

# 悲慘世界中的喜劇視境：試論王童的臺灣三部曲

謝世宗\*

國立清華大學臺灣文學研究所

## 摘 要

與侯孝賢相比，王童或許不是一位革新影像的電影作者，但卻是一位優秀的說書人，其融合悲劇與喜劇的故事風格，其實是中國文學中笑謔傳統的延續與再生。本文借助西方的喜劇理論探索王童臺灣三部曲中的喜劇元素、精神與視境：首部曲《稻草人》就設定了喜劇的基調，包含性與身體的喜劇元素以及偶然與巧合的喜劇情節，「危機」帶來「轉機」與「生機」，但又在故事的最後顯現出對未來的不確定感；《香蕉天堂》的喜劇意識主要展現在小人物與國家機器的角力上，但並非是小蝦米對抗大鯨魚的英雄主義，而是弱者寄生蟲般的抵禦技藝；最後《無言的山丘》中性、排泄物、醜怪的身體等喜劇元素與情節交織發展成複雜的象徵網絡，不只是批判了日本的殖民體制，更對人性貪婪的本質進行嘲諷。王童悲喜劇的最終價值並非引發恐懼或憐憫的情感，而是知識性的；它提供了一個觀看世界的矛盾性、曖昧性與複雜性的雙重視境，不但看到事物的正反兩面，更理解到正反面相生相依的道理。

**關鍵詞：**王童，臺灣三部曲，喜劇，雙重視境，臺灣電影

---

\* 本文作者電子郵件信箱：stshie@mx.nthu.edu.tw

## 一、導論：從悲情城市到鄉土喜劇

在世界電影的競爭場域中，若要推舉一部最能代表臺灣的電影，似乎非侯孝賢的《悲情城市》（1989）莫屬；不只是因為《悲情城市》探索與再現臺灣歷史的意圖，更是因為侯孝賢獨樹一幟的敘事風格與拍攝手法。深焦（deep focus）、長拍（long take）、定鏡（stationary camera）、省略式的敘事不但成為侯孝賢個人的註冊商標，更在國際影展中成為 1980 年代臺灣新電影的品牌符號。當好萊塢電影每一個鏡頭的平均拍攝長度（average shot duration）越來越短，每一個場景因為分析性剪接（analytic editing）而顯得越來越破碎時，侯孝賢一反潮流，回歸到包德威爾（David Bordwell）所謂的「電影舞臺」（cinematic staging）的傳統，把焦點放在場面調度（mise-en-scene）以及舞臺上人物的相對位置、走位與互動的設計上。（註 1）當西方主流文化表現出後現代情境破碎化、浮面化的趨勢時，侯孝賢對整體構圖的講究、對緩慢的抒情步調的探索，很自然的吸引了西方觀眾的目光與批評家的讚賞。

侯孝賢為臺灣新電影打開了國際市場，也吸引了一批侯孝賢風格的追隨者或模仿者。年輕一輩的臺灣導演如徐小明的《少年吔！安啦》（1991）、吳念真的《多桑》（1994）、蔡明亮的《愛情萬歲》（1994）、張作驥的《黑暗之光》（1999）都偏好使用長拍定鏡，呈現出緩慢的步調與抒情的風格，對觀眾造成疏離的效果。（註 2）在 90 年代中期以後，侯孝賢風格已經顯現其跨國影響力，包括日本導演是枝裕和（Hirokazu Kore-eda）的《幻之光》（Maboroshi no Hikari）（1996）、韓國 Lee Kwangmo 的《家鄉之春》（Spring in My Hometown）（1998）、中國賈樟柯的《站臺》（2001）等作品，形成了以侯孝賢為中心的「泛東亞極微主義」（pan-East Asia minimalism）。（註 3）亞洲極微主義在藝術成就上的是非功過或許見仁見智，（註 4）但侯孝賢作品強烈的個人風

---

1. David Bordwell, *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging* (Berkeley: University of California Press, 2005), p.13, pp. 16-22.

2. James Udden, "This Time He Moves: The Deeper Significance of Hou Hsiao-hsien's Radical Break in *Good Men, Good Women*," in Darrell William Davis and Ru-Shou Robert Chen eds., *Cinema Taiwan: Politics, Popularity and State of the Arts* (New York: Routledge, 2007), pp. 193-194.

3. David Bordwell, *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*, pp. 231-234.

4. 針對侯孝賢的模仿者或東亞極微主義的一些作品，自然不乏批評的聲音，如黃櫻棠認為 1990

格及其影響力，卻對未依循此一典範的臺灣電影作品，無意間在國際影壇上產生了排擠效應，其中最被低估的當屬王童導演的「臺灣三部曲」。

早在《悲情城市》之前，王童在 1987 就以日據時代為題材拍攝了《稻草人》；當 1989 年《悲情城市》以二二八事件為焦點述說著本省人的悲情時，王童則以《香蕉天堂》描述流離失所的外省人經驗；最後，王童以 1992 年的作品《無言的山丘》作為三部曲的總結。雖然同樣三部曲的形式，雖然同樣探索臺灣歷史，但在強調獨特性（distinction）的文化生產場域（field of cultural production）中，王童的作品卻無法獲得中西電影批評家的青睞。<sup>（註 5）</sup>相對於侯式風格的深焦、長拍、定鏡，王童混用了攝影機運動，建設鏡頭（establishing shot）與切入（cut-ins），包括特寫（close-up）與拉近焦點（zoom in）等手法，甚至還有慢動作（slow motion）的使用。王童多樣化的電影語言不但沒有創造出明顯的個人風格，甚至還有學步好萊塢或香港通俗劇（melodrama）的疑慮，也難怪在侯孝賢的光芒下，王童的電影似乎黯然失色。

然而完全從電影語言來看「臺灣三部曲」，事實上忽略了王童在其他方面的開拓：他基於寫實精神描繪出大時代裡小人物所處的悲慘世界，卻融合以一種荒謬、逗趣、胡鬧的喜劇精神，而呈現出悲喜劇的形式，使觀眾笑中含淚、淚中帶笑。事實上，少數評論者也注意到王童電影的喜劇特質，如葉月瑜（Emilie Yueh-yu Yeh）與戴樂為（Darrell William Davis）指出王童的《稻草人》事實上受到《上帝也瘋狂》（1980）（The Gods Must Be Crazy dir. Jamie Uys）的啟發，而王童對喜劇的偏好或許是他不受批評家青睞的原因之一。<sup>（註 6）</sup>陳光興也點出《香蕉天堂》以諷刺的黑色荒謬為其基調，和《多桑》冷靜

---

年代臺灣導演長拍運鏡的寫實風格，已經落入了盲目的模仿以及不成熟的實驗，其中最糟糕的例子當屬蔡明亮的《愛情萬歲》，影片最後的三個長拍鏡頭「耗盡了觀眾的耐心，也枯竭了觀眾的想像力」。見黃櫻棠，〈長拍運鏡之後：一個當代臺灣電影美學趨勢的辯證〉，收入劉現成編，《拾掇散落的光影：華語電影的歷史、作者與文化再現》（臺北：亞太圖書出版社，2001），頁 83。包德威爾在大力稱讚侯孝賢獨特的長拍美學與場景調度的同時，也認為少有追隨者能達到侯孝賢豐富微妙的人物調度手法，而亞洲極微主義的風格更是在 1990 年代末成為影展的陳腔濫調。David Bordwell, *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*, pp. 231-232.

5. Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production* (New York: Columbia University Press, 1993), p. 30.
6. Emilie Yueh-yu Yeh and Darrell William Davis, *Taiwan Film Directors: A Treasure Island* (New York: Columbia University Press, 2005), pp. 79-80.

不濫情的拍攝風格形成強烈的對比。(註7)焦雄屏亦指出《稻草人》可以放置在中國現代小說的笑謔傳統來看，是一部「游移於鬧劇和感傷間的鄉土電影」。(註8)事實上不只是《稻草人》，王童的臺灣三部曲，都可以看作是中國文學中笑謔傳統在臺灣新電影的延續與再生。

根據王德威的說法，在涕淚飄零的中國主流現代小說之外，尚有以「幽默與戲謔」為傾向的喜劇作品，如老舍延續晚清譴責小說的風格，揭發社會百病，更能「苦中作樂」，「將並不好笑的故事點染成喜劇／鬧劇的敘述」。(註9)這樣的傳統在臺灣現代小說中獲得延續，例如：王禎和、黃凡、李喬、王文興的部分作品，都以喜劇的方式處理原本可以賺人熱淚的題材。(註10)最後王德威認為，批評家不應該只是崇尚寫實主義的模擬以及涕淚飄零的情緒，而應該開發更多閱讀的可能性——幽默、喜劇或戲仿正可以作為另類的選擇。同理，侯孝賢的臺灣三部曲走的似乎也是悲情的路線；批評家們對於《悲情城市》反映現實與否也已經有太多的爭論。或許我們也可以在寫實與悲情之外，把焦點放在臺灣新電影的笑謔傾向。焦雄屏指出笑謔傳統其實在臺灣鄉土小說中有所傳承與發揮，黃春明、王禎和都是箇中高手；鄉土喜劇也曾搬上銀幕，但都淪為「低俗喜劇與俚語粗話大全」，一直到《稻草人》出現，這個文學傳統才真正在臺灣電影中得到適當的發揮。(註11)焦雄屏的評論，事實上正指出了研究王童臺灣三部曲的一個方向：電影批評不必然要「就電影論電影」，不必然要把所有的焦點放在電影語言上，而是可以將討論的脈絡放大，兼容文學與電影的傳統來進行思考與探索。因此，本文認為，王童或許不是一位在影像上革新的電影作者(auteur)，但絕對是一位優秀的說書人(storyteller)，其融合悲劇與喜劇的故事風格，不但在臺灣新電影中獨樹一幟，也蘊含了一個複雜的世界觀與獨特的人生哲學，其作品的價值絕不下於侯孝賢的臺灣三部曲。

悲喜劇(tragicomedy)在西方戲劇的狹義概念中，指涉的是悲劇性的災難即將降臨在英雄身上，卻因意外而逆轉為喜劇結尾的情節結構。(註12)但也有批

7. 陳光興，《去帝國：亞洲作為方法》（臺北：行人出版社，2006），頁208。

8. 焦雄屏，《台港電影中的作者與類型》（臺北：遠流出版社，1991），頁88-89。

9. 王德威，《從劉鶚到王禎和——中國現代寫實小說散論》（臺北：時報出版社，1986），頁148-150。

10. 王德威，《從劉鶚到王禎和》，頁149。

11. 焦雄屏，《台港電影中的作者與類型》，頁89。

12. M. H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms* (Fort Worth: Harcourt Brace College Publishers, 1993), p. 215.

評家指出悲劇與喜劇並非可以截然二分，反倒是喜劇隱含悲劇意識，悲劇也不乏喜劇人物。<sup>(註 13)</sup>此一雙面性尤以十九世紀末以降的西方現代戲劇特別明顯。<sup>(註 14)</sup>在此，我們必須明確定義王童的悲喜劇，其中的「悲」，指的並非是以意志對抗命運的悲劇，而是比較接近雨果（Victor Hugo）《悲慘世界》（*Les misérables*）或《悲情城市》中「悲」哀的意涵，指的是大時代中的小人物悲歌。雖然三部曲的前兩部似乎以皆大歡喜作結，但劇中小人物在殘酷無情的世界中掙扎求生的悲情並沒有因此而稍減。即使在最後一部《無言的山丘》中，小人物的掙扎不僅徒勞無功，故事也以死亡作結，整部電影卻又充斥著許多猥褻、俚俗、滑稽的語言，以及荒謬、諷刺、甚至鬧劇式的笑點，表現出一種喜劇意識或精神。王童三部曲中悲哀的部份可以說不言自明，但其喜劇精神則較不易捉摸，在這個方面或許我們可以借助西方的喜劇理論進一步釐清與詮釋。三部曲中的第一部《稻草人》就設定了喜劇的基調，包含性與身體的喜劇元素以及偶然與巧合的喜劇情節，「危機」帶來「轉機」與「生機」，但又與皆大歡喜的純粹喜劇貌合神離，而在故事的最後顯現出一種悲涼的情調以及對未來的不確定感；《香蕉天堂》延續前一部電影中許多元素，其喜劇意識主要展現在小人物與國家機器的角力上，但並非是一種小蝦米對抗大鯨魚的悲劇性英雄主義，而是弱者寄生蟲般的抵禦技藝；最後在《無言的山丘》中，性、排泄物、醜怪的身體等戲劇元素不僅是調和悲劇的「喜劇緩和劑」（comic relief），更與情節交織發展成複雜的象徵網絡；不只是批判了日本的殖民體制，更對人性貪婪的本質進行嘲諷，因此有借古諷今的意味。

## 二、《稻草人》：偶然與巧合

電影的一開始，田裡頭的稻草人以一個全知敘事者（omniscient narrator）的角色，介紹了主角陳發及陳闊嘴兩兄弟以及他們所處的生活情境。在日據時代，他們不過是向地主承包的小佃農；為了躲避日軍的強制徵召，兩兄弟的母

---

13. Christopher Fry, "Comedy," in Robert W. Corrigan ed., *Comedy: Meaning and Form* (New York: Harper & Row Publishers, 1981, 2nd ed.), p.18; 朱光潛, 《文藝心理學》(臺南:大夏出版社, 1991), 頁 276-296。

14. Robert W. Corrigan, "Tragicomedy," in Robert W. Corrigan ed., *Comedy: Meaning and Form*, pp. 224-226; J. L. Styan, *The Dark Comedy: The Development of Modern Comic Tragedy* (London: Cambridge University Press, 1968, 2nd ed.), p. 52.



親半夜起來將牛屎塗在他們的眼睛上，使其罹患眼疾；兩兄弟也對地方上的日本警察，極盡巴結奉承之能事，而得以避免徵召。如同小說中的「介入性作者」（intrusive author），敘事者稻草人很簡要的介紹故事的主角阿發一家，以及他們的長幼與倫理關係，而省去了以動作（action）刻畫人物性格與人際關係的麻煩。然而更重要的是，稻草人「說故事」（storytelling）的口吻（tone），為應該是悲慘的小人物故事，點染了喜劇、幽默、荒誕的色彩。緊接著稻草人退居幕後不再發言，成為電影道具（prop）；攝影機的鏡頭取代了稻草人說故事者的角色，正指涉導演身為說書人的身份。故事的焦點集中在阿發一大家子人，包括他們的母親、兩個媳婦、一大群小孩子、因丈夫在南洋陣亡而發瘋的水仙，在日人的統治下卑微求生的情境。除了種田趕鳥、面對天災，他們還得面對日本人對戰爭物資的徵調（如耕牛）；而最後甚至因為老板（地主）要將土地出售給糖廠，他們即將面臨無田可耕的窘境。在這樣的情境下，美軍轟炸機投在他們田裏的未爆彈，竟然成為他們掙扎求生的一線希望。

對於喜劇理論的討論，我們不得不回到亞里士多德的《詩學》（*Poetics*）；儘管他對喜劇的評論只剩斷簡殘篇，但仍正確地指出「醜」（ugliness）乃是喜劇之中可笑的因素之一。根據姚一葦的箋，醜乃是一種過失（defect）或殘陋（deformity），可以是身體上的古怪或不對稱，也可以是心靈上的愚笨或不平衡。（註15）「闊嘴」暗示著身體的不對稱，陳發的媳婦僅存一隻眼睛，兩兄弟因為牛屎塗眼染上眼疾，都表現出古怪、殘陋的形象。在心智上，兩兄弟似乎也低於常人，最明顯的莫過於他們對未爆彈視若珍寶，而忽視了潛在的危險性。陳闊嘴尤其表現了喜劇中低人一等的動物性：儘管家境已十分清寒，他仍然為了貪圖性的愉悅，而不斷與太太性交，生出了像「麻雀一般多的小孩子」。不論是陳闊嘴怠惰田裡的工作，趁機與太太偷情，或是生了太多小孩，使糧食供給陷入危機，都可以看到他服膺佛洛伊德所謂的快樂原則（pleasure principle），而罔顧現實原則（reality principle）的行為。（註16）也因此陳闊嘴的好色，在電影中被比喻為好色的豬公，只要見到母豬就發情，完全無法自我克制。如果悲劇偏好具精神性的崇高德行，甚至達到了否定身體的地步，喜劇人物則屈從於身體的需求與驅力，甚至導致心靈的不平衡。

15. 亞里士多德著，姚一葦譯注，《詩學箋注》（臺北：中華書局，1994），頁62；見同書姚一葦箋，頁63-64。

16. Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction* (Oxford: Blackwell, 1983), pp. 151-161.

在亞氏的論述中，戲劇起於模擬（imitation）；悲劇模擬優於常人的的人生，喜劇模擬「惡」於常人的的人生。（註17）此間的「惡」有其道德意涵，但指涉的並非對他人造成痛苦的邪惡，而是角色本身人品的缺陷或道德的低下。電影中的母親，為兩個兒子以牛屎塗眼，使他們免受徵召，固然使他們免於白白送死；但從另一個角度來看，他們投機取巧、鑽法律漏洞的方式，令人想起少數臺灣青年以五花八門的方式自殘以求逃避兵役，像是刻意吃到過胖或是拚命看書使近視超過一千度。兩個主角也拚命巴結當地日本警察以避免被徵召，例如他們把日本警察走失的雞刻意藏起來，在事後再將雞送回給日本警察的太太，以此與日本人建立良好關係。這樣的情節讓人想起賴和的〈惹事〉：故事中的警察大人同樣走失了一隻雞，然而雞卻在一位寡婦家中被籃子意外地罩住；後來日本警察自己發現了雞，也不理會寡婦的辯解，便將她移送法辦。（註18）如果賴和的故事強調的是殖民者罔顧證據，僅以自由心證便可妄下判決的至高權力，那麼阿發與闊嘴就是殖民統治下的機會主義者，其機巧甚至可以騙過殖民者的眼睛。〈惹事〉中的敘事者我，基於年輕人的正義感，挺身為無辜的寡婦打抱不平，並且提議要告發濫權的日本警察，但最後卻被迫離開故鄉。（註19）敘事者我的道德感高人一等，雖在結尾沒有導致任何死亡，但卻如悲劇英雄一般，其高貴的特質引起觀眾的同情與恐懼——同情，「起於不應得之不幸」；憐憫，「由於劇中人與吾人相似」。（註20）反觀阿發與闊嘴的投機取巧，雖因道德卑下而顯得可笑，但卻展現了平凡人在困境中求生存的機智。

另一個例子是，牛屎向父親阿發詢問是否可以改日本名字，阿發聽罷大怒：「改你的頭，等你阿爸死了」。然而一聽到兒子說，改日本名字後，配給的黑糖就可以變成白糖，阿發的堅持似乎開始動搖。下一個鏡頭轉到阿發的耕田，一個小孩子正在阿發父親的墳上小便；接著阿發叫住了牛屎，要他問老師「看阿爸能不能改一改（日本名字）」。這一段的巧妙之處在於，導演利用小孩子的小便強調阿發的父親已經死亡，呼應了阿發上一幕的說詞：只要父親死

17. 亞里士多德著，姚一葦譯注，《詩學箋注》，頁62。

18. 賴和著，林瑞明編，《賴和全集小說卷》（臺北：前衛出版社，2000），頁191-198。

19. 賴和著，林瑞明編，《賴和全集小說卷》，頁199-207。

20. 亞里士多德著，姚一葦譯注，《詩學箋注》，頁108。劇中人與吾人相似，指的並非是吾人如同劇中的英雄人物具有一般高貴的道德情操，因為根據亞里士多德的說法，悲劇英雄應該優於一般人。因此在此所謂的相似，或許可以解釋為認同：因為吾人認同劇中的悲劇英雄，故為可能遭受到的不應得之不幸感到同情，卻也感到可能降臨在自己身上的恐懼。

掉，就可以改日本名字。可笑之處在於，當阿發在上一幕義正詞嚴地拒絕兒子的提議時，在下一幕卻馬上搬磚頭砸自己的腳，僅僅是為了能夠得到白糖就改日本名。在此，使人發笑的原因似乎可以自由理論（liberty theory）來解釋：當人從緊張壓抑的狀態中突然放鬆解脫，其解脫束縛的快感表現為笑。有如在嚴肅的做禮拜場合中突然聽到有人打鼾，阿發對道德的堅持立即為口腹之欲所取代，道德堅持的緊繃狀態馬上因為滿足欲望的企圖而化為烏有。（註 21）然而阿發聰明之處在於，依照他的改名原則，陳家可以保有陳姓的子嗣但也可以得到白糖。換句話說，儘管阿發改日本姓，但他的兒子牛屎仍然姓陳；等到阿發死掉，牛屎便可以改為日本姓，但此時牛屎將會有兒子姓陳，以延續陳家香火。這一段情節不只表現了阿發投機取巧的生存技藝，也點出了喜劇面對兩難時，特殊的解決之道。如果悲劇的解決之道是，生亦我所欲，義亦我所欲，兩者不可兼得，捨生而取義，那麼喜劇的解決之道總是在兩個互相排斥的選擇之外通向第三條路——這第三條路既是委曲求全，也是大小通吃，就如同阿發並非在姓陳與白糖間二擇一，而是魚與熊掌兼得。就如學者所說，在悲劇不是你死就是我亡的二元對立邏輯之外，喜劇表現了一種智慧的妥協與妥協的智慧。（註 22）

我們可以認為電影中的兩位主角是偷雞摸狗的機會主義者，或者在其中看到一種屬於喜劇的妥協與智慧，不可否認的是，所有行為背後的動機來自於保存與延續生命的欲望。（註 23）悲劇英雄的特質是以個人意志對抗環境（命運、自然或神靈），最後甚至犧牲生命作為最終的反抗，如夸父逐日、精衛填海、刑天舞干戚，其對抗的意志至死方休，甚至至死不休。（註 24）英雄的意志因此超越身體的侷限、向著逆境或命運宣誓永不妥協，其意志的勝利因此誘發觀眾情感的昇華。反觀喜劇人物，他們的意志永遠服膺生存的驅力，也因此他們的生

---

21. 朱光潛，《文藝心理學》，頁 312-313。

22. M. Conrad Hyers, *The Spirituality of Comedy: Comic Heroism in a Tragic World* (New Brunswick: Transaction Publishers, 1996), pp. 40-41.

23. Susanne K. Lang 認為生命的延續（vital continuity）乃是喜劇韻律的本質，以下的詮釋參考此一說法。Susanne K. Langer, *Feeling and Form: A Theory of Art* (New York: Charles Scribner's Sons, 1953), p. 335.

24. 本文參考樂蘅軍的語彙與說法，強調悲劇的特質在於個人與環境、意志與命運的對抗。她認為：「……『意志』與『命運』剛好是人存在中兩個最基本的情境。兩者經常形成對峙的局面，左右人類存在的意義」，見樂蘅軍，《意志與命運》（臺北：大安出版社，1992）。此一定義自然無法包含所有的悲劇類型，但本文重點不在悲劇而是喜劇，故僅簡單定義悲劇以作為對照。關於精衛填海、夸父逐日等神話故事的悲劇意識，見樂蘅軍，〈悲劇英雄在中國古神話中的造像〉，《古典小說散論》（臺北：純文學出版社，1976），頁 43-74。



命／身體永遠被拘禁在世俗世界中而不得解脫。(註 25)正如電影《稻草人》接下來所展示的，阿發一家人饑餓的身體驅使情節往前，以求得在戰爭時期獲得基本生活的滿足。阿發與閻嘴成功逃避兵役，但卻逃不了殖民者的剝削：日本人要徵調他們家的耕牛，準備製成牛肉罐頭送到前線；地主為了躲避戰爭，將移民日本，因而準備將阿發的耕地賣給糖廠。失去生產工具（牛與田）意謂著糧食供給匱乏與死亡，因此驅使兩兄弟鋌而走險，將美軍的未爆彈獻給地方首長，以求換得獎賞。為生之欲所驅使，兩兄弟展開了運送炮彈的旅程，但卻弔詭地與死神走得更近。

在運送的過程中，兩位主角愚昧的行為令人發噱；其可笑荒謬之處，來自於生與死的並置或錯置——求生的欲望總是伴隨著死亡的陰影。恐懼、死亡、焦慮通常與悲劇掛鉤，但事實上也是喜劇的根本元素。(註 26)當兩兄弟確定炸彈不會爆炸時，便將炸彈搬回家中，準備隔日到日本長官處領賞。為了怕炸彈在半夜被人偷走，兩兄弟竟然將炸彈放置在客廳中；在老闆（地主）的命令下，他們才將炸彈移置到室外。求生與求死竟然只有一線之隔，兩極事物的並置形成喜劇乖訛或錯置（incongruity）的效果。在路途中，兩兄弟扛著炸彈正好要經過一座吊橋，迎面而來的卻是一隊扛著棺材的出殯團隊。這些出殯者看到炸彈後的慌張，造成吊橋劇烈搖晃，差一點使炸彈掉落溪中。慌張的出殯者意圖遠離炸彈，正好與兩兄弟拚命抱住炸彈形成對比，也以棺材作為隱喻，提醒觀眾炸彈的本質是死亡，但卻弔詭地成為兩兄弟求生的工具。以上兩段情節透過知者（老板、出殯者）與無知者（兩兄弟）兩組人的設計，表達出對炸彈的不同認知，形成喜劇中錯置的效果。

經過長途跋涉，他們終於到達地方長官的辦公室；然而他們不但領不到獎賞，還被長官以危險為由驅離。此時兩兄弟以棍棒捶打炸彈，以證明安全無虞。隨後炸彈被迫投入海中，落入海中後竟然爆炸，炸起了無數的海魚，意外讓兩兄弟滿載而歸。以炸彈求賞擺明了是挑逗死神的行為，卻是為求自己的生，本身就具有喜劇性的錯置效果，但更進一步呈現生與死的流轉、變化與交替。在稍前一段，由於路途中天氣炎熱，兩兄弟便建議隨行的日本警察，將外衣脫掉覆蓋在炸彈上，並澆水以降低溫度。此時炸彈彷彿是一個活人，兩兄弟

25. Edward L. Galligan, *The Comic Vision in Literature* (Athens: The University of Georgia Press, 1984), p. 33.

26. T. G. A. Nelson, *Comedy: An Introduction to Comedy in Literature, Drama, and Cinema* (Oxford: Oxford University Press, 1990), p. 89.

極力防止其中暑死亡（爆炸）；後來卻又必須以棍棒捶打，以證明炮彈是「死」的，猶如兩兄弟的老爸一樣不會有任何反應。最後炸彈在海中爆炸是其死亡，但這起死亡事件帶來了陳發一家人的重生（rebirth）。以上種種的情節將生與死連結成了一個太極，相互牽動、相互引發、相剋而相生，不只是創造錯置的喜劇性，更是表達出類似塞翁失馬焉知非福的喜劇意識和物極必反、否極泰來的喜劇哲學——危機就是轉機，轉機帶來生機。

故事的結尾描述陳發一家沈醉在吃魚的幸福感中，使他們不禁期望常有砲彈落下。（註 27）當小孩大聲的希望天天有砲彈落下時，老祖母基於現實考量回應：「三天給我們丟一個就好了」，因為要是一次得到太多的魚，也會因為沒有冰箱而無法保存。如同佛萊（Northrop Frye）所說，典型的喜劇環繞著主角的慾望、延遲慾望實現的障礙，以及最終障礙的克服和慾望的滿足來開展，因此喜劇皆大歡喜的結尾常常是伴隨著派對或是節慶儀式，最常見的自然非婚禮莫屬。（註 28）表面上，《稻草人》符合這樣的情節模式，驅使故事情節前進的是飲食的慾望，而吃稻穀的麻雀、徵召耕牛的日本人、地主將耕地賣給糖廠的決定、逼使兩兄弟將炸彈投入海中的日本長官，事實上都是慾望滿足的阻礙。而最後的「圓滿結局」，一方面來自「米糖相剋」的矛盾神奇地獲得解決：因為戰爭的關係，地主與糖廠的交易暫緩。（註 29）另一個奇蹟來自於未爆彈落入海中之後馬上爆炸的極度巧合——如果太早，兩兄弟早已沒命；如果太晚，兩兄弟未必會發現被炸起的魚。此一戲劇性的結局，完全是天意，令人想起希臘戲劇中「機器神」（*deus ex machina*）的概念，亦即天神降臨為英雄解決所有問題，以維護詩學正義（*poetic justice*）的結尾方式，自然也讓人想起「天公疼好人」

---

27. 筆者想在此特別指出王童的電影《稻草人》與呂赫若的短篇小說〈故鄉的戰事二——一個獎〉（1946）情節上有許多類同之處。呂赫若的故事中，主人公唐炎為了避免通敵的罪名，將落在田中的美軍未爆彈獻給日本長官，沒想到卻換來一陣痛打並差點被安上謀殺的罪名。故事以日本長官面對未爆彈時的驚慌失措，反諷日本人的貪生怕死；也以獻納炸彈的主人公所得到的獎賞——日本人的一頓毒打——反襯出日本人執行法律時的武斷與隨意（*arbitrary*）。相對而言，王童的《稻草人》確實也諷刺了日本人的貪生怕死，但其主人公不但沒有受到懲罰，反而因為被迫將炸彈投入海中而炸出了一堆魚，也因此滿載而歸。此一快樂結局（*happy ending*）正表現了《稻草人》不同於原作的喜劇精神。見呂赫若著，林至潔譯，《呂赫若小說全集（下）》（臺北：INK 印刻出版有限公司，2006），頁 623-628。

28. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton: Princeton University Press, 1957), pp. 163-164.

29. 「米糖相剋」一詞取自柯志明，《米糖相剋：日本殖民主義下臺灣的發展與從屬》（臺北：群學出版有限公司，2003）。

的臺灣諺語。故事的最後以類似節慶或派對的豐盛晚餐作為結束，相當呼應佛萊所認為的，喜劇的深層結構屬於春天的神話（*myth of spring*），其形式的根源來自於歡慶豐收的儀式。<sup>（註 30）</sup>然而，稻草人並非純粹的喜劇，其最終的解決（*resolution*）事實上並非一勞永逸，因此是一部「假性的喜劇」（*pseudo-comedy*）：不只是魚總有吃完的一天，而是炸彈的投遞以及爆炸與否都是完全的偶然。當祖母回答希望三天掉一個炸彈就可以時，觀眾扮演了一個知者的角色，知道這不過是無知者的如意算盤（*wishful thinking*）。他們所處在的是一個充滿了偶然與巧合的世界，超過了任何人的意志掌控；慾望暫時的滿足與彷彿豐年祭的氛圍，事實上指出了匱乏、受難、死亡正在不遠的未來等待著他們。畢竟，沒有人可以保證阿發與闊嘴兩兄弟未來還會有同樣的好運氣。

### 三、《香蕉天堂》：寄生，或抵禦的技藝

香蕉天堂上映於 1989 年，正好與同時期的《悲情城市》形成強烈的對比：前者描述外省人流離失所的痛苦經驗，後者描述臺灣人受到多重殖民的悲情；前者以喜劇、荒誕的手法鋪陳小人物的故事，後者以悲劇、史詩的格局再現臺灣歷史。《香蕉天堂》的故事主軸描寫門門和同鄉的大哥得勝，在 1948 年隨著國民黨軍隊，從華北撤退到傳說中的「香蕉天堂」臺灣。門門因為先前揀取的名字何九妹被人取笑，後來又取了個假名左富貴，被懷疑左傾而被迫逃亡；得勝則以柳金元的名字意圖混在軍隊的體制中，卻也頂替了此人的共產黨身分，而受到嚴刑拷打。得勝逃到另外一軍營，換上新的名字李傳孝，卻由於多次被迫害的經驗，變得有點心智不正常，常常懷疑其他人是匪諜，所幸為本土農民阿祥及其妻子香蕉嫂一家所收留。另一方面，門門在逃離部隊的路途中，巧遇病危的大學畢業生李麒麟，及其妻子月香和剛剛出生的兒子耀華。李死後，門門被迫頂替李麒麟外文系高材生的身份，在某空軍單位找到文書處理的工作。後來因為與同事趙小姐偷情不成，門門唯有在洩底之前逃走，並找到了為阿祥一家收留的大哥得勝。此時大哥已經精神崩潰，門門唯有自立自強，考上了公務人員考試，並努力自學英文，終於以李麒麟的身份，供養妻子與大哥直到公務員退休年限將至。

---

30. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, p. 183.

相較於三部曲中的其他兩部，《香蕉天堂》吸引了最多批評家的注意，其焦點多半放在外省人的流離經驗與國家認同、外省人主體被建構的歷史過程、歷史建構下的外省人情緒感覺結構，比如反共與仇日。（註 31）延續對王童電影中喜劇意識的探討，本文不特別強調外省人的獨特身份與歷史經驗，而是探索《香蕉天堂》中的喜劇角色與情節特色，以及抵抗與妥協作為喜劇的主題在電影的呈現。

延續《稻草人》中性、身體、排泄物的喜劇元素，《香蕉天堂》一開始呈現兩位士兵一邊上茅房，一邊談論部隊即將退守臺灣的消息——臺灣，一個盛產香蕉的天堂。其中一位士兵不知香蕉為何物，另外一位士兵回答：「就跟你那傢伙差不多」。兩個士兵的對答，除了點出外省人對臺灣所知有限，而投之以烏托邦的想像外，也帶出香蕉與男性陽具的比喻關係，奠定了接下來故事中男性氣質、「去男性化」（*emasculation*）與性壓抑的主題，並由此衍生出許多性笑話。與大哥得勝相較，門門本身不但是一個未經世故、弄不清楚狀況的鄉下少年；電影更刻意賦予他一個「去男性化」（*emascinated*）的形象：他不只是面對問題時手足無措，凡事必須依賴大哥的打點，而且還動不動就流眼淚，在戰場上畏縮不前。他的柔弱、依賴、消極、被動，都表現出女性化的傾向，也難怪他在冒名頂替加入軍隊時，會挑到「何九妹」這樣的名字。後來，他在逃避國民黨軍隊追捕的狀況下遇見月香，他也是哭哭啼啼不知如何是好；此時月香給他一只吃了一半的香蕉，暗喻門門是個被去勢的非男人，或者說是個尚未長成「大」男人的「小」男孩。

後來儘管一起生活，門門跟月香其實是一對有名無實的夫妻。門門唯有訴諸嫖妓來解決性需求，但卻因此染上性病。有一段描寫門門從外頭回來，急急忙忙脫下褲子躺在床上，要求月香為他的私處擦藥，而大哥得勝或者本來想偷窺性愛的場面，卻反而看到男性無能、受傷的陽具，而顯出一臉狐疑。Richard Dyer 認為男性氣質必須在陽具被掩蓋的狀態下才得以建立與維持，因為在多數時刻軟趴趴的陽具，無法支撐起男性權力的文化想像。（註 32）換言之，男性的生

---

31. 陳儒修著，羅頗誠譯，《臺灣新電影的歷史文化經驗》（臺北：萬象出版社，1993），頁 85-93；何方，〈傳柯、電影與人民記憶——兼談香蕉天堂等台灣電影〉，收於迷走、梁新華編，《新電影之死：從〈一切為明天〉到〈悲情城市〉》（臺北：唐山出版社，1991），頁 203-205；陳光興，《去帝國：亞洲作為方法》（臺北：行人出版社，2006），頁 207-231。

32. Richard Dyer, "Male Sexuality in the Media," in Andy Metcalf and Martin Humphries eds., *The*



理性陽具（penis）無法符合文化想像與論述建構的象徵性陽具（phallus），也難怪男人總是必須西裝筆挺，藉由掩蓋生理性陽具，以凸顯象徵性陽具的權力。因此門門脫褲子的行為，事實上點出男性神話的虛構性——男性的那話兒如同香蕉一樣是柔軟脆弱的。更進一步，男性受傷的陽具必須由女性來治療，逆轉了堅硬的男性陽具刺穿女體的文化想像，也難怪使代表男性偷窺狂的得勝摸不著頭緒。

當觀眾對上述的情節不免莞爾一笑時，此一笑似乎隱含了對喜劇角色的嘲弄以及觀眾對自身優越性的肯定。秉持優越理論（superior theory）的學者們認為，人嘲笑旁人的無能或弱點，為的是相形之下肯定自己的優越。（註33）這種輕視他者的笑在上述的幾個段落中隱含了性別歧視，不但視男人的女性氣質為可笑；在嘲笑門門男性氣質不足的同時，事實上鞏固了傳統觀念底下的男性理想或刻板印象——堅毅、自律、主動、性能力強、男兒有淚不輕彈——而未達此一標準便是低人一等、便是可笑。但另一方面，電影又呈現出男性柔弱的一面，與男人陽剛的外在形象相比，暗示男性氣質作為一種文化建構的事實。

在男女關係與求偶行為上，文化期待男性作為一個主動追求者，鼓勵男性在求偶的行為中表達他的情慾，也因此害羞、被動、恐懼、具有慾望卻不敢行動的男性成了被取笑的對象。因此在電影中，許多的笑點環繞著強女弱男的情境而展開。例如，與門門一同在空軍基地工作的趙小姐，就是一個主動，具有侵略性的獵食者。一反傳統文化下女性情慾自我壓抑的形象，她主動用腳踏車載門門回家，讓門門坐在前面的橫桿，自己在後用胸脯緊貼著門門的背，挑逗他的情慾。後來，趙小姐更直接邀門門夜晚到自己家中，門門卻因走錯房間上錯床而鬧出個大笑話。門門無法執行偷情任務，就彷彿處男因為缺乏經驗而不知如何圓房一樣，暗示了門門的不成熟或（性）無能。情慾奔放的趙小姐在其它的三姑六婆眼中是不折不扣的妓女，但此一神女的角色正好符合了喜劇對人物的要求：對性、對身體、對愉悅、對世俗性事物的謳歌。

趙小姐正好與代表聖女形象的月香形成對比。月香與門門同組家庭，但兩人卻從未發生性關係。直到電影的最後，月香才解釋原因：自己曾經在逃難過程中被地痞欺負，還好李麒麟和他的同學救了她；為了報恩，月香便替代李麒

---

*Sexuality of Men* (London: Pluto Press, 1985), p.30.

33. A. Roy Eckardt, *Sitting in the Earth and Laughing: A Handbook of Humor* (New Brunswick: Transaction Publishers, 1992), p. 63.



麟的妻子扶養他的幼子。月香沒有明確說明自己是否遭到強暴，但不論有無，這樣的創傷解釋了為什麼她從不讓門門碰她一根汗毛。但從悲劇形式的要求而言，悲劇性來自於意志對身體的否定，如果月香後來與門門圓房成為正常的夫妻，那電影的悲劇性將會下降，變成以婚姻作結的喜劇結尾。因此月香的守身如玉，不只是有其內容或敘事上的邏輯性，更有其形式上的必然性。月香因此是標準的悲劇性人物：具有意志的堅強、高道德標準、否定身體的傾向。月香與趙小姐兩個角色，正好組成的該電影的悲劇與喜劇的部分；但不論是月香的剛毅自持或者趙小姐的情慾自主，都是意圖襯托門門的怯弱被動，創造女強男弱的喜劇情境。選擇門門這樣一個懦弱、沒有主見、男性氣質不足的角色，而非較為剛強的得勝作為主角，在某種程度上傳達一種喜劇哲學：在充斥著壓迫、動盪、恐懼的悲慘世界中，柔弱反倒可以勝剛強而成為最終的生存者。

電影的主題是批判白色恐怖，但國家機器與小人物並非完全是壓迫者與被壓迫者的二元對立關係；這些小人物（尤其是生存者門門）在躲避迫害的同時，也可以依附國家機器積極求生。對沒有土地、沒有資產的外省人而言，依附國家機器（當公務員）等同於捧著打不破的鐵飯碗，是在悲慘世界的求生法門。因此國家機器與這些小人物的關係，比較接近宿主與寄生蟲，然而國家機器亦非省油的燈，以監視、認證、考核等手段意圖區分良莠，消滅寄生蟲。在當時冷戰恐共的情況下，寄生蟲可分為兩種：一種是可能導致母體（國家機器）死亡的有毒寄生蟲，亦即密謀顛覆國民黨的匪諜；另一種是無害的寄生蟲，亦即這些隨國民黨軍隊來台的底邊階層，其寄生的行為不過為了自己的生存與後代的繁衍。然而這兩種寄生蟲，卻神離而貌合，因為二者同樣慣用的寄生技法是篡改身份，冒名頂替，也因此引起國家機器的焦慮與歇斯底里。

最可以闡述上述論點的莫過於電影中官兵正在欣賞話劇的那一幕。話劇中的女間諜長江一號冒充良家婦女，在真實身份曝光之際，以暗藏的手槍自保。門門卻在此時闖入劇臺，臺上的演員只好硬著頭皮演下去並詢問：「你是誰？」門門回答：「俺是康樂隊的。」惹得臺下觀眾哄堂大笑。這個橋段點出冒名頂替，篡改身份的主題：國民黨女間諜可以混充良家婦女，匪諜自然可能就在你身邊。不同於小老百姓冒名頂替僅為求生，匪諜是有害的寄生蟲，對母體具有致命的危險性。兩種寄生蟲同樣以小老百姓的形象出現，確實使國家機器面臨辨識的困難。因此，國家機器寧可錯殺一百、不可放過一人的防範匪諜策略，不只是顯示當政者的冷酷殘暴，事實上也隱含著國家機器面對侵入者無

法分辨的焦慮而引發的歇斯底里。

其次，門門誤入劇臺並宣稱自己是康樂隊一員的情節，一方面暗示門門誤打誤撞捲入國共鬥爭中；另一方面，他的「誠實」暗示了他尚未懂得「表演」的技藝，亦即不懂得掩蓋真實身份，不懂得演什麼像什麼，因此創造了喜劇中錯置的情境——搞笑的康樂隊人員出現在緊張的國共鬥爭愛國話劇中——而成為觀眾哄堂大笑的原因。錯置的情境是喜劇的特徵，也是這部電影不斷出現的主題。例如，「小孩戴大帽」即是一種錯置的喜劇情境；電影的前半部，本身即是陷入這樣的窘境：門門是小孩子但卻必須扮演比他年長許多的李麒麟；本身是文盲卻必須頂著大學英語系高材生的光環。後來門門自修英文最後終於成為李麒麟，但仍然面臨同樣的尷尬。以李麒麟的年齡來算，門門已達退休年齡；為了延後退休，「李麒麟」向上級申請恢復為「門門」的年紀。如此一來，李麒麟十歲就已經大學畢業，又陷入另一個小人戴大帽的可笑情境中。如同門門在劇中劇所宣稱的身份，他事實上是《香蕉天堂》中的「喜劇人物」（comedian），創造錯置的喜劇情境，以笑聲伴隨故事的開展。劇中劇也因此有自我指涉（self-referential）的意味——導演彷彿康樂隊，刻意將笑聲插入國共鬥爭的緊張情境中，以錯置的手法創造出獨特的悲喜劇幽默。

電影中許多錯置的情境，也來自於門門面對變化之際的手足無措，如同他闖入話劇之中，卻無法隨機應變，而只是習慣性地宣稱自己的真實身份，與同臺演員格格不入。根據伯格森（Henri Bergson）的說法，笑來自於生命的機械化，來自於本應該是活潑流動的生命在面對變化時卻表現出呆若木雞的狀態。（註34）門門較為僵化的生命，呼應前文所論的男性氣質缺乏的特徵：消極、懦弱、依賴、隨命運擺佈。一開始，他的大哥（未發瘋前）以及後來的月香（強迫他頂替李麒麟的身份）才是門門生命的主導者。然而在環境的逼迫下，門門漸漸學會面對困境；他開始自修參加公務員考試，最後甚至可以從文盲變成一位從事英文翻譯的官僚。在不斷的挫折與失敗中，最柔弱的門門並沒有一蹶不振；他並沒有因為受到白色恐怖的迫害就如同他的大哥一般精神失常，也沒有因為上級長官指責他工作不力的指責就辭職。（註35）門門最後不但是支撐家計的

34. Henri Bergson, "Laughter" in Wylie Sypher ed., *Comedy* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1956), pp. 66-67.

35. 廖朝陽透過心理分析與電影機器（film apparatus）理論詮釋《香蕉天堂》，與本文的取徑相距甚遠，但卻有一些殊途同歸的觀察，例如門門是「『徹底的現實主義者』，追求的是最基本的物質欲望」，對「想像身份認同太強，以至於失去變化、操控符號的能力」等等，都與

一家之主，還成為單位的副主管，在退休前對上級耍大牌，對下屬大聲斥責。縱觀門門的工作生涯，他不但是國家機器的寄生蟲，更是一隻變形蟲：從文盲到翻譯官、從門門到李麒麟、從疑似匪諜到政府官員。這樣的結局接近佛萊對喜劇主題的觀察：人與社會最終的融合（integration）。（註36）

《香蕉天堂》自然不是純粹的喜劇，但門門與月香分別作為父親與母親，融入了家庭的機制，得以將耀華撫養長大；門門突破重重困難，融入了國家機器的體制，得以維繫家庭的完整。外在體制（不論是家庭或國家）不可否認有其壓迫性，角色只能填入體制的空缺而沒有辦法改變體制的結構，但我們也不能否認這些小人物生命的韌性與彈性。先驗的本質（essence）並沒有決定他們是誰，而是他們的作為成就他們最後的存在（being），因此歷經艱辛又不識字的門門可以成為英文翻譯官李麒麟；女性化的門門成為人父，拒絕性關係的月香成為人母。最後耀華聯絡到李麒麟滯留大陸的父親，門門在電話中真情流露，大喊孩兒不孝。破鏡重圓、一家團聚是喜劇的典型結尾，然而《香蕉天堂》中，團聚的是假兒子、假父親、假太太與假祖父，此一不完美的「完美結局」是對典型喜劇的戲仿（parody），但卻成就了王童獨特的悲喜劇形式，使觀眾感嘆人世的滄桑卻不乏欣慰、體會命運弄人的荒謬卻又不失去對生命的希望。

#### 四、《無言的山丘》：「洞」裡春光？

作為臺灣三部曲的最後一部，《無言的山丘》延續前兩部電影眾多的喜劇元素，例如：性、排泄物、醜怪的身體，但這些元素在此不僅是調和悲劇故事的喜劇緩和劑，更與情節交織發展成複雜的象徵網絡。故事描述阿助與阿彪兩兄弟為了父母的喪葬費，委屈於地主不合理的長工契約中，終因經不起金瓜石淘金致富的美麗傳聞，連夜逃脫投入不見陽光的坑洞中，挖掘一夜致富的希望。然而，有「金蟾蜍山」之譽的金瓜石並非致富的捷徑，兩兄弟僅領取微薄的薪資，卻必須將挖到的金礦都交給日本人。在日本殖民體制的嚴格監視下，

---

本文對門門這個角色的詮釋相呼應。見廖朝陽，〈觀看、認同、模擬——從香蕉天堂看電影機器〉，收於鄭樹森編，《文化批評與華語電影》（臺北：麥田出版社，1995），頁349、352。

36. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, p. 43.

他們將挖到的金礦塞入肛門中攜出礦場；而日本殖民者為了防杜走私，開始在下工之後檢查礦工的肛門，終於引發礦工的集體暴動。後來阿助及其一夥人想要乘著新礦長還沒到任之前運出大量金礦，不料功敗垂成犧牲了生命，而弟弟阿旺最後也發瘋。故事的支線則涉及寡婦阿柔，在這座山城中做雜工與出賣肉體以賺錢養家，以及一群專門賺取礦工血汗錢的老鴇與妓女（其中妓院的服務人員包括打雜的臺日混血兒「紅眼」以及滯臺的琉球女子富美子）。

與妓院相關的故事支線順理成章的將挖金採礦的行為與性行為連接在一起，創造出電影的喜劇性元素與豐富的象徵結構。首先，採礦的礦坑與女人的陰道相提並論；二者之間不但有本於相似性的比喻關係（*metaphoric relation*），甚至還有強調鄰近性或因果性的換喻關係（*metonymic relation*）。（註 37）就比喻關係而言，礦坑中藏有金子，女人的陰道蘊含愉悅，都是男性欲求之物；而陰暗、不見陽光的礦坑與陰道同時也象徵死亡——礦坑在電影中被阿柔比喻作墳墓，作著發財夢的礦工們其實是在自掘墳墓。就轉喻關係而言，礦工們將辛苦賺來的錢或走私出來的金子，在妓女身上花費殆盡，因而陷入為消費而生產、生產後立即消費的惡性循環中，直到生命力消耗殆盡。電影的英文名稱“*Hills of No Return*”意味著金瓜石是個一旦進入就無法返回的地方，原因之一是殖民者的控制排除任何發大財的可能，但更重要的原因是礦工們將所賺到的錢消耗在妓院中，因此無法將金子／財富轉換成具有生產力的資本（*capital*）。因此，礦坑／陰道蘊藏著寶藏，也孕育著死亡，就如同「黃金」一詞本身就是雙關語（*pun*），既指涉珍貴的財寶，也指涉毫無價值的糞便。不論是坑道或陰道，不論是黃金或「黃金」，都暗示著生與死乃是一體的兩面，頗有生死流轉、禍福相倚的哲學意味。

其次，當妓女們用陰道挾帶金子到黑市交易，礦工們則用肛門走私金礦到妓院消費，藉由類比將男性「女性化」——作為男性權力象徵的陽具一無用處，反倒是與女人陰道類似的肛門有著「虛懷若谷」的妙用。和《香蕉天堂》類似，大哥阿助是兩兄弟之中比較具有自主力與擔當的陽剛角色，而弟弟阿旺則是比較被動、懦弱的女性化角色。故事中陳倉暗渡的笑點因此多半發生在阿旺身上，如他第一次將金礦塞入肛門時露出痛苦的表情，或是後來被日本人強迫檢查肛門的窘境，或是意圖走私大塊金礦卻發覺肛門太小的尷尬，種種情節

---

37. Roman Jakobson and Morris Halle, *Fundamentals of Language* (The Hague: Mouton, 1971, 2nd ed.), pp. 90-91.



都令人覺得既可憐又可笑。悲劇英雄否定身體，以至於藐視身體；喜劇人物受制於身體，卻懂得利用身體。妓女與礦工利用身上的「洞」以鑽法律漏「洞」的行為，並非「以小搏大」，而是試圖「以小欺大」，令人想起《香蕉天堂》中小老百姓與國家機器的鬥法：其中一方依附體制，謀取私利；另一方則小心防範，確保利潤。然而，《無言的山丘》中的兩兄弟是角力中的輸家，其抵禦的技藝雖然表現出小人物求生的旺盛生命力，但卻功敗垂成，因而賦予電影較多的悲劇色彩。

最後，坑道既然與女人的陰道產生類比關係，女人貞操進一步被比喻成金子。妓院裏的老鴇一直努力讓富美子保有處女之身；當老板發現富美子青梅竹馬的同伴「紅眼」對她有非份之想時，便狠狠教訓了他一頓。老鴇也明言富美子的第一次，要賣三十兩黃金，不是紅眼負擔得起的。後來走私黃金的事跡敗露，日本人一方面檢查礦工的肛門，另一方面檢查妓女的陰道，因此破了富美子的處女之身。這一段情節將女性貞操等同於黃金，但不論是那種黃金，在日本殖民體制下，都不屬於臺灣人。阿旺就曾經抱怨，為什麼在自己土地上挖到的金子，卻必須交給日本人。他的抱怨一方面指責了日本的殖民侵佔，另一方面也指出了不平等的勞資關係——地主／日本殖民者是擁有生產工具的資本家，而臺灣長工、礦工與妓女屬於無產階級勞動者，只能靠著向前者出賣身體來存活。也因此，這部電影不只批判日本的殖民體制，還借古諷今地批評了非人性化的市場／勞資關係。

電影中的笑點組成複雜的象徵系統，也批評了殖民體制／市場機制下的非人性化。然而觀賞喜劇的愉悅不只來自電影中的笑料，也來自於觀眾在喜劇人物身上看到自己身影的領悟。（註 38）當日本人禁止金子私下交易後，妓院老板擔心收入因此減少；老鴇立即想出了以陰道挾帶金子出境的妙方，並說：「你臺灣人作假的哦！鑽法律漏洞也不會。」其中的好笑之處不只是演員文英生動的說話口吻，更來自於話語中指桑罵槐的雙關性：彷彿是在嘲弄底下的臺灣觀眾，提醒他們臺灣人專門鑽法律漏洞的醜陋人格。優越理論認為笑來自於嘲諷他人以凸顯自己的優越，然而這裏的他人正是自己。猶如看著一面哈哈鏡，其中扭曲的形象，是自己卻又不是自己（或者說是我們不願面對的自己）：一個貪財並專門鑽法律漏洞的醜陋臺灣人。喜劇一方面呈現出道德低下的自我，另

---

38. Harold H. Watts, "The Sense of Regain: A Theory of Comedy," in Robert W. Corrigan ed., *Comedy: Meaning and Form* (New York: Harper & Row Publishers, 1981, 2nd ed.), p.117.



一方面創造出反思的美學距離，因此觀賞喜劇猶如看著哈哈鏡，同時產生自我認知的痛感與自我揶揄的快感。喜劇因此具備增進自我認知的功能。

《無言的山丘》對歷史的探索不限於特定族群，並有借古諷今的意圖，既諷刺資本主義社會下臺灣人的貪婪與鑽法律漏洞的習性，又批判市場關係的非人性化。齊美爾（Georg Simmel）在《錢的哲學》（*Philosophy of Money*）一書中認為貨幣的抽象性與缺乏獨特性的特徵，使得經濟活動純粹依賴理性計算，以至於參與經濟活動的人，在計算中失去人的「個人性」（individuality）。<sup>（註 39）</sup>電影中的勞資契約關係正是如此。日本人檢查礦工肛門的態度，正是對待礦工有如生產工具，而不是具有獨特性或尊嚴的人，正如礦工土公成的抗議：「我們這樣像一個人嗎？」。同樣的，妓女也是妓院（透過與礦工交易）「生產」金子的工具，是已經物化的身體；對礦工而言，妓女也只不過是滿足身體需求的商品。所以妓女的身體與富美子的貞操可以量化並進行交易。市場關係（包括契約與買賣關係）是一種純粹的經濟關係，不牽涉任何個人情感或倫理問題，但卻違反了人道主義——一種視他人為目的本身，而非達成目的的工具的倫理原則。

王童所表現的人道主義，指的並非只是對小人物的憐憫，而是指稱一種建立在尊重、情感、倫理上的社會關係（social relationship）。此一社會關係與非人性化的經濟關係（economic relationship）相對，但並非絕對互斥。例如，阿彪第一次到妓院時，碰上了生病妓女；妓女在進行工作前，特地戴上口罩，宣稱不想傷害年輕人。妓女的肺癆病，使阿彪憶起自己母親生病的狀況，阿彪便把錢給了生病的妓女而不要求服務。妓女為顧客著想，阿彪對妓女付出同情，將理性的市場關係，轉為具有倫理性質的社會關係。同樣地，阿彪想到妓院與夢中情人富美子一親芳澤時，又剛好碰上她生病。阿彪的善良本性使他立即拋棄了消費者的身份，轉化為一位照顧者的角色，為富美子清理吐出來的穢物。最後富美子在臨死前，以身體作為回報，與阿彪發生關係。兩者的「交易」（exchange）並不是透過金錢（金子）所達成的買賣關係，而是包含互惠關係的禮物交換：收受的一方一旦收下禮物，便有責任反贈禮物。由於此一互惠性，禮物交換不同於抽象的商品買賣，後者一旦銀貨兩訖，便從此毫無瓜葛，而前

---

39. Georg Simmel, *Philosophy of Money*, trans. Tom Bottomore and David Frisby (London: Routledge, 1990), p. 444.

者則具有建立或穩固人際關係的功用。(註 40)也因此富美子死後，阿彪雖然發了瘋，卻永遠記得每年回來在無言（無緣）的山丘上，種上富美子生前最喜歡的油菜花。哥哥阿助與阿柔的關係演變也相當類似。原本阿柔與阿助不過是房東與房客的契約關係，但阿助對阿柔小孩付出的關心，逐漸引起了阿柔的好感。儘管阿柔的副業是賣身的妓女，但最後卻與阿助形如夫妻，正如阿柔最後所說的：她和阿助上床從來不收錢，如果不是夫妻那是什麼？去除了理性交易的買賣關係，阿柔與阿助已經進入了社會關係的倫理層次。

正如廖朝陽正確地指出，農業勞動是人與土地共生共榮的方式，然而採礦卻是一種剝削自然的形式，與嫖妓性質相同，屬於以土地為工具的異化關係。(註 41)也因此礦坑中的黃金並非真金，而是與死亡意涵相連的排泄物；真正的黃金是在礦坑中看不見的陽光，以及山丘上金黃黃的油菜花。電影肯定人與土地共生的農業倫理，以及伴隨農業文化而發展出來的踏實態度，因而對渴求一夜致富的心態有所批評。阿助想要趁著新礦長還未上任之前偷運金礦，不料碰上了日軍的巡邏隊；在雙方拉扯中炸彈爆炸，個個落得屍骨無存的下場。儘管日本的法律並不合理，但鑽法律漏洞的行為，因為違反腳踏實地的原則，也未必受到肯定。反觀阿柔雖然陷落在異化關係中（做苦工與當業餘妓女），但她將賺來的一分一毫都存在以竹子做成的存錢筒中，到最後得以回鄉買地。積少成多的儲蓄行為，猶如在耕作植物（以竹子作為象徵），符合一分耕耘、一分收穫的農業倫理。最後，阿柔也懂得急流勇退，將透過異化關係所獲得的財物，轉化為非異化的土地資本。剛強的阿柔令人回想起《香蕉天堂》中，男弱女強的情境：她不但是一家之主，做著男人做的苦力，也如性解放者一般情慾自主，例如她便主動邀阿助上床，還要招贅阿助。急流勇退的智慧以及腳踏實地的土地倫理使阿柔在《無言的山丘》中成為少數有好下場的角色。

另一個能夠急流勇退的礦工憨溪則是完全的喜劇角色。他看透了在殖民體制下一夜致富的美夢不過是一場空，儘管身無分文，仍然決定離開無言的山丘返回唐山。阿助投機取巧、執迷不悟的結果是落得大地一片灰茫茫真乾淨的情景；屍骨無存，只能虛設一塊神主牌。在阿柔眼中，憨溪看似愚昧卻是最聰明的人，指出了憨溪正是道家哲學中「大智若愚」的人物。一方面，他又高又

40. Marcel Mauss, *The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Society*, trans. Ian Cunnison (London: Cohen & West, 1970), pp. 37-40.

41. 廖朝陽，〈《無言的山丘》——土地經驗與民族空間〉，收於張京媛編，《後殖民理論與文化認同》（臺北：麥田出版社，1995），頁 343-344。

瘦，具有喜劇人物不平衡的身體；他看似愚昧，就如同他的名字「憨溪」所表示；他在被殖民者檢查肛門時，刻意展現自己的陽具做為挑釁。除了這些愚昧可笑的特質外，另一方面，他又表現出智慧與精神性（spirituality）。他的精神性並不表現在意志的堅強上（如阿柔、月香的剛毅），或是對其他人的善念與同情（如《稻草人》中阿發一家對逃兵的無私），而是展現出一種不為世俗所認可的人生哲學。如同他離開無言的山丘所說的話「來空空，去空空」，不只是表明自己身無長物，更表達了錢財生不帶來、死不帶去的民智，也因此嘲諷其他人對錢財的執迷。更進一步，他是如同《李爾王》中的小丑或說智慧愚者（wise fool）的角色；當李爾王為表象所迷，愚者看到真相，而反襯出李爾王才是真正愚昧的人。（註 42）同樣地，當眾人為事物的表象所欺騙時，憨溪看到了真相：不論是礦坑或陰道，都是邁向死亡之途而非生財之道。

## 五、結論：喜劇世界與雙重視境

回顧臺灣的殖民歷史，我們不難找到適當的題材，拍出一部如梅爾吉伯遜《英雄本色》般的史詩電影，描述平民英雄不惜拋頭顱、灑熱血對抗強權／殖民者，以至於犧牲家庭與生命的故事。其中或許還可以再加上一段愛情故事（如《英雄本色》中自由鬥士 William Wallace 與法國公主 Isabelle 的戀愛），以及忠孝不能兩全或者國家大愛與個人情愛不能兼顧的道德兩難（moral dilemma）。最後英雄在知其不可為的情況下，依然鼓起雖千萬人吾往矣的勇氣，選擇以身殉國。然而，王童排除了屬於高級文類（high genre）的悲劇，而選擇了低級文類（low genre）的喜劇形式，探索充斥著苦難與抗爭的臺灣歷史。我們不需猜測王童以低級文類（喜劇）探索嚴肅題材（臺灣殖民史）的動機為何，但我們從文本的分析可以看到：與悲劇強調漢賊不兩立、黑白分明的世界觀相比較，喜劇呈現獨有的雙重視境（double vision），不但看到事物的正反兩面，更理解到正反面相生相依的道理。透過此一視境，觀眾如同失馬的塞翁，看見危機蘊含的轉機，也看見轉機潛藏的危機；理解了世事的曖昧、矛盾與複雜，因而得以避免「任一再現與判斷的單面性」（one-sidedness of every

---

42. William Willeford, *The Fool and His Scepter: A Study in Clowns and Jesters and Their Audience* (Evanston: Northwestern University Press, 1969), p. 154.

representation and every judgment ) 。（註 43）

悲劇英雄所面臨的必是一個險惡、不可測的、具威脅性的宇宙；透過對抗的行動與意志，英雄即使最終不可避免地導致自我毀滅，他的失敗正好證明其自身的偉大。（註 44）相對而言，喜劇人物比一般人低下，不但在外表上常是醜怪殘缺或缺乏男性氣質，在行為上受制於動物性的驅力（包括食與色的慾望），在心智上也常常因為無法適應外在的變化，而創造出乖訛、錯置的喜劇情境。然而喜劇人物並非僅有負面的特質，而是善與惡、美與醜的混合：他們愚昧卻不乏小聰明、自私卻不乏良善、怯懦卻不乏求生的韌性。而這正是人性的真實寫照。因此喜劇的人性觀是雙重的：人性既非絕對的善，也非絕對的惡，而是在兩者之間游移，因此永遠是在自私與無私、墮落與道德、放棄與堅持之間拔河。觀眾為喜劇人物的愚昧而發笑，又為其遭受的危險而擔心；當他們安然度過時，我們又因慶幸而微笑。

世間的事情在喜劇的關照下同樣呈現出其雙重性，亦即，理解到世間的福禍並非相對，而是如老子所言：「禍兮福之所倚，福兮禍之所伏」。因此，致命的未爆彈可以是阿發一家求生的最後憑藉；恐怖的國家機器也可以是流離失所的外省人賴以為生的宿主；柔弱得門門得以存活，而剛強的大哥得勝卻以發瘋作結；阿助鑽法律漏洞的小聰明的確讓他得到金子，但最後卻導致屍骨無存；事實證明，一夜致富的執迷不過是癡人說夢，反倒是大智若愚的憨溪懂得黃粱一夢的虛幻而得以急流勇退。即使喜劇中常見的完美結局，似乎也不再完美。《稻草人》以豐盛的晚餐作結，但快樂的結尾來自於純然的巧合；巧合又來自於喜劇無巧不成書的要求，在現實中這一家人大約沒有這樣的好運氣。故事中的巧合彷彿機器神降臨人世，為受難者解決問題，但弔詭地指出了喜劇結尾的虛幻性與不可能。（註 45）《香蕉天堂》最後的一家人團聚是喜劇的典型結尾，然而團聚的是假兒子、假父親、假太太與假祖父，此一不完美的「完美結局」使觀眾感嘆人世的滄桑卻又不失去對生命的希望。逝者已矣，但生命總會找到它的出路。

綜觀王童的臺灣三部曲，其中喜劇的智慧是相當中國式的。當悲劇英雄面

---

43. Patrick Creagh, *The Use of Literature*, trans. Italo Calvino (San Diego: A Harvest Book, 1986), p. 63.

44. 姚一葦，《美的範疇論》（臺北：臺灣開明書店，1978），頁 190。

45. Scott Cutler Shershow, *Laughing Matters: The Paradox of Comedy* (Amherst: The University of Massachusetts Press, 1986), p. 20.

對道德兩難時，或捨生取義、或移孝作忠、或犧牲小我完成大我，喜劇英雄選擇的不是高蹈的道德而是生存，不是對抗而是妥協。阿發看穿國家主義的虛幻、嘲弄所謂的民族英雄，指出為日本人戰死，僅僅得到一面日本國旗，而「旗子當內褲都不夠」。門門以寄生國家機器的方式存活，與悲劇英雄至死不悔的對抗比較，其實隱含了四兩撥千斤、柔弱勝剛強的智慧。自然國家機器也非省油的燈，政府最後派遣一名青年才俊擔任組長，並迫使門門退休，亦即國家機器最終將寄生蟲排除在體制之外。但在這長時間的角力中，誰輸誰贏並非截然分明。憨溪則是大智若愚的代表，充滿生命的動力卻也看到人的有限性，知道禍福相依、生死流轉的道理而懂得急流勇退。

透過分析，我們也不難發覺三部電影的角色、情節具有一些類似的喜劇元素，但更重要的是王童的電影傳達出一種喜劇的雙重視境。它們不是純然的喜劇，歡欣鼓舞地慶賀愛與生的喜悅，如《西廂記》，<sup>(註 46)</sup>也不是純然的悲劇，哀痛世界的不平與苦難，並試圖以個人意志相抗衡，而是在悲慘世界中看到了生的希望，在希望中看到了個人的限制，具有慶生的堅持卻又有痛生的理由。因此，王童的悲喜劇最終的價值並非訴諸情感（引發恐懼或憐憫或兩者的昇華）而是知識性的：它提供了一個雙重視境，一個觀看世界的矛盾性、曖昧性與複雜性的窗口。

---

46. 張淑香，《元雜劇中的愛情與社會》（臺北：大安出版社，1991），頁 169-217。



## 引用書目

- \* 王德威，《從劉鶚到王禎和——中國現代寫實小說散論》，臺北：時報出版社，1986。
- 朱光潛，《文藝心理學》，臺南：大夏出版社，1991。
- 何 方，〈傅柯、電影與人民記憶——兼談香蕉天堂等臺灣電影〉，收於迷走、梁新華編，《新電影之死：從〈一切為明天〉到〈悲情城市〉》，臺北：唐山出版社，1991，頁 203-205。
- 呂赫若著，林至潔譯，《呂赫若小說全集（下）》，臺北：INK 印刻出版有限公司，2006。
- 亞里士多德著，姚一葦譯注，《詩學箋注》，臺北：中華書局，1994。
- 柯志明，《米糖相剋：日本殖民主義下臺灣的發展與從屬》，臺北：群學出版有限公司，2003。
- 姚一葦，《美的範疇論》，臺北：臺灣開明書店，1978。
- 黃櫻棠，〈長拍運鏡之後：一個當代臺灣電影美學趨勢的辯證〉，收於劉現成編，《拾掇散落的光影：華語電影的歷史、作者與文化再現》，臺北：亞太圖書出版社，2001，頁 58-72。
- 張淑香，《元雜劇中的愛情與社會》，臺北：大安出版社，1991。
- 陳光興，《去帝國：亞洲作為方法》，臺北：行人出版社，2006。
- 陳儒修著，羅頗誠譯，《臺灣新電影的歷史文化經驗》，臺北：萬象出版社，1993。
- \* 焦雄屏，《臺港電影中的作者與類型》，臺北：遠流出版社，1991。
- 賴和著，林瑞明編，《賴和全集小說卷》，臺北：前衛出版社，2000。
- \* 廖朝陽，〈觀看、認同、模擬——從香蕉天堂看電影機器〉，收於鄭樹森編，《文化批評與華語電影》，臺北：麥田出版社，1995，頁 327-364。
- ，〈《無言的山丘》——土地經驗與民族空間〉，收於張京媛編，《後殖民理論與文化認同》，臺北：麥田出版社，1995，頁 333-354。
- 樂蘅軍，〈悲劇英雄在中國古神話中的造像〉，《古典小說散論》，臺北：純文學出版社，1976，頁 43-74。
- ，〈意志與命運：中國古典小說世界觀綜論〉，臺北：大安出版社，1992。
- Abrams, M. H. *A Glossary of Literary Terms*. Fort Worth: Harcourt Brace College Publishers, 1993, 6th ed.
- \* Bergson, Henri. "Laughter," in Wylie Sypher ed., *Comedy*. Baltimore: The Johns

- Hopkins University Press, 1956, pp. 61-190.
- Bordwell, David. *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*. Berkeley: University of California Press, 2005.
- Bourdieu, Pierre. *The Field of Cultural Production*. New York: Columbia University Press, 1993.
- Calvino, I talo. *The Uses of Literature*. Trans. Patrick Creagh. San Diego: A Harvest Book, 1986.
- Corrigan, Robert W. "Tragicomedy," in Robert W. Corrigan ed., *Comedy: Meaning and Form*. New York: Harper & Row Publishers, 1981, 2nd ed., pp. 222-227.
- \* Dyer, Richard. "Male Sexuality in the Media," in Andy Metcalf and Martin Humphries eds., *The Sexuality of Men*. London: Pluto Press, 1985, pp. 35-52.
- Eagleton, Terry. *Literary Theory: An Introduction*. Oxford: Blackwell, 1983.
- Eckardt, A. Roy. *Sitting in the Earth and Laughing: A Handbook of Humor*. New Brunswick: Transaction Publishers, 1992.
- Fry, Christopher. "Comedy," in Robert W. Corrigan ed., *Comedy: Meaning and Form*. New York: Harper & Row Publishers, 1981, 2nd ed., pp. 17-19.
- \* Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1957.
- \* Galligan, Edward L. *The Comic Vision in Literature*. Athens: The University of Georgia Press, 1984.
- Hyers, M. Conrad. *The Spirituality of Comedy: Comic Heroism in a Tragic World*. New Brunswick: Transaction Publishers, 1996.
- Jakobson, Roman and Morris Halle. *Fundamentals of Language*. The Hague: Mouton, 1971, 2nd ed.
- \* Langer, Susanne K. *Feeling and Form: A Theory of Art*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953.
- Mauss, Marcel. *The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Society*. Trans. Ian Cunnison. London: Cohen & West, 1970.
- Nelson, T. G. A. *Comedy: An Introduction to Comedy in Literature, Drama, and Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- Shershow, Scott Cutler. *Laughing Matters: The Paradox of Comedy*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1986.
- Simmel, Georg. *Philosophy of Money*. Trans. Tom Bottomore and David Frisby. London: Routledge, 1990, 2nd ed.
- Styan, J. L. *The Dark Comedy: The Development of Modern Comic Tragedy*. London:

Cambridge University Press, 1968, 2nd ed.

Sypher, Wylie. "The Meanings of Comedy," in Wylie Sypher ed., *Comedy*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1956, pp. 193-255.

Udden, James. "This Time He Moves: The Deeper Significance of Hou Hsiao-hsien's Radical Break in *Good Men, Good Women*," in Darrell William Davis and Ru-Shou Robert Chen eds., *Cinema Taiwan: Politics, Popularity and State of the Arts*. New York: Routledge, 2007, pp. 183-202.

Watts, Harold H. "The Sense of Regain: A Theory of Comedy," in Robert W. Corrigan ed., *Comedy: Meaning and Form*. New York: Harper & Row Publishers, 1981, 2nd ed., pp. 115-119.

Willeford, William. *The Fool and His Scepter: A Study in Clowns and Jesters and Their Audience*. Evanston: Northwestern University Press, 1969.

\* Yeh, Emilie Yueh Yu and Darrell William Davis. *Taiwan Film Directors: A Treasure Island*. New York: Columbia University Press, 2005.

( 說明：書目前標示\*號者已列入 selected bibliography )

## Selected Bibliography

- Bergson, Henri. "Laughter," in Wylie Sypher ed., *Comedy*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1956, pp. 61-190.
- Dyer, Richard. "Male Sexuality in the Media," in Andy Metcalf and Martin Humphries eds., *The Sexuality of Men*. London: Pluto Press, 1985, pp. 35-52.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1957.
- Galligan, Edward L. *The Comic Vision in Literature*. Athens: The University of Georgia Press, 1984.
- Jiao, Xiongping. *Taigang Dianying zhong de Zuoze yu Leixing (Authors and Genres in the Cinemas of Taiwan and Hong Kong)*. Taipei: Yuan-Liou Publishing Co., 1991.
- Langer, Susanne K. *Feeling and Form: A Theory of Art*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953.
- Liao Chaoyang. "Guankan, Rentong, Moni—Cong Xiangjiao Tiantang Kan Dianying Jiqi (Gaze, Identity, Imitation—On Cinema Apparatus through *Banana Paradise*)," in Zhen Shusen ed., *Wenhua Piping yu Huayu Dianying (Cultural Criticism and Chinese Cinemas)*. Taipei: Rye Field Publishing Co., 1995, pp. 327-364.
- Wang, Dewei. *Cong Liu E dao Wang Zhenhe—Zhongguo Xiandai Xieshi Xiaoshuo Sanlun (From Liu E to Wang Zhenhe—Essays on Modern Chinese Realist Fiction)*. Taipei: China Times Publishing Co., 1986.
- Yeh, Emilie Yueh Yu and Darrell William Davis. *Taiwan Film Directors: A Treasure Island*. New York: Columbia University Press, 2005.

## A Comic Vision in a Tragic World: On Wang Tong's Taiwan Trilogy

Shie, Elliott S.T.

Institute of Taiwan Literature  
National Tsing Hua University

### ABSTRACT

Compared with Hou Hsiao-Hsien 侯孝賢, the Taiwanese director Wang Tong 王童 cannot be considered a revolutionary auteur in terms of film language, but no one would deny his talent for storytelling. As a storyteller, Wang Tong combines the tragic and comic and thus revives the tradition of melancholic laughter in modern Chinese literature. Using the theories of comedy, this essay explores and articulates the comical elements, spirit, and vision of Wang Tong's Taiwan trilogy. The first part of the trilogy, *The Straw Man*, sets up a variety of comical devices, including grotesque bodies, chance, and coincidence, and manifests a comical rhythm of death and rebirth. Nonetheless, the seemingly happy ending of the film departs from the "living happily ever after" formula of pure comedy by hinting at the uncertainty of the future. The second film, *Banana Paradise*, besides employing the comic elements of the first film, mediates the struggle between the apparatus of the nation-state and the marginal underclass from Mainland China. Without using any big heroic action against the powerful, the powerless employ the tactics of parasitism, living with the oppressor of the nation-state and taking advantage of it for their own survival. The final film, *Hills of No Return*, endows the comic elements of sex and excrement with symbolic meanings, and critiques not only the Japanese colonial regime but also greedy human nature and the dehumanization of the market. As a whole, Wang Tong's Taiwan trilogy provides a double vision through which the audience can recognize the contradictions and ambiguities of human affairs and can thereby avoid the one-sidedness inherent in the act of judging.

**Key words:** Wang Tong 王童, Taiwan trilogy, comedy, double vision, Taiwanese film

( 收稿日期 : 2009.9.14 ; 修正稿日期 : 2009.12.14 ; 通過刊登日期 : 2010.5.7 )