

再探侯孝賢《風櫃來的人》：一個互文關係的研究^{*}

謝世宗

清華大學台灣文學研究所副教授

摘要

學者論及沈從文與侯孝賢時，多就其旁觀者視角與長鏡頭美學的關聯加以闡釋；本文則著重兩人作品者所流露的生命力，並指出《風櫃來的人》（1983）與《風兒踢踏踩》（1981）和《洛可兄弟》（1960）這兩部電影的互文關係。如同少年沈從文，風櫃少年的生命力展現在對家庭束縛的抗拒、男性之間的鬥毆、情愛的追求三個層面。儘管不失其青春洋溢的一面，但他們的青春卻無法留下歷史記錄，反倒是如同沈從文筆下的湘西人，其豐沛的生命力不是展現在娛樂的狂熱上，便是在打架仇殺中耗盡。此外，《風兒踢踏踩》可視為《風櫃來的人》的前身，前者背景中為生活打拼的芸芸眾生來到後者的幕前成為主角。由鄉村到城市打拼的生命故事則取法自《洛可兄弟》；如同米蘭，高雄提供少年們走向現代化線性歷史的機會：工作、賺錢、升遷、結婚、成為有產階級，既是個人自我實現的生命路徑，也是台灣經濟發展的經驗抽樣。不論少年最後是成功或失敗，侯孝賢肯定小人物們的生命力，並透過電影提供觀眾「一種志氣的激勵」。

關鍵詞：沈從文、侯孝賢、生命力、《風櫃來的人》、《風兒踢踏踩》

* 本文初稿曾於2010年11月發表於「跨國的殖民記憶與冷戰經驗：台灣文學的比較文學研究」國際學術研討會，國立清華大學台文所主辦。除感謝當時論文講評人陳儒修教授的指正與建議外，筆者要特別感謝本次投稿的兩位匿名審查人精確指出問題所在並提供中肯的修改建議。本研究的完成有賴國立清華大學100年度「專案補助計畫」（100N2503E1），在此一併誌謝。

Revisiting Hou Hsiao-hsien's *Boys from Fenggui*: An Intertextual Study

Elliott S.T. Shie

Associate Professor

Graduate Institute of Taiwan Literature

National Tsing Hua University

Abstract

When previous scholarship focuses on Hou Hsiao-hsien and his aesthetics of long takes and bystander positions in relation to Shen Congwen's literary works, this paper shifts its focus on vital impulses that both of their works share and points out the intertextual relationships of *Boys from Fenggui* (1983) with *Lovable You* (1981) and *Rocco and His Brothers* (1960). Just as the young Shen Congwen, *boys from Fenggui* express their vital impulses through resistance to domestic confinement, group fightings and romantic pursuits. Their youth, however glorious it may be, leaves no traces on history same as their counterpart of Western Hunan residents in Shen Congwen's writings who exhaust their life energy in fighting and self-entertainment. In addition, *Lovable You* can be regarded as the predecessor of *Boys from Fenggui*; the ordinary people in the background from the former have become the heroes and heroines on the front stage of the latter. Similar to Milan in *Rocco and His Brothers*, Kausheng in *Boys from Fenggui* provides these teenagers an opportunity to move forward in a progressive life trajectory along with the linear progression of modernity: having a job, earning money, striving for promotion, and becoming a middle-class member. Their self-realization in Kausheng exemplifies Taiwan's economic miracle and, whether or not they succeed in fulfilling the dreams, Hou Hsiao-hsien acknowledges the life energy of these youths and, through the film, attempts to revitalize the audience's vital impulses.

Keywords: Shen Congwen, Hou Hsiao-hsien, Vital impulses, *Boys from Fenggui*, *Lovable You*

再探侯孝賢《風櫃來的人》：一個互文關係的研究

一、導言：從鄉土到鄉土

沈從文與侯孝賢堪稱現當代兩位華人藝術大師，一位是中國1920與1930年代代表京派的小說家與散文家，以寫作鄉土與牧歌式的湘西世界作品著稱；另一位是1980年代台灣新浪潮的重要旗手，後來成為揚名國際的台灣導演。兩個人的時代相差半個世紀、空間上橫跨海峽兩岸，表現形式上更分屬文學與電影兩個不同媒介，但沈從文的文學卻對侯孝賢的電影有著關鍵性的影響，而這來自許多的姻緣巧合。在1980年代之前，沈從文因為滯留大陸，他的作品也連帶成為禁書，因此對台灣讀者而言沈從文是相當陌生的名字。而當1980年代台灣政治漸漸走向自由化與民主化，尤其在1987年解嚴後，大量的大陸作家作品被引進台灣，其中最受人矚目的就是沈從文。¹而隨著台灣的自由化與民主化，本土化的風潮亦隨之而起；1970年代的鄉土文學論戰與1980年代初期台灣新電影的興起，正可視為本土化的具體文化表現，其中侯孝賢的短片〈兒子的大玩偶〉正是改編自鄉土文學作家黃春明的同名短篇小說。²從1930年代中國的鄉土文學作家到1980年代關注台灣本土經驗的電影旗手，這一段沈從文與侯孝賢的前世姻緣，正是在台灣1980年代的政治、經濟與文化情境下，由媒人朱天文一手牽成。

1982年朱天文的短篇小說〈小畢的故事〉於聯合報副刊發表後，引起導

1 沈從文的作品在1980年代，同時在兩岸重新被挖掘與評價，漢學家金介甫（Jeffrey Kinkley）稱之為兩岸的「沈從文熱」（Shen Congwen craze）。Jeffrey Kinkley, "Introduction," in *Imperfect Paradise: Stories by Shen Congwen* (University of Hawai'i Press, 1995), p. 2.

2 侯孝賢認為新電影的內容多是台灣本土的成長經驗，而這相當程度上是受到小說的影響。布爾多·艾曼紐（Burdeau, Emmanuel），〈侯孝賢訪談〉，Olivier Assayas等著，林志明等譯，《侯孝賢》（*Hou Hsiao-hsien*）（台北：財團法人國家電影資料館，2000.12），頁79-132。

演陳坤厚與侯孝賢對故事本身的興趣。在與朱天文碰面後，陳坤厚取得版權並將之改拍為同名電影《小畢的故事》（1983），此時侯孝賢正是擔任編劇。由此，侯孝賢與朱天文開始長期的合作。在當時侯孝賢已經拍攝三部長片，分別為《風兒踢踏踩》（1981）、《俏如彩蝶飛飛飛》（1982）與《在那河畔青草青》（1982），其中不乏在商業票房上十分成功的例子。然而當時台灣觀眾已經對粗製濫造的台灣電影感到不耐，電影工業也因此窮極思變，大膽採用了當時剛從國外回來的新一代年輕導演如楊德昌、萬仁、曾壯祥。他們在理論上、題材上與拍攝手法上尋求革新的意圖自然影響到侯孝賢，如他自己所說：

我拍《風櫃》之前對電影的想法很簡單，就是陳述，把劇本中的故事說出來就好，就像詩的「賦、比、興」中的「賦」，那時並不懂得用「比、興」。後來遇上很多當時從國外回來的新電影導演們，他們對電影有很多理論，聽得我一團糊塗，於是產生了劇本寫好了，但在表達形式上的困惑。³

侯孝賢大可依樣畫葫蘆地拍攝《風櫃來的人》（1983），但他在其他新浪潮導演刺激下求新求變的企圖才是他遇上瓶頸的主因。此時侯孝賢編劇朱天文就很直覺地拿《沈從文自傳》（1934）給他看，而他看了之後「發覺沈從文的描述的觀點，好像是俯視的……不管他在敘述『清鄉』也好、種種的死亡也罷，生命就像一條河流在流而沒有悲喜，就是因為他沒有悲喜，卻反而有了一種胸襟、一種角度」。⁴為了將沈從文的觀點「翻譯」到電影媒介中，侯孝賢在拍攝時總是叫攝影師「遠一點、冷一點」，讓攝影機「在遠處默默地看著他們」，「自然讓某種真實的狀態呈現出來」。⁵這樣的拍攝手法即是侯孝賢後來著名的長鏡頭美學，而學者如孟洪峰、葉月瑜、James Udden都曾針對此一美學特質以及文學與電影的關聯加以論述，更使得沈從文對侯孝賢的影響成了

3 李達義，〈侯孝賢的電影人生〉，《電影欣賞》99期（1999.05），頁81-82。

4 同註3，頁82。

5 同註3，頁82。

藝文界與學術界津津樂道的一段公案。⁶

在侯孝賢的回憶中，朱天文直覺地建議他看《沈從文自傳》，沈從文的作品因此啟發了他的長鏡頭美學。但憶及沈從文與侯孝賢的關聯時，朱天文卻另有一番說法，而這卻是電影研究者較少談及的：

我那時在旁邊看他跟楊德昌、萬仁他們常在一起，就禁不住想，侯導演，你自己的本千萬不要失掉了。剛好我自己看了沈從文，覺得沈從文那種生命力，那種動力，正是侯導演的東西；才會想到把《沈從文自傳》給他看。我不拿別的，因為我覺得他們兩個好近啊，都是本土的那種感覺。沈從文自己也是在民國十年左右，從湘西鄉下跑到北京去，大家在搞什麼新文學運動，他一概都不知道，那個狀況跟他很像（笑）……他自己最大的寶藏就是從湘西出來什麼都沒有的那股原動力。所以那時候拿《沈從文自傳》給侯導演看，自己的想法是這樣子：求求你，保住你這個，不要一下子給外國的形式、技巧衝得懷疑你自己。也是因緣際會，他一看就領悟到沈從文裏頭的東西。⁷

如同沈從文到北京後才開始接觸早已如火如荼的新文學運動，侯孝賢也是在與楊德昌、柯一正、萬仁、曾壯祥交遊後認識西方的電影理論。朱天文所謂的「本土的感覺」除了指稱兩人各自的鄉土經驗外，也點出其內涵包括純樸的「生命力」或「原動力」。綜合侯孝賢與朱天文各自的闡述，我們可以得到一個比較完整的面貌：侯孝賢電影中充滿生命力的人物是內容，而透過長鏡頭拍攝手法來觀察他們正是其表現形式；作為侯導最喜歡的作品，《風櫃來的人》則體現了內容與形式的完美結合。

6 孟洪峰，〈侯孝賢風格論〉，林文淇、沈曉茵、李振亞編，《戲戀人生：侯孝賢電影研究》（台北：麥田出版社，2000.02），頁49-51；Emilie Yeh Yueh-yu and Darrell William Davis, *Taiwan Film Directors: A Treasure Island* (New York: Columbia University Press, 2005), pp. 157-161；James Udden, *No Man an Island: The Cinema of Hou Hsiao-hsien* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2009.06), pp. 60-61.

7 李焯桃，〈對話：侯孝賢、方育平、朱天文〉，轉引自孟洪峰，〈侯孝賢風格論〉，《戲戀人生：侯孝賢電影研究》，頁32-33。

在文學與電影的關係的研究中，改編研究乃是其中一個重要的領域。由於改編研究涉及文本一對一的對應或不對應關係，改編研究的論文，或討論「小說能而電影不能」和「電影能而小說不能」的部分，以釐清各自的媒介與美學特質，或針對改編後差異，進一步討論導致改變的因素，包含美學的、文化的或意識形態的。沈從文文學與侯孝賢電影的影響關係已經如同公案，不時出現在學者的論述中，但卻少有人對二者的關係進行深入的分析與比較研究。究其原因或許是「影響」本身就是一個模糊不清的概念與捉摸不定（*elusive*）的關係，不如文學作品改編為電影如此明確。近年來西方的改編研究也意識到從小說到電影的「對應式」研究有其侷限，因而提倡所謂的互文研究（*intertextual studies*），試圖為文學與電影研究開闢一條新途徑。⁸就侯孝賢《風櫃來的人》而言，其互文關係不只包含沈從文書寫湘西的作品，也應該納入侯孝賢前期的作品《風兒踢踏踩》與義大利電影導演維斯康提（*Luchino Visconti*）的《洛可兄弟》（*Rocco and His Brothers*）（1960）。因此，本文企圖以「生命力」的概念為主軸，前述幾部具有互文關係的文本為支線，重新詮釋與探討侯孝賢的經典作品《風櫃來的人》。

二、青春之歌，原欲與封閉的島嶼

前言的引文中，朱天文提出生命力或原動力作為關鍵字，用以描述沈從文作品的內蘊，但在指稱侯孝賢時，究竟所指的是侯孝賢個人的生命力或他之前的作品則有些曖昧不清。但在所謂「文如其人」的假設下，或許我們依然可以回顧侯孝賢《風櫃來的人》之前所拍攝的長片，試圖釐清何謂朱天文口中的生命力。在侯孝賢之前的三部電影長片中，《風兒踢踏踩》又跟《風櫃來的人》特別有淵源，因此可作為探究侯孝賢作品生命力的出發點。

8 Robert Stam與Alessandra Raengo合作編纂的文學與電影讀本*A Companion to Literature and Film*（2004）與*Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film*（2005），可謂英語世界針對相關議題的最新研究成果，其中的編者Robert Stam正是互文研究（*intertextual studies*）重要的提倡者。另外，互文研究的代表性專著則可參見Thomas M. Leitch, *Film Adaptation and Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*（Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2007）。

《風兒踢踏踩》描述鳳飛飛飾演的幸慧與陳友飾演的香港廣告導演羅仔一同到澎湖出外景。喜好攝影的幸慧在澎湖取景的過程中，為阿B所飾演的盲人金台所吸引；幸慧回到台北又在新公園巧遇金台，並與雙眼復明的金台互生好感。幾經波折，最後幸慧在與羅仔訂婚前夕選擇金台，但卻堅持與羅仔一起到歐洲旅遊，完成他個人的夢想。如林文淇所言，幸慧獨立無懼的性格突破當時愛情片中的女性傳統形象，例如她不理會校長要求繪製政治標語的指示，帶領學生在牆壁上彩繪海底世界，隱含對威權體制的反抗。⁹就愛情的態度而言，她的主動與自主，以及「腳踏兩條船」的戀愛方式，在在挑戰她的父母輩的價值觀。其次，鳳飛飛如同鄰家女孩的明星形象（star persona），陽光且充滿生命力，自然與瓊瑤電影中的弱女子、富家千金或殘障者的柔弱、被動的形象大不相同。¹⁰事實上，幸慧正是影片中導演侯孝賢的化身，充滿了活動力，深入澎湖與台北街頭，希望獵取生活的真實面貌，拍出「一系列的人生百態」。因此，如果朱天文看過侯孝賢早期的電影，應該會為《風兒踢踏踩》中幸慧所表現的活力有極深刻的印象。

雖然如同傳統的瓊瑤電影，侯孝賢將焦點放在都會俊男美女的愛情故事上，但侯孝賢以深焦和中長鏡頭的手法拍攝，在離島澎湖與鹿谷鄉下取景，儘管不免帶著都市觀光客的凝視，間或流露對鄉村生活的獵奇眼光，但其寫實意圖的確「刻意地呈現當地的人物與景致的風貌」。¹¹如果幸慧展現出的生命力主要是在前景——一個可供浪漫愛情喜劇展演的烏托邦空間——那麼侯孝賢倒也不吝惜在背景中以寫實的手法展現市井小民的活力。例如電影的一開始，侯孝賢就透過幸慧的攝影鏡頭，捕捉澎湖人的日常生活動態，如小孩子在街上奔跑嬉戲、捕魚人合力將小船推下海、將船錨吃力地抬上岸邊。另外，在侯孝賢的深焦鏡頭的場面調度中，即使主角佔據畫面中央，觀眾也不難注意到背景中市井小民繁忙地為生活打拼的情景。不只在台北都會有著繁忙來往的車輛，

9 林文淇，〈侯孝賢早期電影中的寫實風格與敘事〉，林文淇、沈曉茵、李振亞編，《戲戀人生：侯孝賢電影研究》，頁107。

10 Emilie Yeh Yueh-yu and Darrell William Davis, *Taiwan Film Directors*, p. 140.

11 同註9，頁106。

在南投鹿谷的鄉間，也有車輛、摩托車與挑著扁擔的鄉下人在鎮上或田野間行走。在幸慧與金台散步田野的那一幕，鏡頭甚至刻意回拉（zoom out），呈現出山野景色；導演同時安排摩托車駛過田間小路，接著婦人挑著扁擔走過——當位在前景的幸慧與金台忙著戀愛的遊戲時，背景中的芸芸眾生也正熱烈地活著。為生活打拼的眾生圖像延續到《風櫃來的人》，並進一步從背景跳到前景，開展出幾個平凡的風櫃少年從鄉下到高雄打拼的成長故事。

《風櫃來的人》其實正是侯孝賢在澎湖拍片時構思的故事，因此也以澎湖作為開始的場景，與《風兒踢踏踩》更有另一層互文關係。¹²但沈從文對侯孝賢《風櫃來的人》的影響也不容小覷。葉月瑜指出《沈從文自傳》與侯孝賢電影的雷同，包含淘氣的童年生活、好奇心、熱情執著（enthusiasm）、鬆弛的家庭結構、男性情誼和對學校教育的輕視等主題上的相似處。¹³仔細來看，《沈從文自傳》與侯孝賢《風櫃來的人》的相似性，可以分為對外在世界的嚮往、男性之間的鬥毆、情愛的追求三個層面。而這些層面的展現都可以歸結到同一根源，亦即少年與生俱來的原欲或生命力。關於沈從文的文學思想，已有學者如劉洪濤指出佛洛伊德性慾昇華的創作理論與柏格森「創造性的演化」為其重要根源，並以之闡述沈從文的作品。¹⁴本文在此不擬追溯特定思想的繼承與轉化，而是以生命力的概念作為討論侯孝賢作品的詮釋框架，故參照劉洪濤的說法簡要定義「原欲」與「生命力」如下：心理學術語「原欲」（libido）指涉與生俱來的生存本能，尤其表現在繁衍後代的慾望上；「生命力」（vital impulses）包含前者，但更擴及一切創造與發展的驅力，就個體而言，關乎個人生命的自我實現，就集體而言，則以維繫文明的延續與發展為目標。以下便以此概念為核心，分作三個層面來討論《沈從文自傳》與《風櫃來的人》之間的異同，再於下節進一步詮釋少年們的生命力展現，如何可以視為台灣經濟發展的國族寓言。

12 艾曼紐·布爾多，〈侯孝賢訪談〉，（來源：<http://site.douban.com/widget/notes/151290/note/100811911/>，2012.08.12）。

13 Emilie Yeh Yueh-yu and Darrell William Davis, *Taiwan Film Directors*, p. 159.

14 劉洪濤，〈沈從文小說與現代主義〉（台北：秀威資訊科技公司，2009.05），頁37-39。

首先，在《沈從文自傳》開始不久，沈從文就提及自己如何一而再、再而三地逃家，只因為相對於學校的教科書，校外的生活大書，對年幼的沈從文來說更具吸引力。「為什麼驟子推磨時得把眼睛遮上？為什麼刀得燒紅時在水裡一淬方能堅硬？為什麼雕佛像的會把木頭雕成人形，所貼的金那麼薄又用什麼方法作成？為什麼小銅匠會在一塊銅板上鑽那麼一個圓眼，刻花時刻得整整齊齊？這些古怪事情太多了」¹⁵——這些問題激起了沈從文的好奇心，但答案卻不在學校教科書上。沈從文因此必須從生活中去找答案，在遊蕩與觀察的過程中，「一面看一面明白了許多事情」（《沈從文自傳》，頁12）。與風櫃的叛逆少年相比，少年沈從文更多了知識分子的色彩——厭倦學校教科書的刻板，而嚮往外界活潑豐富的生活知識。也因為自傳體的敘述形式——由現在的敘述者「我」（I）回顧說明（re-account）從前的我的生命經驗——沈從文的自傳因此多了一種反思性（reflexivity）。相對而言，侯孝賢的電影在形式上缺乏自傳體的反思性，並且少年逃學與逃家的行為並非來自對外在知識的好奇，而是來自於本然的生命力或原慾，無法屈服於任何形式的束縛。除了主角阿清受傷癱瘓的父親外，他的家庭並沒有什麼異常，但他卻表現出一種莫名所以要離家的衝動。例如：阿清回家僅是吃飯睡覺，此外幾乎無法在家裏多留一刻；當母親要求阿清餵食癱瘓的父親時，阿清那不情願的態度，與其說是對父親缺乏感情，不如說是對家庭空間與照顧角色的排斥。逃家或許只是因為活潑的生命力無法接受任何形式的束縛。

然而一旦這些少年們離家在外，即使是在逃亡過程中身無長物，也往往可以自得其樂。如在海灘上互相脫褲子扭打取樂的這一段，透過長鏡頭的使用，以及彷彿將攝影機放在沙灘上的跟拍，框架（frame）了少年們在海灘上玩耍的情境，搭配了維瓦第（Antonio Vivaldi）的配樂，特別可以展現出年輕生命享受當下的能力。如果我們可以運用「比興」的詩學稍加詮釋，則少年們源源不絕的生命力，不是唯有在海闊天空下的海灘才能自由開展？海灘的潮起潮落

15 沈從文，《沈從文自傳》（台北：聯合文學出版社，1987.04），頁16；後續引文出自此書者，於內文中直接標明書名與頁數。

不正是他們旺盛的生命力的最好比喻？本然的生命力使得他們可以隨時跳脫外在社會力的威脅，使得他們即使處在身無長物的情境，仍然可以自得其樂，盡情地活在當下。

其次，風櫃少年在澎湖不斷與其他少年鬥毆的場景，令人聯想到《沈從文自傳》中強悍的湘西民風；不但小孩打架是常事，湘西「那地方的大人，用單刀在大街上決鬥」也不算回事（《沈從文自傳》，頁17-18）。儘管如此，沈從文筆下的決鬥自有其法則，即使面對一群人，也可以選擇一對一的決鬥：被打倒了活該伏在地上被痛打一頓，打贏的可以無所顧忌、自由走去（《沈從文自傳》，頁17-18）。比較而言，風櫃少年們的鬥毆更加原始、更加野蠻、也因此更加是一種本然生命力的展現。例如，當一夥幫派分子突然出現尋仇時，阿清面對眾多敵人的突襲，毫不猶豫拔腿就跑；之後阿清跟伙伴描述當時的情境時，說到自己當時立刻就閃了。「閃」字特別生動捕捉了阿清不加思索、彷彿野獸般的求生本能，也因此無法顧及當時在身邊的朋友。在另一場打群架的混亂過程中，阿清隨手拿起路旁的磚頭，重擊對手的頭部，絲毫未考慮後果。湘西人民的鬥毆有其規範，因此才有「豁然大度，謙卑接物，為友報仇，愛義好施，且都非常孝順」的俠士般人物出現（《沈從文自傳》，頁18）。比較而言，侯孝賢的叛逆少年們則是目空一切，彷彿動物般依循本能行事，如逃走的阿清找來郭仔返回尋仇，一人手持釘耙，一人手持斧頭，完全不計如此的鬥毆有何後果，因此更能夠展現出未受禮教規訓的本然生命力。

最後，生命力或原慾必然展現在情慾的追求上。沈從文較少寫到自己的情愛，但在自傳中卻描寫了一個賣豆腐的年輕男子，將心儀的年輕女子的屍體從土中刨出，背到山洞去睡了三天的故事（《沈從文自傳》，頁56）。這個故事使沈從文印象深刻，也因此以不同的面貌，不斷出現在他的作品中，包含短篇小說〈醫生〉、〈三個男人與一個女人〉（1930）、《沈從文自傳》與《湘西》（1938）。¹⁶ 在《湘西》這本書中，沈從文提及此一插曲時，特別讚賞當

16 這四篇作品的比較分析，參見Gang Yue, *The Mouth that Begs: Hunger, Cannibalism, and the Politics of Eating in Modern China* (Durham: Duke University Press, 1999), pp.133-142.

地人「這種生命洋溢的性情」，並且感嘆在近年來已經為充滿著「詐氣」的「庸碌人生觀」所取代。¹⁷ 沈從文記憶中那詭異又充滿激情的故事，自然遠勝風櫃少年的啟蒙情事，但是侯孝賢同樣通過少年們的情慾追求，呈現屬於他們這個年紀所該有的「生命洋溢的性情」。其中最有代表性的一幕是四位少年在提防上跳舞，而海浪在背後激起高高的浪花。接著鏡頭拉遠，呈現出他們的表演對象，乃是之前在海邊碰到的當地女子金花。接著鏡頭呈現金花回看後便再切出（cut out），以大遠景呈現四個在提防上跳舞的渺小身影和不斷被激飛的浪花。

不同於好萊塢電影通常先給一個建設鏡頭（establishing shot）交代場景，再切入（cut in）細部以呈現人物關係的手法，侯孝賢直接以中鏡頭呈現出四個年輕人的動作。因為沒有交代此一鏡頭的前因，使得四個少年的舞蹈彷彿是無所為而為，僅僅為了在海堤上自得其樂，背後所激起的浪花正象徵著少年們澎湃的生命力與燦爛的青春。與分析剪接的手法相反，侯孝賢緊接著的鏡頭乃是切出（cut out），以中遠景呈現出四個少年與阿麗的空間關係，也解釋了時間關係上的前因後果——少年們的原慾正是因為對象的存在才被激起，宛如身後觸岸飛濺的浪花。最後侯孝賢再將鏡頭切出，使得四個人的身影彷彿融入飛濺的浪花之中，一方面少年們彷彿變成自然的一部份，與海浪同樣具有銳不可當的原始生命力，另一方面卻也呈現出如此的原始力量，在澎湖這樣封閉的孤島，事實上僅能如浪花一般自生自滅。在澎湖的浪花自顧自地遠踢飛揚，但沒有其他人看見，也沒能留下任何記錄，令人不禁懷疑浪花真的存在嗎？大遠景的運用將觀眾拉遠，同時也將觀眾對風櫃少年的認同抽離，使之佔據一個旁觀者的視角，靜靜地看著「生命就像一條河流在流」，看著生命在時間之流中生發、激盪與滅絕。

三個鏡頭所組成的蒙太奇，依序展演出不同的意義與情緒，最後消融在自然之中，因此不只是《風櫃來的人》中最經典的鏡頭之一，也是整部電影的「詩眼」，述說著青春的美麗與哀愁。電影的前半部彷彿一首青春之歌，在破

17 沈從文，《湘西》（台北：輔新書局，1989.07），頁66。

落的背景（如空屋、老人、空蕩盪的街道）下，美麗的海景增添了牧歌般的色彩；風櫃儘管封閉破落，但少年們洋溢的青春，不論是表現在海灘上的嬉鬧、少年們的鬥毆或是騎乘機車飛馳在空無一人的路上，都使人感到青春生命的放肆與不羈。但其青春的哀愁卻也來自於生命力無從發揮，無法成就一些什麼、留下一些什麼；唯有在澎湖這個封閉的島嶼，青春隨時間流逝，因此生命的荒涼與虛無也呼之欲出。

生命的荒涼與虛無看似抽象，但對風櫃少年們來說，這個感受具體表現在缺乏對象投注情慾。事實上除了金花外，似乎沒有年紀相近的女性與少年們交遊；邂逅異性似乎只能在電影中獲得替代性滿足。其中一幕呈現一群人騎車到馬公的電影院看電影，少年們所期待的其實是電影的「插片」，但卻因為所看的是義大利導演維斯康堤的黑白片《洛可兄弟》而覺得失望。侯孝賢截取了《洛克兄弟》中的兩幕，一幕是洛可一家人從義大利南部鄉下移居北部米蘭大城的情境（電影的字幕上出現「鄉下佬進城」）：母親帶領著西蒙（Simone）、洛可（Rocco）、塞羅（Ciro）與盧卡（Luca）四兄弟，來到找尋早已到米蘭打拼並在當時即將成家的大哥（Vincenzo），而後準備搬進現代公寓的地下室。另一幕則是洛可與兄弟們首次在公寓的地下室遇見妓女娜蒂亞（Nadia），在眾男性的凝視下，她幾乎成為所有兄弟的愛慾對象，最後則成為西蒙與洛可之間發生衝突的主因。侯孝賢明快地藉由這兩幕將城市與情慾相連結，預示風櫃少年由鄉村到城市所見的景象：未婚同居已經是城市人的生活常態，如阿榮的姐姐與未註冊的「姐夫」、來自澎湖的黃錦和與來自基隆的小杏。阿榮姐姐與小杏在房間內外吊掛的內衣褲，更是含蓄地將慾望城市的聯想再次加強。當然最重要的是「邂逅異性」成了主角阿清進入城市後的故事發展主軸。如同現代性所蘊含的線性、發展的時間感，阿清與小杏的關係便在高雄港都的天光水色之中不斷進展；從風櫃到高雄因此不只是空間結構的轉換，更是生命軌道的變換與時間意識的改變。

自然城鄉移民是《洛可兄弟》與《風櫃來的人》共同的社會背景，前者中西蒙、洛可與娜蒂亞的三角關係，在後者以黃錦和、阿清與小杏的三角關係出現。除了這些表面上的相似性，兩部片子或兩個導演的世界觀事實上非常不

同。維斯康提受到義大利馬克思主義哲學家葛蘭西（Antonio Gramsci）〈南部問題〉（“The Southern Question”）一文的影響，不但注意到城鄉對立與階級剝削的問題，更強調義大利傳統文化的喪失，因此在電影中流露了對過往價值喪失的悲嘆，尤其人性與熱情在現代化的驅力下為資本主義與新布爾喬亞階級文化徹底摧毀。¹⁸ 因此，電影中順利融入布爾喬亞階級的大哥與塞羅（在Alfa Romeo工作），不但是著墨最少，也是最平板、最沒有生命力的角色；反倒是主角洛可為了維護家庭的完整（家庭作為傳統文化的傳承媒介），亦為了拯救墮落的兄弟西蒙而不斷自我犧牲。弔詭的是，洛可的自我犧牲，包括放棄自己所愛的人娜蒂亞，最終只是使西蒙犯下了謀殺娜蒂亞的重罪。《洛可兄弟》流露強烈的悲劇英雄色彩，一方面現代化與傳統價值的消失無可挽回，洛可個人的努力不但無法力挽狂瀾，還加速人性的墮落與家族的瓦解。但另一方面，個人的生命價值正是表現在與新社會秩序的對抗上，而非是馴服，因此電影以通俗劇（melodrama）的形式凸顯洛可與西蒙熱力四射的生命力，正是肯定他們雖敗猶榮的精神。¹⁹

侯孝賢同樣注意到城鄉對立的問題，但並未流露對鄉村的鄉愁，也看不到反布爾喬亞的左翼態度；《風櫃來的人》中充滿生命力的角色如阿清、黃錦和與侯孝賢所飾演的「姐夫」，都是來自於鄉村的無產階級，努力向都會中產階級爬升。個人與社會的衝突在《風櫃來的人》並非是不可解的矛盾，反倒可以是兩條向上發展的平行線——前提是少年們必須離開鄉村、脫離不斷重複的生命循環，走入資本主義充滿競爭、機會與發展的機制中。不像洛可的角色，這群少年們沒有傳統價值的包袱，反而像是一張白紙，隨時準備好吸納資本主義所預設的價值觀；即使在都市中遭受到挫折，但他們的生命中沒有絕境，反倒是處處有著「柳暗花明又一村」的伏筆。因此，相對於《洛可兄弟》以謀殺作為三角關係的結束，《風櫃來的人》則是網開一面：黃錦和因為犯事不得不去跑船，小杏選擇與黃錦和結束關係並離開高雄。阿清與小杏越走越近的關係仿

18 Sam Rohdie, *Rocco and His Brothers* (London: BFI Publishing, 1992), pp. 13-14.

19 同註18，頁23-25。

佛因為分離而劃下句點，但事實卻是留下伏筆：正是舊關係的結束才使得新關係的開始成為可能。沒有維斯康堤通俗劇中的暴力、犧牲、謀殺與悲劇色彩，侯孝賢娓娓道來的淡然筆調卻留下種種新的可能。

三、從湘西到風櫃：國族寓言、生命力與經濟發展

如朱天文所言，沈從文與侯孝賢的確有很多相似之處。在空間的橫軸上，兩人均涉及了鄉村到城市的移動路徑；在時間的縱軸上，兩人的作品都大量記錄或融入自己的成長經驗。當然，沈從文的湘西與侯孝賢的風櫃不只有時空上的距離，更有表現形式、意識形態與美學特質的差異。對王德威來說，湘西是沈從文「想像的鄉愁」（imaginary nostalgia）所指向的子虛烏有之地；²⁰ 彭小妍則指出在沈從文的苗族故事中，湘西的原始乃是前衛主義者帶有批評現實意味的未來烏托邦；²¹ Janet Ng 探討《沈從文自傳》中旅行者的凝視以及如何透過論述語言，包含地圖、歷史知識與地志資料，馴化或文明化（civilize）湘西地景。²² 在沈從文的筆下，湘西是有著多重面貌的想像與象徵的地理空間，自然不宜與侯孝賢的風櫃對號入座；但湘西與風櫃均涉及了城鄉的差距與現代化發展的歷史進程，因而也不免有其相似之處。

《湘行散記》（1940）乃是沈從文離鄉多年後，首次返鄉的所見、所聞、所感；其中對湘西人與自然同調的一番辯證思考，最足以和侯孝賢電影中的風櫃比較：

這些人……按照一種分定，很簡單的把日子過下去。每天看著過往船隻搖櫓揚帆來去，看落日同水鳥。雖然也有人事上的得失，到恩怨糾結成一團時，就陸續發生慶賀或仇殺。然而從整體來說，這些人生活卻彷彿

20 王德威，《茅盾，老舍，沈從文：寫實主義與現代中國小說》（台北：麥田出版社，2009.07），頁346-347。

21 Hsiao-yen Peng, *Antithesis Overcome: Shen Congwen's Avant-gardism and Primitivism* (Taipei: Institute of Chinese Literature & Philosophy, Academia Sinica, 1994), p. 123; 彭小妍，《超越寫實》（台北：聯經出版公司，1993.11），頁28。

22 Janet Ng, *The Experience of Modernity: Chinese Autobiography of the Early Twentieth Century* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003), pp. 127-128.

同「自然」已相融合，很從容的各在那裏盡其性命之理，與其他無生命物質一樣，惟在日月升降寒暑交替中放射、分解。²³

這些與自然和諧相處的湘西人，在沈從文眼中，比世界上的哲人更懂得人的渺小與性命之理，但相對於支配自然、改變歷史並創造歷史的另一群人，這些人卻無法在歷史上留下任何痕跡。更不幸的是，這群彷彿居住在世外桃源人，儘管「不知有漢、無論魏晉」，卻無法讓湘西置外於整個中國的現代化進程。當現代化線性的、發展的時間觀與歷史進程終將取代傳統的、循環的與非歷史的生活模式時，這群人終將為歷史的洪流淹沒，彷彿「無生命物質」自行放射、分解。因此當沈從文寫道「一份新的日月行將消滅舊的一切」時，²⁴筆下不免流露出一絲悲哀與感嘆並進行省思：

我們用什麼方法，就可以使這些人心中感覺一種「惶恐」，且放棄過去對自然和平的態度，重新來一股勁兒，用划龍船的精神活下去？這些人在娛樂上的狂熱，就証明這種狂熱使他們還在這世界上佔據一片土地，活得更愉快更長久一些。不過有什麼方法，可以改造這些人的狂熱到一件新的競爭方面去？²⁵

「娛樂上的狂熱」正是這群人生命力充沛的證明，但這群活在歷史之外的人（也就是生活在現代性的進程與發展之外），其生命力卻只在「慶賀或仇殺」之中虛耗。因此沈從文認為當務之急是將其狂熱的生命力導向「新的競爭方面去」。考慮當時的歷史情境，文中所指的「新的競爭」或許可以解讀為當時中國面臨帝國主義的侵略，所不得不參加的全球性的現代化競賽；湘西在中國全面積極現代化的壓力下，自然也不得不加入全國性的現代化競爭。不參與競爭，唯有自然淘汰，但參與現代化，並無法保有原本的生活方式，而這正是沈

23 沈從文，《湘行散記》（台南：金安出版社，1993.03），頁81。

24 同註23，頁82。

25 同註23，頁82。

從文筆下的湘西人所面臨的兩難。

在全球現代化的壓力下，處於封閉環境中的原始生命驅力，必須被重新導向競爭與發展的層面，否則只有面臨自我虛耗並遭到淘汰的命運。這樣的描述同樣適合戰後台灣。在戰後國共對峙的冷戰政治格局下，台灣的生存之道似乎只有積極將自己納入以美日為中心的全球資本主義體系中，並在體系中求得一席之地；台灣人充沛的生命力，在白色恐怖的高壓統治與國家經濟計劃下，被刻意導向經濟發展，而這正是《風櫃來的人》作為一則國族寓言所反映的歷史經驗。

如葉菁（June Yip）所指出的，電影的一開始強調村莊的自然景觀及牧歌氛圍，創造出「無時間感」（a sense of timelessness）。²⁶ 這樣的呈現令人聯想到沈從文的湘西世界；當沈從文看到湘西居民與自然同一的非歷史性時，侯孝賢表現出歷史意識，呈現出風櫃落後的景象——兩人事實上都無法避免以現代的時間感認知傳統的鄉村。電影的一開始呈現這群風櫃少年在冰店裡打撞球，接著鏡頭帶到一個負責計分的老人。誠如葉月瑜所說，這個特寫鏡頭流露了侯孝賢如人類學家的獵奇眼光，令人聯想到沈從文對鄉下人古怪面貌的著迷。²⁷ 但另一方面，侯孝賢也藉著這個老人透露一個不尋常的訊息，亦即在現代化／都市化的驅力／拉力下，澎湖年輕人口外移，其中包含多數的年輕女性（例如阿榮的姐姐早已到高雄工作並與人同居），因此呈現出老人擔任撞球計分小姐的不協調景象。事實上，侯孝賢的現實意識與對現代化情境的觀察，早在《風兒踢踏踩》中已見端倪。在澎湖冰店的那一幕，拍片的導演羅仔與工作夥伴們一起打撞球，而負責計分的是一個未成年的小女孩；侯孝賢更刻意在小女孩身邊安插了一位老太太，同樣暗示澎湖年輕世代出走所造成的人口斷層。《風櫃來的人》延續並強化侯孝賢在《風兒踢踏踩》中的寫實精神與社會意識，在電影開頭的幾個蒙太奇鏡頭中，有一幕呈現一個小女孩（阿清的外甥女）孤單地在路上。直到電影接近尾聲，小杏陪同阿清回風櫃參加父親的喪

26 June Yip, *Envisioning Taiwan: Fiction, Cinema, and the Nation in the Cultural Imaginary* (Durham: Duke University Press, 2004), p. 201.

27 Emilie Yeh Yueh-yu and Darrell William Davis, *Taiwan Film Directors*, p. 161.

禮，順便探望黃錦和的家人時，觀眾才又再注意到這個小女孩，同樣孤單地一個人在路上。這樣的安排正是侯孝賢關注鄉村人口外移所形成的「少子化」現象的最好證明。

儘管澎湖不失牧歌氛圍，但絕非是烏托邦。透過小杏作為一個外來參訪者的眼光，鏡頭呈現黃錦和的大嫂在地上切魚，而蒼蠅環繞著死魚飛舞的情境。除了暗示澎湖的落後與不衛生，死魚似乎也象徵了澎湖人死寂的生命狀態——不論是頭部受傷而必須整天困坐在椅子上的父親，或是身為教師卻不受學生尊重的哥哥，在澎湖這塊封閉的島嶼，再充沛的生命力也只能一點一滴地被磨損耗盡。澎湖也絕不是侯孝賢或其電影人物「想像的鄉愁」的寄託地，而是現代化過程中區域失衡的區塊。在自然美景的背後，破落的漁村處處傳遞出一種荒涼感；在其中的無時間感更多是來自於被摒除在現代化進程之外的結果。阿清在澎湖所能找到的工作，不過是在他姐夫的魚罐頭工廠當一個工人。製造罐頭外銷國外或台灣本島反映出澎湖邊緣的、附屬的經濟位階；當這份工作無法提供阿清任何升遷的機會與對未來的期盼時，封閉在罐頭中的魚不免將成為阿清生命的隱喻。

的確，沈從文筆下充滿詭麗傳說的湘西風光與侯孝賢極盡寫實精神的鏡頭所捕捉的風櫃地景，相距不可以道里計，但沈從文與侯孝賢看待鄉村的眼光則有其相似性。儘管二人都肯定鄉下人的生命力，並或多或少陶醉在鄉下的牧歌氛圍中，但從現代的、發展的線性時間觀來看，湘西與風櫃都是封閉的、充滿窒息感的空間。在現代化的情境下，鄉村的倒退與都市的發展事實上是一體兩面；在某個程度上，前者的倒退促進了後者的發展。電影中澎湖似乎不難找到棄置的空屋，如少年們在逃避幫派分子尋仇所借住的空屋，即是其中一位少年的舅舅家，而舅舅一家早就搬到台灣。高雄則到處可見販售新房子的廣告，而少年們被騙去「看電影」的高樓，更是一棟可以鳥瞰愛河、興建中的景觀大廈。風櫃的空屋與興建中的大樓，一為過去式，一是未來式，而人口的遷移，正是造成二者所以如此的關鍵。不同於少年在風櫃所看的黑白電影，城市的「電影」不但是彩色，而且還是「大遠景」，展現在少年眼前的正是邁向未來的空茫和無限可能。的確，不斷邁向天際線的高樓，如同電影中另一個指示向

上的路標，可以指涉都市神話的空幻與美夢的遙不可及，但登高望遠所提供的願景卻也有其影響力，尤其對阿清而言更是如此：不同於友伴的咒罵，阿清則是凝望沉思。後來阿清努力學習日文，試圖擺脫藍領階層，其中「更上一層樓」的企圖，怕不是來自此次登高望遠的啟示？因此，城市提供的不只是風櫃少年邂逅異性的可能；他們邁向成年與工作升遷的企圖其實是一個銅板的兩面，而個人理想或利益的追求也成為整體高雄（或台灣）經濟成長的提喻。

正如William Tay所指出，《風櫃來的人》可以視作啟蒙故事來理解，其中的主角阿清尤其經歷了失去天真（loss of innocence）、存在的危機（existential crisis）、達到自知（self-knowledge）和融入成年社會的過程。²⁸在啟蒙過程中模仿對象或導師事實上扮演了重要的角色，只是在電影中的啟蒙導師，既非失智的父親，也非沉默寡言的大哥，而是阿清在高雄認識的黃錦和。黃錦和應是在高雄加工出口區電子加工廠中的低階幹部，因此可以介紹阿清等人進入工廠工作；黃錦和儘管很快就要升組長，但也知道在加工廠工作並無前途可言，所以一方面上夜校學日文，一方面偷竊工廠零件私售。事情爆發遭到解僱後，黃錦和只好去跑船，而阿清也在這個時候與黃錦和的女友小杏越走越近。如果我們能暫時懸置對黃錦和的道德判斷，他的偷竊行為也不失為生命力的展現，亦即，在封閉的加工廠中，緊緊抓住每一個可以自利求生的機會。儘管黃錦和最後被迫離職，但跑船連結到海洋的意象，也未必沒有海闊天空的聯想，與封閉的廠房形成強烈的對比。重點的是，在經濟起飛中的台灣，年輕的生命似乎永遠可以找到出路。

不同於阿清大哥僅求溫飽的安穩生活，黃錦和提供了一個不同的生命模式：不斷競爭並向上攀升的生命路徑。以黃錦和為模範，阿清的純樸生命力不再消耗在無意義的遊蕩中，而是導向工作、賺錢、升遷、結婚、成家的目標。不同於其他少年，阿清的確是啟蒙故事的主角，而黃錦和則是不完美的導師。阿清幾次坐在黃錦和擺在陽台的椅子上，巧妙地暗示他即將取代前者的位置，

28 William Tay, "The Ideology of Initiation: The Films of Hou Hsiao-hsien" in *New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics*, Nick Browne et. al., eds. (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), pp. 151-152.

亦即，融入成年社會佔據一席之地。同時，阿清「模仿」黃錦和一邊在加工廠工作，一邊學日語，事實上透露了他的自知，認知到加工廠的工作與自己學歷的限制。儘管阿榮嘲弄他說：「再念都是工人啦！」，但在台美日的三角貿易活動中，學習日文不失為自我提升的管道，顯示阿清向上階級流動的企圖。已經有學者指出，作為低技術性的勞工，少年們在加工出口區的工作毫無未來的發展性可言；這些來自第三世界的鄉下人，為都會區的工業部門提供便宜的勞動力，助長全球資本主義與美日跨國公司的發展。²⁹但不可否認，阿清利用工作維生的同時，也試圖自我提升（學日文），希望最終能擺脫低技術性的工作。阿清因此可以視為台灣經濟發展的隱喻：透過半成品加工以累積資本，再透過資本的再投資尋求產業轉型。³⁰

另一方面，阿清的朋友阿榮同樣看到代工的限制而選擇另一條路：他辭去加工廠的工作，寧可在市場中擺攤當「老闆」，販售他「姐夫」工廠生產的錄音帶。從跨國公司的雇工到本土零售業的小頭家，阿榮的工作選擇，正好反映社會學家謝國雄所謂的「黑手變頭家」的現象。謝國雄透過田野調查指出，當小頭家的吸引力，並非完全取決於經濟因素，更因為「頭家」不受他人（如工廠規章）的限制，而有一種自由與自主的感覺。³¹當阿清等幾個年輕人在加工廠工作時，他們在休息時間一起飲用牛奶；³²電影不只呈現他們受制於工廠制定的生活作息，而且賦予他們一個彷彿未長大的青少年形象。相對的，擺攤的工作或許收入不高，但卻呈現出自由與自主的氛圍。電影的最後一幕呈現阿清失戀，郭仔當兵在即，阿榮隨即降價大拍賣，而他們三人奮力地叫賣錄音帶，流露出豐沛的青春，彷彿沒有任何阻礙可以阻擋青春生命的奔流。鏡頭接著拉遠呈現市場中熱絡的交易，彷彿讓人又看見《風兒踢踏踩》背景中的市井小民

29 June Yip, *Envisioning Taiwan*, p. 204.

30 1960年代政府推動出口導向，設立加工出口區，吸引跨國公司將勞力密集的生產線移至台灣，到了1972年台灣的出口超過八成已經是工業產品。在1960年代，國民所得以每年一成的速度成長，參見瞿宛文，《全球化下的台灣經濟》（台北：台灣社會研究雜誌社，2003.01），頁275-279。

31 謝國雄，〈黑手變頭家——台灣製造業中的階級流動〉，《台灣社會研究季刊》2卷2期（1989.06），頁50。

32 在《童年往事》中，牛奶被視為有助成長的飲品，適合未長大的青少年。

繁忙地為生活打拼的情景。沒入市場的少年們正是這些芸芸眾生的一分子，如 James Udden 所說，最後的幾個鏡頭暗示少年們的經驗，正是無數市井小民為生活打拼的經驗抽樣，既具有獨特性又具有代表台灣經驗的普遍性。³³ 在1990年代企業財團化與製造業外移發生之前，1980年代正是台灣中小企業（如錄音帶工廠）的活力最旺盛的時候；在當時白手起家仍然有可能，如統計數據指出，1979至1987年間，「約有35%的人找到現職的方法是創業」。³⁴ 以中小企業為主的產業結構曾經是台灣經濟奇蹟背後的動力，但1993年台灣創業率達到高峰後就急轉直下，走向大財團主導台灣經濟的時代。³⁵ 侯孝賢的《風櫃來的人》拍攝於1980年代初期，或許某種程度上反映了1970年代以降普羅階層對台灣經濟發展與個人階級攀升的正向態度；電影結尾仿佛告訴觀眾正是台灣人的生命力集體發展了台灣的經濟，改變了歷史，也創造了歷史。

四、結論：文學與電影的互文與比較研究

如同比較文學與改編研究的最根本目的，在於彼此映照，以求各自顯現，互文研究同樣在比較中試圖異中求同、同中求異，其最後的目的在重新詮釋作品本身。論者論及沈從文與侯孝賢時，多就其旁觀者視角與長鏡頭美學加以闡釋；本文則注重兩人作品所流露的生命力，並指出《風兒踢踏踩》或可視為《風櫃來的人》的前身。前者背景中為生活打拼的芸芸眾生來到後者的幕前，替代了由大明星扮演的城市菁英，開展出由鄉村到城市打拼的生命故事。在封閉、落後的風櫃，少年們的生命力展現在對束縛的抗拒、男性之間的鬥毆、情愛的追求三個層面。儘管有其青春洋溢的一面，但他們的青春卻如同沙灘上的足跡無法留下歷史記錄，不是展現在「娛樂上的狂熱」便是在打架仇殺中自我耗盡。高雄則提供一個少年們走向現代化線性歷史的路徑：工作、賺錢、升遷、結婚、成為有產階級，既是個人自我實現的生命路徑，也是台灣經濟發展

33 James Udden, *No Man an Island*, p. 62.

34 謝國雄，〈黑手變頭家〉，《台灣社會研究季刊》2卷2期，頁12。

35 林宗弘、洪敬舒、李健鴻、王兆慶、張烽益等著，《崩世代：財團化、貧窮化與少子女化的危機》（台北：台灣勞工陣線，2011.11），頁31-32。

的經驗抽樣。

少年們曾經表現在好勇鬥狠上的生命力，在台灣本島被引導至資本主義下的競爭與發展。從鄉村到城市的移民是許多邁向工業化國家所發生的社會現象，也同時是《風櫃來的人》與《洛可兄弟》的主要情節。《洛可兄弟》中主要的角色洛可與西蒙來到義大利北方的米蘭，選擇拳擊作為階級流動的終南捷徑，卻以墮落、死亡與自虐虐人作結。具有左翼傾向的維斯康提，對戰後義大利數十年來的資本主義發展持著悲觀的看法，因此讓最有生命力、最不妥協的兩個人以不同方式走向自我毀滅。³⁶從這一點來看，《風櫃來的人》儘管在情節結構（如城鄉移民和三角關係）上有所取法《洛可兄弟》，但在拍攝手法上不同於後者的義大利通俗劇的形式與世界觀，那樣強調個人情感或生命力的過度（*excess*）³⁷，以及社會現實對它的壓抑與排擠。也難怪侯孝賢首先在選擇電影中的插入片段時，第一選擇是《禁忌的遊戲》（1951），而非《洛可兄弟》。³⁸整體而言，侯孝賢在精神上毋寧是更接近沈從文的，儘管同樣強調人的生命力，但並沒有陷入個人與社會必然玉石俱焚的悲觀結論。論及沈從文的作品時，王德威曾如此評論，「他相信人欲的巨大潛能，無論天命如何叵測，都能在真實——或遐想——中尋找出路」。³⁹風櫃少年正是如此：緊緊抓住任何機會以自利的黃錦和、工作之餘自學日文的阿清、自行創業的阿榮與在當兵前仍然努力作生意的郭仔，與其他無數為生活打拼的市井小民，合力創造台灣經濟奇蹟的榮景。

但侯孝賢並未理想化都市。移居都市伴隨著機會和希望，但都市也充斥著墮落、欺騙與剝削，也給予風櫃少年許多困難與挫折。這些本是生命的常態，而潘多拉的盒子總是留有希望。如同電影的結尾，小杏離開高雄到基隆，阿清似乎初嘗失戀的滋味，但小杏的離開同時也是與黃錦和徹底的決裂，未嘗不是

36 Anne Hudson, "Rocco and His Brothers," in *The Cinema of Italy*, Giorgio Bertellini ed. (London: Wallflower, 2004), pp. 95-96.

37 Sam Rohdie, *Rocco and His Brothers*, p. 23.

38 侯孝賢，〈侯孝賢：長鏡頭裏的藝術人生〉，（來源：http://big5.china.cn/culture/txt/2005-09/08/content_5964766.htm，2012.08.12）。

39 王德威，《茅盾，老舍，沈從文：寫實主義與現代中國小說》，頁332。

給阿清的戀情一個新希望。不論個人所追求的是愛情或經濟上的成就，侯孝賢都為小人物保留了可能性，因為他們充滿了生命力，彷彿可以突破一切困境；或許也因為侯孝賢本身是小人物出身，所以了解生命總是被原欲驅使與牽引，在特定環境中成長、受挫、反撲、繁衍與延續，並在這過程中展現出生命強旺與堅韌的本質。正是以這樣的角度理解人生，侯孝賢的電影試圖提供觀眾「一種志氣的激勵、生存在這世界裡的一種意志。也就是會有一種激動、力氣去面對生存世界中所遭遇的種種困難或不滿、挫折，覺得生活應該繼續很有力量的活下去，也就是激發一種生命力」。⁴⁰



40 艾曼紐·布爾多，〈侯孝賢訪談〉，頁114。

參考資料

一、專書

- 王德威，《茅盾，老舍，沈從文：寫實主義與現代中國小說》（台北：麥田出版社，2009.07）。
- 沈從文，《沈從文自傳》（台北：聯合文學出版社，1987.04）。
- ，《湘西》（台北：輔新書局，1989.07）。
- ，《湘行散記》（台南：金安出版社，1993.03）。
- 林文淇、沈曉茵、李振亞編，《戲戀人生：侯孝賢電影研究》（台北：麥田出版社，2000.02）。
- 林宗弘、洪敬舒、李健鴻、王兆慶、張烽益等著，《崩世代：財團化、貧窮化與少子女化的危機》（台北：台灣勞工陣線，2011.11）。
- 彭小妍，《超越寫實》（台北：聯經出版公司，1993.11）。
- 劉洪濤，《沈從文小說與現代主義》（台北：秀威資訊科技公司，2009.05）。
- 瞿宛文，《全球化下的台灣經濟》（台北：台灣社會研究雜誌社，2003.01）。
- Assayas, Olivier等著，林志明等譯，《侯孝賢》（*Hou Hsiao-hsien*）（台北：財團法人國家電影資料館，2000.12）。
- Bertellini, Giorgio ed. *The Cinema of Italy*. (London: Wallflower, 2004) .
- Browne, Nick et. al., ed. *New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1994) .
- Kinkley, Jeffrey ed. *Imperfect Paradise: Stories by Shen Congwen*. (University of Hawai'i Press, 1995) .
- Leitch, Thomas M. *Film Adaptation and Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2007) .
- Ng, Janet. *The Experience of Modernity: Chinese Autobiography of the Early Twentieth Century*. (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003) .
- Peng, Hsiao-yen. *Antithesis Overcome: Shen Congwen's Avant-gardism and Primitivism*. (Taipei: Institute of Chinese Literature & Philosophy, Academia Sinica, 1994) .
- Rohdie, Sam. *Rocco and His Brothers*. (London: BFI Publishing, 1992) .

- Stam, Robert and Alessandra Raengo ed. *A Companion to Literature and Film*. (Malden: Blackwell, 2004) .
- ed. *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. (Malden: Blackwell, 2005) .
- Udden, James. *No Man an Island: The Cinema of Hou Hsiao-hsien*. (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2009) .
- Yeh, Emilie Yueh and Darrell William Davis. *Taiwan Film Directors: A Treasure Island*. (New York: Columbia University Press, 2005) .
- Yip, June. *Envisioning Taiwan: Fiction, Cinema, and the Nation in the Cultural Imaginary*. (Durham: Duke University Press, 2004) .
- Yue, Gang. *The Mouth that Begs: Hunger, Cannibalism, and the Politics of Eating in Modern China*. (Durham: Duke University Press, 1999) .

二、期刊

- 李達義，〈侯孝賢的電影人生〉，《電影欣賞》99期（1999.05），頁76-83。
- 謝國雄，〈黑手變頭家——台灣製造業中的階級流動〉，《台灣社會研究季刊》2卷2期（1989.06），頁11-54。

三、電子媒體

- 侯孝賢，〈侯孝賢：長鏡頭裏的藝術人生〉，（來源：http://big5.china.cn/culture/txt/2005-09/08/content_5964766.htm，2012.08.12）。
- 艾曼紐·布爾多，〈侯孝賢訪談〉，（來源：<http://site.douban.com/widget/notes/151290/note/100811911/>，2012.08.12）。