

## 行政院國家科學委員會補助專題研究計畫報告

計畫名稱：吸血鬼德古拉小說與電影研究

計畫類別：個別型計畫

計畫編號：NSC 94-2411-H-009-016-

執行期間：94/08/01 至 96/03/31

計畫主持人：余君偉

執行單位：國立交通大學外國語文學系

成果報告類型：精簡報告

處理辦法：可公開

撰寫日期：九十六年五月二十五日

\* 出席國際學術會議心得報告及發表之論文另行上傳

A Study of Dracula the King Vampire in Novel and Film  
A Research Project Funded by the NSC: The Final Report

by Eric K.W. Yu

Original Aims, Difficulties, and Modifications Made:

This one-year project initially sought to investigate the following aspects of the *Dracula* film cycle in relation to Bram Stoker's original novel: (i) labor, professionalism and modernity (ii) the subtle relation between Dracula and the "Crew of Light" (mutual dependence hidden similarity, "the double") (iii) the Dracula cycle as a horror sub-genre. As I began to work on labor and modernity, I was intensely attracted by theories of urban spatial practices and psychoanalysis to the extent that I moved gradually away from professionalism, a theme already explored in my article "Productive Fear: Labor, Sexuality, and Mimicry in Bram Stoker's *Dracula*," which appeared in *Texas Studies in Literature and Language* 48.2 (Summer 2006). I tried to combine such critical concepts as place construction, heterotopia, migrancy, *flanerie*, with the studies of uncanny effects, cinematic techniques, and urban romantic encounters. The product is a working paper entitled "Vampiric Spatial Practice," based mainly on Francis Coppola's version; yet the paper turns out to be too ambitious and lacking enough theoretical depths in some respects. This study has taken up about 5 months' time but requires substantial revision and narrowing down of its scope to be in a publishable form. Fortunately, the work on urban romantic encounters has prompted me to read Jacques Lacan's work (mainly through Slavoj Žižek) seriously and changed the direction of the second line of study in my proposal from the relation between Dracula and the "Crew of Light" to the "myth of love" in romance films in general and its psychoanalytical implications. The writing and revision of my second paper, titled "Fantasy, Predestination, and Iterability: On the Myth of Love in *Dracula* and *Message in a Bottle*" (written in Chinese), have taken up almost the rest of my time, leaving no room for the study of the generic development of Dracula films, the third line of enquiry originally proposed. I have learnt a lot through writing these two papers, having deepened my understandings of psychoanalysis and cinematic techniques. But how to integrate theories of urban spatial practice with Gothic scholarship remains a formidable challenge for me. The lesson I have learnt hard is not to embark upon any such ambitious projects again; it would be much safer and more productive to work on smaller scope in order to fully develop one's theoretical framework and detailed arguments. I believe the parts

concerning plot dynamics, relevant cinematic techniques, and the count's split self in Coppola's version are generally valid, and I can further develop my points with reference to other filmic adaptations such as those by F.W. Murnau, Tod Browning, and Terence Fisher respectively. In my conference paper given at the International Conference on the Fantastic in the Arts this March, I presented my idea of Dracula's split identity made possible by two radically different set of spatial practices and the paper was very well received. I hope my first working paper can be revised over the summer and turned into a much better shape for publication. Overall, this Dracula project is not as successful as I wished; still, concrete results have been achieved and the NSC subsidy has been most helpful.

### Concrete Results:

Apart from the working paper "Vampiric Spatial Practice" and the conference paper "Space, Gender, and Reproduction in Francis Ford Coppola Dracula and Sadako in the Ring Cycle," which incorporates part of my study for the next NSC-funded research project on the Ring cycle, I have finished the Chinese essay "Fantasy, Predestination, and Iterability: On the Myth of Love in *Dracula* and *Message in a Bottle*" (幻象、宿命、重述性——論電影《吸血鬼》與《瓶中信》中的愛情迷思), a book chapter in the collection *Visual Modern and its Other* (影像下的現代：視覺文化論文集), edited by Pin-chia Feng. The book will be published by Bookman in June, 2007. To avoid copyright complications, in the appendix to this report I only attach the part dealing directly with Dracula rather than rendering the full text below.

## Appendix: Excerpt from the Chinese essay to be in print very soon.

柯波拉執導的《吸血鬼》(港譯「吸血殭屍——驚情四百年」)，主題正是對所謂「唯一真愛」的尋覓。哈爾特(James V. Hart)的劇本徹底地更改了一直以來吸血鬼電影中德古拉超自然的妖魔身分，令他變成有血有肉、有強烈慾望的主體。電影最前面的一段解釋了他如何從一個誓死捍衛基督教的戰士，因為愛妻自殺無法得到宗教的救贖，背叛了上帝變成吸血鬼。德古拉遠赴倫敦的歷程，便不再只是一個有關嗜血惡魔蹂躪現代大都會的故事，也成爲了一個跨越時空尋找失去了的舊愛的言情故事。港譯片名「驚情四百年」和英文宣傳口號「愛情不朽」(love never dies)，都突顯出這個嶄新的愛情「次情節」(sub-plot)。然而故事裡的女主角米娜(Mina)被吸血鬼德古拉伯爵(Count Dracula)「看中」，完全是一種巧合。話說米娜的未婚夫爲了房地產的生意遠赴德古拉在羅馬尼亞的古堡，不經意地讓德古拉看到米娜的相片，不料他就憑米娜外貌跟亡妻相似而錯誤地認定她必然是亡妻轉世，不遠千里去找她。本來年代、種族、階層、語言乃至日常生活習慣和品味都截然不同的兩個人，卻被德古拉一口咬定是同一身分，簡直像是跟社會學家布赫迪厄(Pierre Bourdieu)的「習性」(habitus)論開了一個天大的玩笑。<sup>1</sup> 對於米娜而言，她跟德古拉的一段情，也可以說是無意中墜入「我已經苦等你四百多年了」的「陷阱」，分明成爲了愛的「替身」，卻偏要相信是前世姻緣天注定。

薩列克爾(Renata Salecl)在談論情書與焦慮時分析了三種病態的情況，分別是歇斯底里(hysteria)、強迫型神經症(obsessional neurosis)和倒錯(perversion) (“Anxiety” 32-42)。歇斯底里者常常圍繞著這個問題鑽牛角尖：對方要的是什麼？到底是否真的愛他？他迫切地要求對方了解而且認同他的價值，希望成爲對方唯一的摯愛((Per)Versions 24-25)。而在無法確定的情況下痛苦不堪，最終可能會放棄所愛而陷入憂鬱性的冷漠。患強迫型神經症的人則一方面深愛著對方，強烈的感情揮之不去，卻又感到沒辦法承受而必須逃避、不敢直接面對所愛的人，也必須寄情於一些強迫性的儀式(obsessional rituals)或者自己強加在自己身上的規律 (“Anxiety” 34, 39)。至於倒錯的狀況，則是主體完全確定自己愛的是什麼和對方要的是什麼，肯定自己是對方暢爽(jouissance)的對象，爲求目的不擇手段，不會因爲逾越了社會法律而感到內疚 (“Anxiety” 40-42)。<sup>2</sup> 在《吸血鬼》這部電影裡，德古拉伯爵顯然是處於一種倒錯的病態，因爲他自始至終知道要的是一個愛的替身。爲了找到和佔有一個代替亡妻的年輕女子，他不惜放棄了早已習慣的鄉村生活、親切的「夜童甜美之音」(指狼嘍)，而遠赴英國，甚至在白天學習適應都市的繁囂，搖身一變成爲了最時髦的世紀末公子哥兒(dandy)，戴上墨鏡遊蕩於人潮如

<sup>1</sup> 布赫迪厄認爲個人的性向、品味和生活習慣，都植根於所處社會階層的日常生活場域之中，習性是一種長年累月的習得，構成一個有關認知和行爲動機的意義體系，可以說是個人「內化了的歷史」或者「第二本性」，見Bourdieu 52-56。

<sup>2</sup> 根據米勒的講法，倒錯者絕對肯定自己之所欲，完全不需要徵求對方的同意，唯一的例外是被虐狂。倒錯者亟需大對體/他者的存在，而要成爲其暢爽的對象。強迫型神經症患者卻不需要他人的存在，經常自言自語(316-18)。

織的倫敦西區。其實他早已經在米娜的朋友露西(Lucy)的花園裡見過米娜，不過他當時是以人狼的形象在蹂躪露西的肉體。後來在鬧市中，德古拉爲了令米娜自願「上鉤」，他首先在人群中竭力捕捉米娜的眼神，希望營造初次相遇四目相投的假象，可惜米娜並沒有留意他的存在而走進一家商店。於是他馬上走過去在店外等候，待她出來便扮作無意中碰到她，還撞掉她手上的瓶子，藉此機會跟她攀談。雖然德古拉沒有馬上成功，最後米娜這位平凡的中產階級女子，還是被他的貴族風度和異國身分所吸引，不顧她已經有未婚夫的身分，帶德古拉去電影院。明明整個過程都是德古拉刻意安排的，對米娜來說二人相遇卻彷彿純屬巧合，如果循著多拉爾對一見鍾情的詮釋，這種「偶遇」當然可以被視爲命運無形之手的撮合，解釋爲天賜良緣。我們不妨誇張一點說，德古拉給米娜的情書早已經在幾百年前撰寫好了，就只是要等一個容貌酷似亡妻的女子來接收。當然這種相遇也不只涉及齊傑克所說的極端偶然性，因爲德古拉的幻象圖像還是蠻特殊的，除了米娜要剛好跟預設的位置配合，反過來說也要她自己願意接受德古拉，而她內心自然也有另一幅幻象圖像。不管米娜愛德古拉有多深，德古拉倒自始至終從沒有懷疑過自己不是米娜暢爽的對象。只有一次因爲米娜回到未婚夫強納生(Jonathan)的懷抱，令德古拉傷心欲絕，但他馬上將怨憤發洩在露西身上，將她變成吸血鬼；後來他也無情地懲罰了出賣他的精神病患者雷非爾特(Renfield)，但當晚探訪婚後的米娜時，只見他仍是一往情深、溫文依舊，也絕不懷疑米娜可能已經不再愛他，這種不移、不悔、同時也不仁的愛戀，正是「倒錯」的徵候。

讓我們再進一步探討愛情迷思的心理運作，既然所謂「一見鍾情」的基礎是那麼脆弱，「當局者」不免要面對「愛的驗證」的難題：我如何測量自己愛對方有多深？又怎樣確定對方是否視我爲「絕配」？先從對方開始講，即使他重複給你海枯石爛式的誓言(love vows)，也必須等待時間的考驗。如果如拉崗所言，「人的慾望是大對體／他者的慾望」(*le désir de l'homme, c'est le désir de l'Autre*)，<sup>3</sup> 那麼無論是宮廷式愛情裡「女神」的喜怒無常，還是劉禹錫《竹枝詞》裡「東邊日出西邊雨，道是無晴卻有晴」那種委婉，對方要的是什麼(*che vuoi?*)總是那麼難於捉摸，便必然動搖著有關前世姻緣或者另一半的信念。不能確定對方要的是什麼，或者最少可以嘗試去探索自己要的是什麼，甚至從而更加了解自我的本性，於是愛的驗證也涉及自我認識(self-knowledge)這個認識論(epistemological)的問題。人們常常說求愛其實是一種自我的追尋，因爲在過程中我們要找出到底我要的是什麼，嘗試了解「真我」的特質。克莉絲蒂娃(Julia Kristeva)在評論中古宮廷式愛情詩時則指出這些充滿熱情的篇章，都只不過是詩人們極度自戀的詩歌表演(*Tales of Love* 287-89)。無論是尋找真我還是自戀自溺，都總是預設了主體的統一性和自我認識的可能性。諷刺的是，在中外的愛情論述中，「真愛」卻往往是用非理性的行爲和痛苦的程度來給予「證明」的。愛情常被理解爲理性無法駕馭的一種疾病，

<sup>3</sup> 在這裡可以理解爲主體希望成爲大對體所欲求的瑰寶(*agalma*)，成爲比自己更珍貴的東西，幻想可以被對方所愛。見Žižek, *Plague of Fantasies* 8。當然「人的慾望是大對體／他者的慾望」尚有其他的不同解釋，譬如說主體的慾望就是對母親的慾望、主體之所欲都是未曾擁有之物、慾望來自於無意識等。見Evans 37-38。

情痴表現出來種種「愛情病徵」(symptoms of love)竟然成爲了愛的明證。《詩經》中「關雎」有「求之不得、寤寐思服。悠哉悠哉、輾轉反側」等名句。古希臘最有名的情詩是薩福(Sappho)的「給安娜多麗雅」(To Anactoria)，內容正是一系列的「病徵」。從雙唇發不出聲音乃至快要停止呼吸，情況愈是不受理性所控制，彷彿就愈能夠證明愛得刻骨銘心、絕不可能「作假」。歐陸情詩之父佩脫拉克(Petrarch)最有名的Rima 189，用在月黑風高的夜裡，驚濤駭浪當中隨時會觸礁的船，來比喻求愛者內心的痛苦和掙扎。又以「矛盾修飾法」(oxymoron)來突顯主體感受到那些曖昧、波動、難於言喻的複雜心情。從古到今的情詩乃至流行情歌，在內容上幾乎不是歌頌愛人的美麗和品德，作出山盟海誓的承諾，便是道盡個人如何在情關中進退失據、心潮起伏、理性盡失、無法自拔。莎翁十四行詩第 147 首所說的愛情是永遠無法治好的「熱病」，早已經是自古以來情詩的老生常談。然而不論問題是「我是否愛他」、「到底我要什麼」或者更廣泛的「我是誰」，如果訴諸非理性的心理狀態乃至生理反應，這種自省產生的知識必然是不可靠的。愛戀的強度跟對被愛者認識有多深，更是沒有關係，所以英語中才有“infatuation”一詞，定義是短暫卻異常強烈的愛戀。齊傑克在分析宮廷式愛情模式時，乾脆說當中被熱愛的、高高在上的貴婦，其實都「不是人」，只是抽象的理念或者機器，隱含著一種「極端的他者性」，是冷漠、疏離、缺乏人性的他者，其功能只是隨意提出種種不合理的要求，跟追求者的需求和慾望全不相符。然而追求者熾熱的愛戀卻可以是那麼的震撼人心(*Metastases of Enjoyment* 89-90)。

《吸血鬼》中早已經跟一位律師助理訂下婚約的米娜，在遇上德古拉時當然也面臨著「愛的驗證」的難題。米娜有沒有訴諸愛情病徵來量度自己的愛意，從影片中無從得知，我們倒是可以肯定她從沒有質疑過德古拉不是她的「真命天子」。即使她後來好像背叛了他，不去赴約而跟未婚夫結婚，大抵只是基於社會規範而要盡她的義務而已。在影片中她似乎從未表現出在這兩個男人中間猶豫不決，不曉得愛的是誰。即使在婚後，我們也可看到她在夢中想著德古拉，呢喃說要跟他在一起。米娜顯然不受歇斯底里的困擾，而她解決對方要的是什麼的方法，正是要盡量配合德古拉「倒錯」式的執著，甘願當愛的替身。本片對於米娜是否真的是德古拉亡妻的轉世故佈疑陣，在電影院的一幕，當德古拉這個陌生人步步近迫，快要露出獠牙進行某種「性侵犯」時，米娜的反應竟然是聲音顫抖著說：「天啊！你是誰？我認識你．．．」(84) 可是這也不能證實她就是德古拉的愛妻依利莎白塔(Elizabetha)的轉世，因爲就如多拉爾所指出的，「一見鍾情」的愛情迷思往往製造出「似曾相識」的假象，所謂「頓悟」出原來你就是我的另一半意味著這「一見」其實已經是重複，但這種重複卻好像病徵(symptom)那麼樣是回頭追溯式(retroactively)產生意義的。愛戀者「認出」早已經知道的東西，彷彿在當下這一剎那「製造」出過往的歷史(153)。多拉爾未曾解釋爲何這麼容易可以製造出如斯神奇的「重複」，不過齊傑克其實已經爲我們提供了答案，也就是情書原來都總是老早就擬好了的。本片最詭異的一幕是在一間極爲時尚的高級餐館的內廳裡發生的，米娜正在跟打扮得像王爾德模樣的，看來頂多三十來歲，風度翩翩的德古拉

獨處。她喝下了被美名為「綠仙子」的苦艾酒，感到恍恍惚惚，德古拉還在旁邊說苦艾酒是「自我的催情劑」(96)，很明顯是在引誘她。也就是在這種特殊的氣氛和心理狀態之下，米娜開始想像德古拉的故鄉如何風景怡人。他暗示說她曾經在那兒生活，她回答說對他的聲音非常熟悉，好像是從前曾在夢中聽過的、給她慰藉的聲音(97)。最後她投入王后的角色，彷彿感應到她投河自盡的痛苦，甚至流下眼淚，德古拉使用魔法將她掉下的眼淚變成手掌上的鑽石，然後二人接吻和翩翩起舞。這麼浪漫的一幕其實在視覺上卻是頗為詭異的，當中也涉及奇怪的身分認同問題。當米娜想到依利莎白塔時，銀幕上同時出現依利莎白塔的影像，兩個容貌相同但打扮迥異的人同時並置，極為戲劇性地展示出所謂「分身」(the double)的情況。根據布榮芬(Elizabeth Bronfen)的論點，分身代表著死亡的模稜性(ambivalence)，因為他「同時否認和肯定人類必死的現實，可說是在比喻死亡驅力的詭異性」(114)。但是在米娜跟德古拉的愛情遊戲裡，這種可能為部分觀眾帶來的詭異性卻被有效地壓抑下來。

回到拉崗「人的慾望是大對體／他者的慾望」的名句，<sup>4</sup> 米娜認同伯爵夫人依利莎白塔，就是要回應德古拉愛米娜的形式。她認同其所愛以期得到他的愛，她也模仿依利莎白塔對他的愛來愛他。他從不諱言愛米娜是因為認定米娜就是依利莎白塔的轉世，也意味著如果米娜堅持自己有獨立的個性，根本不是四百多年前那位夫人，她不可能成為德古拉的「真愛」。從一見鍾情的愛情迷思來說，米娜認同自己原來就是依利莎白塔，亦彷彿解決了愛的驗證的難題。因為如此一來，這段四百年後的因緣便不再是齊傑克所言的「極度偶然性」的產物，而真的是早已「注定」的前世因緣，只待她自願回溯追認和在某意義上「重演」罷了。但是當中的認同過程真的就是這麼簡單嗎？本文前面曾經強調在愛情迷思中獨立的完整主體的重要性。米娜認同依利莎白塔，不見得她看不出二人之間無法調和的差異性。西佛曼(Kaja Silverman)反思拉崗的「鏡子階段」理論，認為主體生成不必完全認同視覺上完美的鏡像(visual imago)，從中得到自戀的快樂，完全放棄身體感覺所形成的自我(bodily ego)。也有可能只是「保持距離的認同」(identity-at-a-distance)(10-18)。她進而探討超越自戀「送出愛的禮物」的可能性(73-81)。由此看來，米娜可以在某程度上認同自己「就是」依利莎白塔，甚至想像如何模仿她的貴婦風範，如何學她愛德古拉的形式，但不代表她必須和有可能完全認同一個年代、階層、種族、和語言等都截然不同的人。艾凡斯(Dylan Evans)說：「令一物可欲的並不是其內在特性，而只不過是因為該物是他者所欲求的對象而已」(38)。也許在愛情遊戲當中慾望的路徑和主體間互相定位遠比戀愛者本身的性格特徵更為重要。在承認欲求對象的某種隨意性的同時，當然我們也不要忘

---

<sup>4</sup> 芬克(Fink)給我們一個簡潔的解釋：「主體不但欲求大對體／他者所欲求之物，而且也模仿其欲求的形式；也就是說主體的欲求在結構上跟大對體／他者是完全一致的。主體也學會作為一個他者那樣去愛，彷彿他是另一個人。」(“The Subject and the Other’s Desire” 82) Fink在此強調是人的慾望無何避免的「異化」(alienated)。拉崗此一名句也可以解釋為主體希望成為另一個人慾望的對象，亦即是說希望得到對方的愛，又或者是說主體希望得到大對體(指社會象徵秩序而非某一個特定的人)對其價值的認同(recognition)。請參閱Evans 37-38。

記齊傑克所講的個人幻象圖像的特殊性。至於米娜會不會因為感覺到依利莎白塔特的差異性而不安，從電影中看來是完全沒有的。因為德古拉從沒有在米娜面前強調亡妻的獨特性，或者一味回憶他們從前各種生活細節。米娜只要安於某種大對體(象徵秩序)中的位置，接受德古拉愛她的形式，即使在某種意義上做了愛的「替身」，卻不一定有鬼魂纏身的恐懼。看到米娜跟依利莎白塔同時並存的詭異影像畢竟只是觀眾而已；對米娜而言，伯爵夫人早已經被象徵性的安葬和取代，不再是具有威脅性、活生生的情敵了。

《吸血鬼》中米娜對德古拉這般凶狠的嗜血狂魔也能產生強烈的愛意，即使在知道他是殺死好友的兇手和心臟不會跳動的怪物之後，還是願意與他「完婚」。我們不禁要問被愛者的最基本條件是什麼？如果米娜其實同時愛著德古拉和她的丈夫，那麼一個愛戀者到底可以同時「真正地」愛多少個被愛者？如果二人心靈相通就如精神分析理論所說的那麼困難，那麼歸根究柢什麼才算得上是「真愛」？就被愛者的真實性和距離來說，我們可能透過代人撰寫情書，如「大鼻子情聖」西漢諾(Cyrano de Bergerac)那般熱烈地愛上別人所追求的人，我們也可以像在電影《情書》(Love Letters, 1945)裡的男主角那般為人代筆而愛上素昧平生的陌生人。我們可以輕易地迷戀網路上的虛擬情人，甚至乎可以愛上會說話的玩偶、機器人和貓狗等寵物。村上春樹《1973年的彈珠玩具》中的主角，便迷戀上某型號的彈珠玩具。似乎基本上只要可以幻想對方是一個獨立完整的個體、可以給你愛的回應，已經達到「情人」的最基本條件。然後是「真愛」的數量問題，在流行言情小說和電影裡，三角戀情屢見不鮮，偶爾也會有四角或者更複雜的戀情。然而在同一時間往往只有一個對象被認為是「真命天子」。以好萊塢的經典《金玉盟》(An Affair to Remember, 1957)為例，男女主角身旁本來都有不錯的伴侶，他們在船上偶遇墜入愛河，分開之後仍然無法忘記對方，不能再接受近在咫尺的情侶的愛，最後經過一番波折才得以互相了解而可能結合。這些多角戀愛的故事裡主角必須作出某種「愛的驗證」，通常是透過自省，「發現」那一位情人才是「真愛」。而這種自我的私密知識的來源，幾乎都是訴諸主觀感覺，回到古已有之的以情「痴」的程度或者種種「愛情病徵」來作為愛的證據。這種自我發現歷程中的不確定性和意外，也是言情故事趣味之所在，例如：原本雙方並無好感，後來竟然發現是真愛(如小說《傲慢與偏見》(Pride and Prejudice)和電影《電子情書》(You've Got Mail))，便好像見證了愛情的「魔力」。情路上的一波三折則可增強慾望的強度，誠如弗洛伊德所說的，慾望因為障礙而增強，因此人們常常會設置障礙以求更能享受愛情(Freud 187)。愛特伍(Margaret Atwood)在著名的短篇故事「快樂的結局」(Happy Endings)裡有一個「A 故事」，作者僅用十二個短句便交待了一對人間神仙眷侶的一生，當中內容不外是結婚、工作、做愛、供養孩子、渡假、退休和死亡而已。故事讀起來一點都不吸引人，因為它太完滿了，沒有起伏與懸宕，無法挑起我們的慾望。現代言情故事中，「愛的驗證」也常常假設有某種無意識的存在，我愛的是誰，或者我要的是什麼，往往連主角自己都搞不清楚，要依賴別人的提點，或者意外事件的啟發，更要自己往內心深處探求。這種自我知識的追索，為

言情小說和電影添加了懸疑效果，也意味著愛戀者擁有某種「心理深度」(psychological depth)。不過這種有關真愛的信念卻造成愛特伍「B 故事」中女主角瑪莉的悲劇：瑪莉全心全意愛約翰，但他卻只是視她為洩慾工具。雖然約翰對她不好，瑪莉卻相信在約翰的內心還有一個真心愛她的約翰，不惜默默等待，結果慘被拋棄害得她自殺身亡。港片《西遊記大結局之仙履奇緣》，則用極其戲謔的手法來處理這種所謂潛藏於內心深處的私密知識。當男主角孫悟空表示雖然表面上好像對紫霞仙子沒有什麼愛意，其實內心卻真的愛她，問她是否要他掏出他的心給她看，紫霞仙子便真的用法力進入他的身體檢驗其心臟，看他有沒有欺騙她的愛。上述兩個例子可說分別是女性主義和某種後現代主義對愛情迷思的質疑。至於愛上怪物的問題，據車爾妮(Brigid Cherry)的研究，一些恐怖片的女觀眾，認同吸血鬼等怪物是因為在怪物身上感受到自己的孤單。而自盧高西(Bela Lugosi)以降，俊朗的德古拉「黑暗王子」的形象，更成為了一些女觀眾的性幻想對象(173-74)。我們不妨補充說，影片中的女主角如何愛上吸血鬼，也為女觀眾提供了一種可以模仿的「他者的愛」。柯波拉版《吸血鬼》裡的米娜愛上德古拉，即使他本性凶殘，卻在她面前風度翩翩，體貼入微。儘管他可以變成怪物的醜陋模樣，甚至化作一縷青煙，但他總會變回她喜歡的貴族公子形象。基本上，米娜可以想像德古拉有著一個不變的「真我」，是一個獨立完整，可以思想和給她回應的個體，而去愛這個「幻象」。但是在片中最戲劇性的一幕，在面對強納生和他的朋友要攻擊他時，德古拉突然變為一群老鼠逃跑。看著他變身的米娜感到莫大的震撼，瑟縮在一角，顫抖著說「不潔！不潔！」似乎就是從這一刻開始，米娜已經開始改變心意，最後甚至決定站在強納生這一邊，幫忙他去對付德古拉。雖然她偶然對他仍有所依戀，但誓必要消滅他的立場自始堅決不移。對於米娜的異常反應，或許有人會用老鼠的骯髒和原始獸性來解釋她的極度不安，但我認為即使這群老鼠都長得像人們願意買回家當寵物那般，其實效果也沒有很大的差別。因為重點乃在於主體統一性的問題而不是醜陋與污穢。先前德古拉已經從人形變成有點像蝙蝠的怪物，對著強納生他們咆哮，樣子已經叫人覺得很嘔心，即使米娜感到恐懼，卻仍未作出任何特別強烈的反應，為什麼當他化作一群老鼠時會令她完全不能接受呢？我的解釋是因為德古拉作為可以愛的獨立完整主體已經頓時被瓦解了，一群各自行動、沒有統一思想的動物，正是主體性被分解變得肢離破碎的最佳比喻。如果「真愛」的神聖數字是「一」，那麼一大群小動物的雜多性(multiplicity)完全破壞了米勒所說的驅力(drives)與慾望(desire)之間必須存在的中介(mediation)，也就是由「幻象場景」所建構的「愛」(313)。沒有獨立完整主體之間的四目相投，沒有情書的魚雁往返，便淪為「部分驅力」(partial drives)針對特定的「部分客體」(part-objects)的「自動化」運作。缺乏慾望的不斷曲折流動，當然也再看不到情人們心如鹿撞、低首躊躇、乃至於熱淚盈眶的場面，聽不到五味俱陳的戀人絮語。