

題目	尋找嚴肅與大眾之間的第三條路 ——以林靖傑《尋找背海的人》為例	
發表人	陳柏言	
發表日期	首次，日期 2012-01-16	
評論對象基本資料	活動/節目/作品名稱	《尋找背海的人》
	作者/編創者/導演/策展人	林靖傑
	主辦/發行/演出/出版單位	目宿媒體
	發表時間	2011-04-09
	活動地點	
完整評論文章	<p>王文興被稱為台灣現代主義最後一個後衛，其對文字的橫徵暴斂，以及文體形式的講究、挖掘，早已是文壇傳揚不已的傳說。其自述一天寫二、三十個字，《家變》寫了七年，《背海的人》上下集更花費二十三年的時光。數十年磨一劍，每一日的反覆錘煉，生命亦滲入文字之列。現代主義透視神性與人性之垮台，劉淑貞指出，語言之「座架」，取而代之成為新的基督——語言就是世界。《背海的人》中喃喃自語的爺，常有學者將之與喬叟的《尤里西斯》（Ulysses）主角布魯姆相比。一個人的一天縮影了整個時代，正是現代主義極權式的凝縮；而王文興更進一步，以苦行方式探索語言的極限，使其所背之「海」，更顯濃稠。</p> <p>正因為語言的不足，小說家開始苛刻的對待語言，而當王文興完成《背海的人》，則除了對語言的要求外，更開始尋找小說文本以外的「救贖」。王文興 2011 年的《背海的人》講堂，正承繼了過往「《家變》六講」、「《玩具屋》九講」的細讀式解說，讓作者從羅蘭·巴特「作者已死」的處決中，再次復活，親身為讀者講解自己的作品。這是一種作者「本體論」之回溯，取回作品的詮釋，以更多的「再創造」，來豐富或完整小說語言不足之處。本文試圖以林靖傑導演之《尋找背海的人》為例，探討其在文學 / 電影（表現形式）與小眾 / 大眾的雙重跨度中，所使用的技法以及意義所在。</p> <p>林靖傑筆名江邊，1993、1994 年曾分別以〈焦躁的街道〉、〈流</p>	

浪者之歌》獲得聯合文學小說新人獎首獎、時報散文首獎，可謂名噪一時。然而，江邊這個名字，卻從此在文壇消聲匿跡。林靖傑在一次座談會中，以「興趣轉向」回應了楊照的「小說家江邊的去處」之疑問；雖然林靖傑不再發表小說作品，我們卻可看到一個優秀導演在文學的養分中誕生。在《尋找背海的人》裡，林靖傑延續了《最遙遠的距離》那樣的細緻、留白、優美；然而站在更巨大的影子面前，他不迴避，而選擇以初衷的文學心靈，挑戰艱澀的文本：《背海的人》。

電影名為「尋找背海的人」，王文興（或者其代表的，那個「王文興」式的文學與想像）自然扮演那個被尋找的人。而誰來擔任搜尋者？這個問題苦惱了林靖傑許久，而最後找來去年甫出版科幻長篇《噬夢人》的伊格言來扮演。我認為，這樣的選擇，或來自於新舊的對話，但必然是一種文學衝撞文學的實驗；在這六部《文學大師系列電影》，也只有切身寫作經驗的林靖傑敢如此對決。仍在寫小說的伊格言，彷彿同時代表了導演林靖傑，與現代主義大師王文興進行交鋒。電影中呈現了他們的互動，甚為有趣，王文興面對《噬夢人》時刻苦細讀，並只吐出一句：「我覺得你這個字用的很好。」當所謂的嚴肅文學與嚴肅文學碰在一起，其產生的火花卻是「生活」的。

《尋找背海的人》仍以文學為基底，並加入許多與作家切身相關的畫面，而不使之艱澀、樣板。例如影片中，呈現了恍如傳說的王文興「書寫儀式」。攝影機走入了宛若囚室的王文興書房，欲一窺此傳說的面貌——王文興一開始是拒絕被拍攝的，然林靖傑秉持了「呈現實相」的理念，仍說服了王文興，拍攝其寫作過程。那個幽暗的夜的房間，不斷敲擊桌面、撕毀稿紙的王文興，猶如孤寂而神聖的苦行僧；把自己全然交付出去，燃燒生命似的寫作，給觀影者相當大的震撼。「生活」與「文學」的混融，是林靖傑處理很好之處：在「尋找」與「推展」的主線懸念中，以巧妙的剪接加入了王文興的小說作品，不缺漏亦不突兀。使王文興的讀者，可從中找到可觀、可取之處；而更大多數從未接觸過王文興的觀眾，更可從中發現文學的可愛、可感，進一步引介他們走進文學殿堂。在嚴肅與大眾之間，林靖傑兼容二者，找到了一個合宜的「電影文學」的位置。

王文興曾在〈電影就是文學——兼評世界名片大展四部影片〉、〈電影就是文學補語〉兩篇評論文章中，提出了「電影就是文學」的概念。王文興認為，電影的文學性同時來自「有形的劇本」以及「無形的劇本」，而無形的劇本包括美術、攝影、剪接、音樂等，種種皆是用來詮釋電影的「文學性」。王文興更進一步指出，電影就是小說——小說分為三種：長篇小說、短篇小說、電影。這個說法曾引發何懷碩等論者的批評。我曾在林靖傑的放映會上提出這個問題，他的回答是謙虛的。他認為，誠如王文興說的，電影和文學的用途即是用以表現人的情感心念，而《尋找背海的人》，即是用以表達林靖傑追尋王文興這個文學巨人的意念。

我們可以試著從現代圖像學的觀點，考察作為一種轉譯者，林靖傑是如何融入自身的心念，在與被攝者對話之餘，亦形成了自己的詮釋、對話主體。黃克武指出：「有些學者認為圖像與現實之間的關係應是『再現』，而非『映現』；其次，圖像也不僅『幫助』文字敘述，而是如上所述，有其主體性。」在此所言的「映現」，即代表寫實主義式（Realism），「現實」與「文本」關係。而「再現」（Representation）則意指作者不全然反映現實，而是混融入作者的個人意識，創作出外在現實與內在自我互涉的文本。所以「再現」不再附屬於母體，而擁有自己的「主體性」。也就是說，尋找「背海的人」所追尋的，或許並非客觀存在的王文興，而是林靖傑自己，或者其想像中的王文興。

我們可以發現，林靖傑挑選的王文興文本製為動畫，都甚有代表性，足見林靖傑下的功夫。例如〈草原底盛夏〉一篇，實是王文興《十五篇小說》中較缺乏情節、實驗性質高的作品，相對的，也較難「視像化」。〈草原底盛夏〉發表於《現代文學》是1961年，離電影的上映的2011年正好五十年。此篇作品的語言實驗，可以說是王文興往《家變》邁進的里程碑。林海音曾說：「《家變》語言不奇怪呀，他起先〈草原底盛夏〉就是這個語言了。」《聯合文學》（1987年6月）又王文興自言：「《十五篇小說》裡最直接近於長詩的是〈草原底盛夏〉，結果就變成了後來《家變》的語言。」也就是說，〈草原底盛夏〉實是王文興小說朝《家變》、甚至是《背海的人》的質變開端。王文興指出，這篇小說即法國 vignette（半散文半詩形式）的變作，是小品文、詩般的草圖，常為後現代戲劇的表現手法。這點，林靖傑看到了。林以精緻的動畫和王文興的聲音交纏，形成一種幻覺、暈彩的影像，甚是符合此篇小說的創作意境。

而林靖傑拍攝《背海的人》的表現亦令人驚艷。1961年王文興大學畢業後，入伍服役兩年，期間曾被派至南方澳服四個月的役——這四個月的南方澳經驗，後來成為〈海濱聖母節〉以及《背海的人》的發展背景。王德威曾在《想像中國的方法》一書中，評介過《背海的人》。其指出：「【背海的人】提供了嘲弄百科全書視景（mockencyclopedia）」以及「沉浸於謔仿及戲弄（undercut）自己小說所源出的傳統和典範。」在命運與苦難的催逼中，小說主角爺有如《地下室手記》的喪意者，通過喃喃的獨白，對世界進行全然的嘲諷、推翻——其通過辨異、否定，進而形成自我的定位。爺在小說中扮演了掌握故事之神，卻同時是至其落魄的失敗者。「操他媽她奶奶的個這個混帳鬼地方，這個狗屁海港。」（《背海的人（上）》頁3）爺小說開首便是一連串的怒罵，猶如對著所有讀者／世人爆發的滿腹牢騷。在易鵬〈背向完美語言：《背海的人》芻論〉評論中指出，爺目中所見都是扭曲：懷疑、批判、否定、叛逆……，其言語的變形、詰屈聱牙，或可從其性格找尋原因。而此「狗屁海港」的地景，

籠罩了整部小說——爺不斷的尋覓跳脫出這個「深坑坑」的方式，而終不可得。林靖傑不以形上、抽象的理論概念詮釋文本，反帶領著觀者，親臨小說發想的空間。王文興和其妻陳竺筠漫步於大海和天空之間，懷念起過往時光，或者恣意朗誦起《背海的人》中的句子。林靖傑的詮釋便是影像與記憶的復返，其回扣作家的生命態度、生命經驗，作為整部小說的「線索」，讓他們自為註腳，言其自身。

今年目宿媒體推出了一口氣六部《他們在島嶼寫作——文學大師系列電影》，可謂逆向操作，推廣「台灣文學經典」不遺餘力；使不常讀文學書的觀眾有機會直接穿過繁瑣的文本閱讀，直接與作家「接觸」。我認為，這不僅是一種文學／電影的轉易，亦是嚴肅文學作品開啟某種結界，往更大眾的方向努力。這些經典作家的作品，多瀟灑著現代主義的氣息，猶以王文興為代表。他們在陌生化與語言煉金的追求上，往往不免排斥了「通俗精神」。而這樣「引介式」的《文學大師系列電影》，將目光拉出文本之外，著眼於作家的生命、作家的周遭、作家的聲音。

即使從文學研究的角度看，這樣的影像紀錄、追溯，亦可視為一種作者「主體」的回歸。現代主義發展到了極致，則不免造成了「大眾精神」的缺席；而目宿媒體的「作家紀錄片」，於此是有正向意義的。在中國詩學傳統中，「以意逆志」的研究方法式相當習見；文本經典的形塑，往往與作者形象的建構同時並進。因此筆者認為，「文學紀錄片」脈絡式、對位式的拍攝方式，應可作為文學作者缺席的補充；並在大眾與嚴肅的論辯之間，找到第三條路，突出重圍。

註釋

參考書目

1. 王文興：《背海的人》，臺北市：洪範書店有限公司，1999年9月。
2. 王文興：《書和影》，臺北市：聯合文學，2006年。
3. 王文興：《十五篇小說》，臺北市：洪範書店有限公司，1981年。
4. 王耿瑜編：《他們在島嶼寫作》，臺北市：行人文化實驗室出版，2011年。
5. 劉淑貞：〈札記王文興——遠離抑或靠近？一個現代主義的觀察〉，臺北市：文訊雜誌，2005年2月。
6. 黃克武編：《畫中有話——近代中國的視覺表述與文化構圖》，臺北市：中央研究院歷史所，2003年。