緣、以致終身未娶著墨。同樣道理，中國故事不強調個體人格的「性成長」。在故事裡，劉小春並非性不開竅的男童，他在樂譜裡貼滿半裸的模特兒照片，早被他老爸發現，但劉成悶聲不響，待到小春鬧情緒、將小提琴典當了，他才拿出罪證來指責。但在中國故事裡，它完全不具上一代阻滯下一代性成長之義，反而是對下一代成長的關懷。小春才十三歲，中國故事更無可能安排他象馬尼克一般和人生第一個性欲求對象做愛，只讓他把莉莉當作姐姐。

在另一方面，用自慰方式填補心中欲求和付諸行動之間的差距、或者把欲求昇華為柏拉圖式愛戀，在西方觀眾眼裡都不會討好。在這裡，不妨把所謂文化差異進一步澄清：為了追求情感的滿足而放棄事業這個母題本身，並不能說明中西思想的差異。美國電影常常提倡主角排除萬難、拋棄一切，追隨「心之催使」，往往是在大庭廣眾處—機場、棒球場的中央、大街上一向心中愛慕的異性示愛。在一個講究隱私的文化裡，這類動作猶如向全世界宣佈自身的性偏好一般，有表現自我甚至向社會示威的成份。在中國故事裡，劉小春趕到火車站，在大庭廣眾示愛的對象卻是爸爸，雖然莉莉和江老師一般，因送行而作了陪客，但她到故事之末已不具性愛對象的比重。可以理解，這不是今日西方式想象底下的產品：因為父子關係不是平等關係，弱勢的一方處於強勢一方的陰影下，對「個體化」不利，在西方人眼裡，父子關係既不平等，亦「非性化」。

歸根到底，我們甚至不能說西方人重理性、中國人重感情—此說無疑是過分簡單化。應該說：在西方「個體化」的人格理想指導下，理性與情感都該從「個體」的基地出發，中國人的理想是「二人化」，重人情味不在話下，但他們的「二人化」也有自身的邏輯，這種邏輯是中國人社會賴以維繫的文法，因此有它自身的合理性。在這個邏輯底下，成人的性愛固然是二人關係，但個體在未成長至這個階段前與雙親的關係卻是永遠超脫不了的，往往是更形重要。這個與人生早期的膠著狀態，並不以個體成長的考慮而轉移。中國人對上一代，固然有由文化規定的承擔義務，但中國人的母親崇拜與儒家的父權意識關係不大，似乎乃根植於人格深層的需求。在這樣的二人化理念底下，「一人」基本上是一種未完成的不完整狀態，因此「和你在一起」是天經地義、毋庸置疑的。從西方「個體化」立場出發，自然會歌頌浪漫化的「和你在一起」，但同時也不乏把「人我不分離」的種種陰暗面用放大鏡觀照。

這個愛憎雙重心理，在美國大眾文化演變史裡有軌跡可尋。進入西元2000年以來，美國的影視界又開始翻炒異性戀羅曼史，以便抵消1990年代的「殺夫」和同性戀高潮；並重新樹立「爸爸」的正面形象，試圖沖淡前一時期女權控訴父親乃性侵害子女的衣冠禽獸之宣傳；總的來說，是對1990年代的冷嘲潮流出現逆反，也反映右翼的基督教「家庭價值」(family value)之宣傳壓倒1960年代以來的美國激進思潮。在這個總氣氛下，製造「人情味」的故事也大量出籠，甚至有點「東方化」得令人擔憂。有一部連片名都與《和你在一起》相似：2003年的《和你不分離》(*Stuck on You*)，乃一個連體人的故事，說兩兄弟生下來就連體，在別人眼裡是殘障，但他們兩人配合完美無間，幹起任何事情來，發揮的作用都是兩倍，後來因意見不合而同意動手術分開，分開以後兩人都感到變成半個人，雖然其中一個還結了婚，但彼此都很懷念從前的另一半，因此，在某些場合，例如，在共同當老闆的餐館一起下廚為客人備餐時，就用皮帶把兩人重新連起來，一起操作。

然而，《和你不分離》的故事，在這個種類裡絕無僅有，也是史無前例。1973年有另一部連體人影片《姐妹》(*Sisters*)，其故事如下：一名年輕女子把一名剛認識的男子帶回寓所，男人和她睡了一夜，翌日早上醒來，只聽見她在門口和她的姐妹發生爭執，對方埋怨被冷落，並說她不該把男人帶回家。女子回到床邊，和她的男朋友說那是她的孿生姐妹，後來那位男

的外出買了一個生日蛋糕替她們祝壽，回來卻被那名女子持刀殺了。到這裡，觀眾或以為這是她的孿生姐妹所為。這宗謀殺被對窗的鄰居看到，她報警，但警方不信，身為新聞記者的她就自己進行查訪，查獲殺人兇犯是多年前曾上報的連體人，但另一半已經在分割手術床上死去，因此到底是誰行兇，變得撲朔迷離。到最後，真相大白：該女子在心理上不能承認另外一半已經割除，因此把自己心靈的一半給了她，可以說是患了人格分裂症，但死掉的姐妹的性格是陰鬱嫉妒的、也是霸佔性的，遂演出兇殺。

美國人用連體人故事透露了對「人我疆界不明朗」、「自我認同無法形成」的恐懼感。連體人的母題基本上極端稀少，必須另舉一個孿生姐妹的故事作補充：在《徵求單身、白種、女性陪住》(*Single White Female*, 1992)這部電影裡，一名女子被她的陪住粘上，對方打扮處處都要象她，凡是她的東西樣樣都要奪取，甚至包括她的男朋友，但後來又把該名男子殺了，因為她不想讓男人介在她們兩者之間。原來該陪住幼年時曾有過一個孿生姐妹，卻夭折了，因此她心理上總是在找另一半，如今把這種病態需求對象轉移到她的屋主身上，她這種霸佔性終於導向兇殺，到最後，女主角為了逃避她的侵害，和她搏鬥，把她殺了。必須用把對方肉體消滅來說出「不要和你在一起」，其語氣無疑跡近被害妄想。

總而言之，不要把「和你在一起」視為天經地義。這個中國人向往的「美德」，到了其他地方可能是罕聞，甚至不見得是正面現象。我有一位美國研究生，名曰法蘭克，有一次發了一通奇談怪論，因小見大，我就把它記錄如下：他說1952年的一部美國電影《日當正中》(*High Noon*, 港譯《龍城殲霸戰》)是在鼓吹共產主義。該部電影歷來都被當作個人英雄主義的典型：一個小鎮警長在職的最後一天，也是他成婚的當天，獲悉他曾繩之於法的凶徒，如今糾合了一夥人，將於翌日前來尋仇，他原可名正言順一走了之，但覺得這樣做不是「男子漢」，已經上了路卻從途中折回，但他心中念著小鎮的安危，鎮上人卻無人敢幫助他，連他的新婚妻子也認為他是為了逞強而去送死，他唯有單槍匹馬面對危局，但最後他的妻子還是拿了一根槍在暗地裡協助他剿敵。就是這一個情節讓我的美國高足得出「鼓吹共產主義」的結論，他說「這不是有點象你們中國電影裡人與人之間的互相幫助嗎」。我加以澄清：「夫妻之間互相支援叫做『婚姻』，『共產主義』的定義是取消私有制。」我並且戲稱：「貴國成語說三人成群(three is a crowd)，對你來說，二人就成了共產主義！」²

法蘭克在我任教的那個城市長大，沒到過其他地方，自小以來，習慣了人與人之間互不理睬的社會氛圍，在我班上和他一起上過課的學生，事後遇面亦形同陌路，唯有我手下幾位大陸學生和一名日本學生會和他搭訕，他才由此發現互不理睬並非人間世的常態。他有一次住精神病院，點名我和那幾位東亞學生去探病，結果只有我去了，那些東亞學生並不是他的朋友，只不過一起上過課、不至於連招呼都不打那般不近情理而已。法蘭克也成過家，還有兩個孩子，但當他失業後，他的妻子用燒菜的鍋子打他的頭部，離他而去，把孩子亦帶走。

在美國，「和你在一起」甚至可以是十足的病態。在1991年，威斯康辛州的系列殺人犯達馬(Jeffrey Dahmer)被捕。這個孤獨者在1978年至1991年連續殺了十五名男子，都是他同性戀的性愛搭檔，他把他們殺害後再分屍，部分被他吃掉，部分遺體則被冷藏留念。他在受審時解釋說：這些受害者事後都想離開，棄他而去，他是為了把他們留下來陪他，才將他們吃進肚子裡。

註釋

- 1 這無疑是大陸電影的致命傷。張藝謀的《英雄》必須在劇終後用字幕說明秦始皇築長城對民族有功，簡直妄顧歷史詮釋的多重性和開放性，徑直把作者（導演）的說教當作最終判詞。
- 2 他這種情形可以稱作「把常情烏托邦化之症候群」，是人生最起碼條件遭極端剝奪的情形下，把常情彼岸化。一個例子是張潔的《愛，是不能忘記的》，記她媽媽在毛澤東時代和一位有婦之夫之間產生愛情，他們從無向對方表達過，曾接觸過的時間加起來不超過二十四小時，難得地在機關大院裡碰面，又竭力地躲避著對方，令張潔發出疑問：「到了共產主義，還會不會發生這種婚姻和愛情分離著的事情呢？」另一個例子是白樺的《媽媽啊！媽媽！》，寫三年災荒期間，一位中央級作家到地方上查訪，被地方幹部朦騙，把她安排在高級賓館裏，一人用餐時，用四個雙拼盤，白米飯招待，她好奇問招待員的伙食如何，招待員騙她說差不多，令她覺得「即使差一倍，也夠得上共產主義水平了」！共產主義天堂何其微不足道哉！

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》、《歷史學家的經線：歷史心理文集》。