

第一章：失格人生

2010年代，本雅明的歷史天使早就欲哭無淚。新自由主義意識形態大勝。生存條件被包裝得一天比一天亮麗。商品，全球化，信用卡，自由主義，美體工業，健身房，保險，退休金。一整套被理想化，被規格化的的生涯規劃，帶著我們朝著人生勝利組的方向前進。

沒有走上軌道的人，被稱做「魯蛇」（loser），或者稱做我所說的「失格者」（misfit）。例如，太宰治筆下的「人間失格者」，所謂「不足以成為人的人」（humans less than human）。例如，侯孝賢的電影中的聶隱娘，好男好女，以及風櫃來的人。還有，全台灣的無薪假中年人，22K 少年郎。

敗北者，無人問。

人們只看見人生勝利組。人生勝利組的每個過程環環相扣，缺一不可；更不可或缺的，是與人生勝利組面對面的「失格者」。英國電影《猜火車》(*Trainspotting*)中有一群和人

生勝利組背道而馳的底層人種，他們的宣言是「選擇主流，選擇未來……但是為什麼我要做這樣的狗屎事情？」。

《猜火車》宣言中的那個「主流」，像孫悟空頭上的緊箍兒，狠狠地把我們套得牢牢；若不聽「主流」話，就念咒語讓你痛不欲生；但是同時，你得到了一根「如意金箍棒」，讓你在「人生勝利組」的道路上暢行無阻。但是或許有些人，並不希望，也不喜歡頭上有個緊箍兒套著，他們無法認同「主流」，或者根本也沒有那能力達到「主流價值」的標準。他們，遂成了和「主流」格格不入的「失格者」。在台灣社會，主流代表著：漢人，男性，異性戀，正職，高薪，有房產，家庭，中產品味，身材纖瘦（女）／壯碩（男）……等符合大眾標準的性質；失格者則是：原住民，同志，跨性別，低收入者，青少年，殘障，肥胖，低收入等等無法適應主流環境的人。

2014年的陳芯宜拍攝的紀錄片《山靈》，記錄了台灣嘉義裝置藝術家王文志的藝術生命。王志文畢生與山林為伍，用原始的採藤編竹技術從事藝術創作。他的人生毫不遵循著主流價值走，世間俗事嗤之以鼻，但是卻在對環境對土地的熱情中，找到了根，他是一個成功的失格者；紀錄片導演林婉玉2015年的作品《台北抽搖》，重心放在隱身台灣角落，默默做自己，為藝術耕耘的另類藝術家黃大旺。黃大旺（黑狼）患有妥瑞氏症，身體會不由自主抽動，但是他卻把如此的先天缺陷轉化成他獨特的表演風格。王文志與黃大旺都是拒絕委身在主流世界的「失格者」，但是絕不屬於「人生失敗組」。失格者也可以活出失格者的世界。

然後大部分的失格者並非如此幸運，他們總是被拒絕在外，總是處在漂流離散，不被肯定的位置。英國搖滾樂團「奇想」(The Kinks)有過一首歌，叫做「失格」(Misfits)，歌詞這麼說道：

失格者，害怕自己
失格者，失格一生
失格者，何不加入群體？

看看你四周
失格者無所不在……

或許有些人一生都是「人生勝利組」；或許有些人不曾有過「失格」的滋味；但是唯有親身經歷過，或者處在過「失格」的位置，方才可以洞悉這複雜的人生。而人的一生，總是會有某些時刻會「落」到失格者的位置。

回顧巴索里尼，1968 反資本主義的失格先驅

民國 57 年，台灣正在反共，全民在迷紅葉少棒（中國有文革）；戒嚴台灣的平行時空：公元 1968，西方世界正風起雲湧。二戰後冒出大堆嬰兒，活在沒有戰爭，有電視和商場的世代，他們面對新時代，也見到了新資本社會底下的政治壓抑以及不公不義：美國有越戰，種族民權問題；英國有北愛問題；被西歐殖民的非洲國家，開始要求獨立自決……風起雲湧的 1960 年代，社會運動狂花亂舞，造就了一整個世代的新文化。

義大利導演帕索里尼不屬於嬰兒潮世代，但是他的創作年代，正處於 60 年代的運動巔峰。戰後義大利朝著工業化經濟前進，也朝向一個資本化的保守社會轉型。對於義大利的熱血青年，他們也融入了西方運動思潮，進行一系列對社會的反省與抗爭。農工階級出身的學生針對失業問題首先發響，他們要改變傳統資本父權的社會。有別於馬克思的階級鬥爭，60 年代的西方社運，偏向於勞工，民權，種族，性別等議題。詩人導演帕索里尼在 1968, 69 年的兩部作品《定理》（*Theorem*）與《豚小屋》（*Pigsty*）中，用一種「詩」的敘述，提出對於義大利當代年輕世代革命情懷的反省，對於青春的讚美與哀傷，以及一份對共產主義的同情。

性感的抗爭：《定理》

帕索里尼作品《定理》創作於 1968 年，當時的義大利學生運動和工人運動進入高潮。這部片安排了一個奇異的開場，義大利北方工廠門口，記者正進行訪問，受訪者表示他要放棄工廠，把工廠送給工人；畫面中不見受訪者，只看到一群面目呆滯，表情茫然的工人；然後記者質疑：工人的生活會因此而改善嗎？接著筆鋒一轉，一系列單色調的畫面介紹了故事

的主人翁——一個米蘭中產家庭；畫面再一轉，單調色系變成了彩色繽紛，原來這枯燥的家庭裡，來了一個迷人的訪客。

片中的中產家庭被刻意描寫成極度刻板印象：丈夫是大老闆，太太是個美人，還有一對乾淨清新的兒女，以及一個女傭；然而這家庭也是帕索里尼攻擊的對象。新左學者馬庫色曾指出：「現代工業社會技術進步給人提供的自由條件越多，給人的種種強制也越多，這種社會造就了只有物質生活，沒有精神生活，沒有創造性的麻木不仁的單面人。」他在《單向度的人》卷首也提出：「在發達工業文明裡，普遍存在一種舒適、順暢、合理且民主的不自由」。《定理》片頭的中產家庭描述，活生生就是馬庫色學說的視覺體現。上層社會的人生好比一齣褪色，古板又沈悶的默片，「麻木，舒適，不自由」。無趣中產家庭的對比，是一個快樂的送信者（帕索里尼的情人飾演），帶著滑稽的喜感，捎來訪客的訊息。訪客的出現，騷動了這中產家庭的所有成員，每個人都被這訪客迷得神魂顛倒。

槁木死灰中產家庭，象徵了一整個戰後新資本主義的原罪，年輕人上街頭抗議.....帕索里尼卻選擇了另一種抗爭利器，也就是片中的訪客，一個神秘又貌美的陌生人，當他的革命英雄。高帥俊美的英國男星泰倫斯史坦普(Terrence Stamp)閃著一對藍色眼眸，甩著一付年輕男子精瘦的身體，展現一份不經意的性感。他的美貌，完全沒有義大利中產階級中庸造作的姿態，而是一種底層男孩的性感。然而他的身份也很奇特，他彷彿可以融入中產環境，但是顯然很不一樣。他的身體，成為這中產家庭慾望的對象，並且一步步挑戰他們的中產階級的「拘謹魅力」，瓦解了中產結構。

《定理》中的革命武器不是汽油彈，而是這付「性感迷人的男體」。來自底層的神秘訪客好像是來自天界的神，魅力無可抵擋，他溫和的魅力，演變成對付中產結構的殺傷力。當他造訪結束之後，中產家庭彷彿失去了荒漠甘泉，徹底被粉碎殆盡。空虛的妻子開始亂找男人，企圖從中喚回訪客的滋味；女兒認清了自身的可悲，被送進醫院；學藝術的兒子，一整個叛逆了起來，他閉眼作畫，在畫布上尿尿；女傭行使神蹟；而身為工廠主人的丈夫，則在火車站脫光了衣服。他丟掉了物質的一切，甚至連他生命中最有成就感，最認同的「工廠」，也一併拋棄，天真地說要送給工人。片頭那沒有血色的中產家庭，終於毀滅了。

這部片攻擊父權，攻擊中產階級，傳統家庭，資本社會；意識形態緊緊扣合了 60 年代西方運動潮流。然而帕索里尼處理如此激進的主題，仍然運用他詩人的特質。整部片的對白

不到 300 句，所有激進的訊息，都在隱喻性的「詩畫」當中。所謂電影的「文學性」並非止於「文字」，而在於畫面間的文學隱喻，即「詩化」的過程；帕索里尼電影傳遞的訊息很少用文字「明講」，總是隱藏在畫面，語言，聲音，色調，音樂，以及觀眾心裡的互相流動當中。延續《定理》的脈絡，帕索里尼又拍了相同主題的《豚小屋》(1969)，引用「豬」的隱喻性，繼續抒發他眼中叛逆的 1960 年代。

豬的聯想：《豚小屋》

年輕，是 60 年代的世代的中心。這群年輕人的共同特色就是「叛逆」，在身體，時尚，思想，言行等各方面，都與過去的世代非常不同。流行文化當中，他們不只年輕，而且還俊美，從高達當時的一系列電影，到貝托魯奇的《巴黎初體驗》(*Dreamers*, 2003)，俊美的年輕人幾乎代表了西方 60 社運世代的集體形象。這個世代也開啟了現代消費，除了商業消費，還有人之間的消費：不是吃人，就是被吃。《豚小屋》的兩個男主角，尚皮耶里奧，和皮耶克萊芒提，都是俊美到不行的男演員。在兩組平行進行的故事中，一個未知中世紀時空的俊美（而且飢餓）軍人到處吃人，最後被處死；另一段故事中，出身當代中產家庭的男孩，卻喜歡和豬做愛，最後也被豬吃得乾乾淨淨.....

《豚小屋》字面意思就是「豬圈」。豬圈的想像總是又髒又臭，豬肥胖愛吃的形象，總被用來詆毀人。《豚小屋》的開場畫面就是個豬圈，兩個不同時空的男孩，隱喻出一個「不服從」的叛逆青春。第二段故事中男孩的父親是工業大亨，也曾經是戰時的納粹，變有錢之後，更加腐臭，跟豬一樣。這男孩住在大豪宅，什麼事都不做，父親也覺得他跟豬一樣；這男孩在豪宅當中，總是處在不安全狀態，他不是站著不動，就是侷促不安，最後變得半死不活，躺在床上完全失去行動力；父親的豪宅讓他非常不舒服，或者說，他根本痛恨父親輩的一切。他比較喜歡跟豬在一起。

豚小屋，或者豬圈，又髒又臭，但是對於這男孩，父親的大豪宅，以及所代表的一切，那些中產，保守，資本主義世界，才是真正的髒臭。「豬圈」提供一個獨立於中產世界之外的空間，是男孩慾望的所在，讓男孩感覺自在的世界。男孩跟豬為伍，就是一種跟父親作對的行為。反叛有很多種模式，女孩的女友是個出身中產家庭的年輕叛逆女孩，但是這男

孩卻沒有意思跟女友一起上街頭抗爭；他還是比較喜歡跟豬在一起。豬圈是他的逃避空間，讓他遠離「又髒又臭」中產世界。

帕索里尼的《豚小屋》延續了《定理》脈絡，讚美輝煌 60 世代的青春，但是作法更激進。他打破人性禁忌，呈現最完全的叛逆。第一段故事中的中世紀年輕軍人，臨死之前喃喃的重複：「我殺了父親，我吃了人肉，我爽得發抖」。年輕軍人殺父／吃人的行為，顛覆了所有的道德倫常，達到一種最原始最爆裂的叛逆。他的行為，根本也就是第二段故事中，豬男孩的潛意識體現。兩者都想「幹掉」父親。而「豬」，「吃人」，「被吃」，也暗指現代消費社會的暴力。消費行為，基本上就是暴力，跟吃豬或者被豬吃沒什麼兩樣，而我們都活在豬圈當中，只是我們自己都不知道。

風起雲湧的 60 年代，真是近代最狂野的世代了，那些浩浩蕩蕩的左派思潮早被歷史吹得煙消霧散。還好早逝的巴索里尼留下了這兩部與眾不同的電影，留下他「詩」般的電影文學語言，以及那段讓人感嘆生不逢時的歷史回憶。而兩部片的主人翁，則是不願就身於主流資本主義的失格先驅。

給我資本主義

1968 已然久遠，然而拍電影基本上就是要賺大錢，這件事毋庸置疑。想像一下電影行銷的大排場，還有好萊塢、大明星、名利富貴……電影似乎永遠在炫富。可是富人在電影中卻經常不是好東西。以往的電影壞蛋，可能是有色人種扮演的恐怖分子，或是風水輪流轉，有錢的惡棍漸漸坐上了壞蛋一哥的地位。那種中年、腦滿腸肥、貪婪邪惡之徒，可能是大企業 CEO、地產大亨，或是開色情旅館的摩鐵大王，變成了千人所指的宇宙惡人，例如《辛普森家族》中的伯恩斯先生，這傢伙其貌不揚，開了一家核電廠，也是荷馬的老闆，他貪婪冷酷、欺善怕惡、勢利傲慢、共和黨，也是個非常自我感覺良好的王八蛋。

史上最偉大的電影《大國民》（*Citizen Kane*）並不是一部控訴資本主義的電影，但是主角肯恩卻是個可悲的有錢人。他少年繼承了大筆遺產，成年後滿懷夢想創立了報業王國，滾滾而來的財富，促使他拋棄了曾經有過的理想。他一意孤行，只關心自己，認為所有的東

西都可以用金錢買到，最後孤獨地死去，身邊沒有朋友。導演奧森威爾斯在《大國民》中描寫的肯恩並不是個平面的冷血惡棍，這角色也有感情，也有過愛。他費盡心血和金錢企圖把沒才華的情婦捧成大明星，好像是一種愛的表現，不過他更想滿足自己企圖心，不達目的絕不終止，最後釀成悲劇。劇中最有名的一句台詞「If I hadn't been very rich, I might have been a really great man.」（如果我不是這麼有錢，我可能會是一個很好的人），道出了有錢人的悲哀。這部片推出之後，受到報業鉅子赫斯特的抵制（因為這部片就是在影射他）。很顯然，《大國民》讓資本主義者恨之入骨。這片入圍了九項奧斯卡，據說在頒獎晚會上，每次宣布這部片入圍時，台下就發出噓聲。

儘管如此，仍然無法阻止邪惡的有錢人大鬧電影。今年過年前後有一部很好看的動畫《樂高玩電影》。這部片很顯然是在針對兒童或家庭市場，小朋友都喜歡玩樂高積木，一片片的小樂高總是把客廳搞得亂七八糟。樂高也是創造力的顯現，當你玩樂高的時候，會不會覺得自己很像一個建築「工人」？《樂高玩電影》的主角就是一個很平凡的建築工人，身負著解救世界的重責大任。他原本是樂高世界中的好公民，每天心甘情願喝「超貴」的咖啡，這虛擬世界裡的統治者，是個叫做「商業大帝」（Lord Business）的可惡魔王，這個魔王很討厭「hippy dippy stuff」。這三個英文字的意思，若以現今的話語來解釋，就是「搞學運的那些東西」。美國福斯電視台以這部片，對好萊塢的反資本主義提出質疑。

《樂高玩電影》偷偷引渡反資本主義，小朋友們看得懂嗎？這部片的主旨或許只是在鼓勵小朋友發揮創造力，故事中的大壞蛋或許只是投射不讓他們玩樂高的嚴厲父親。而「有錢人就是壞蛋」的訊息，也已經悄悄進入了他們的小腦袋，種下的革命的種子，長大以後改變社會……（我想太多了）

我個人覺得最棒的一部「反資本主義」電影，其實是約翰·卡本特拍的一部 B 級科幻片《極度空間》（*They Live*, 1988）。這部片中的世界是一個被資本主義催眠的世界，銀行惡性倒閉，滿街窮人，工人大量被解僱。男主角在失業後跑去當建築工人。而原來這一切淨是外星人控制地球的詭計，邪惡的外星人發明了一種產物叫作「資本主義」，造成人性異化，貧富不均。人類都被這場陰謀蒙蔽，順從地走向資本主義之路。但是有一群「反抗者」發現了外星人的計畫，原來外星人從電視台發射一種電波，致使世人只看到資本主義的美好，卻看不到潛在的邪惡。

這部片最有趣的東西是一種「墨鏡」，戴上去就好像在夜間帶上紅外線眼鏡，一切被隱藏的事物，全被打回原形。男主角戴上了神奇墨鏡之後，抬頭看到的廣告招牌，變成了「服從」；度假廣告變成了「結婚和生育」；西裝廣告變成「不可以有獨立思想」；跳樓大減價變成「消費」，滿街的廣告招牌，都變回了「消費」、「工作八小時」、「多看電視」、「不要想像」、「不要質疑當權者」等；鈔票則變成了「你的神」；藏身在地球的外星人，通通變回了面目可憎的骷髏臉。我記得前陣子有個地產大亨（忘了名字，我也不想知道），針對高漲的台灣房屋市場，直指年輕人趕快買，買就對了。他的話如果在這個墨鏡下被打回的原形就是：「我要你工作一輩子不能休息做到死來養活我。」

這部片最快意的就是揭穿資本主義的陰謀，我看了非常有感覺。我每次看到銀行廣告，什麼誰誰誰在關心你，或者鼓勵人消費，假得要死的廣告，我就一肚子火，很希望有面照妖鏡將這一切都照出來。電影最後當然邪不勝正，外星人的電波被破解，世人都看到了真面目，那些電台的人、有錢人、掌權人、警察、奧斯卡的人、宗教分子，全都是骷髏臉。電視上還有個衛道人士，正在大罵色情暴力，罵喬治·羅米歐（《活死人之夜》的導演）和約翰·卡本特（本片導演自己），那個人也是一張骷髏臉。

所以，資本主義就是看不見的、邪惡的、控制人類自由思考的法西斯。你當然可以選擇出賣自己和它站在一邊，隨便你，我沒有意見。

不資本就來廢

不服從資本主義的後果，就是一個無法與外在適應的失格人生。自由主義世代的年輕人，卻得天獨厚，可以選擇暫時逃離殘酷的外界，以一種「耍廢」的態度，回應不友善的環境空間。《翹課天才》（*Ferris Buller's Day Off*）是一部「誤人子弟」的電影，這部片宣導翹課的必要性。片中那位為全世界翹課子弟代言的男孩，大清早一面洗澎澎一面對著鏡頭說：「人生太急促，如果你不停下來看看四周，你會失去很多東西……」這孩子講得對極了，翹課幫助你邁向更積極正面的人生。不過所謂「停下來看看四周（又名『放空』）」只能偶而為之，萬一這個動作進行得太長或者太過頻繁，就會變成另一種更高超人生態度：廢。

「廢」的相反詞就是「努力積極過生活」。描寫積極人生的電影不大多，就算有也不會太好看。勉強舉個例子的話：《歡樂合唱團》（Glee）中的黑髮女孩瑞秋貝瑞應該是非常不廢的，她睜開眼的那一霎那，馬上跳起床開始動起來，然後迎接美好的一天。那股積極向上的勁道，真的把我嚇到了。「廢」的基本工作就是不想起床，《搖滾教室》（*School of Rock*）裡面冒牌老師的搖滾妙計被拆穿後，馬上癱在床上三天三夜，如果不是他的學生跑來吵他快快去參加搖滾大賽，他可能會廢一輩子，然後人生全毀。不過「廢」也是有門檻的，台灣新電影時期的電影中，那些為生活努力打拚的人，有本錢可以廢嗎？沒有。《猜火車》（*Trainspotting*）當中的那些廢料，廢到創新下限，但是那不是我們所認可的「廢」，因為實在太沒品質太難看了。海明威筆下《太陽依舊升起》中失落的美國人，從法國廢到西班牙，把整個歐洲當成他們的「廢地」，那是因為他們美國人有錢，所以也不是我們所要的「廢」，因為我們沒那麼多錢可以像他們那樣子廢。

我們要的「廢」是一種「小資」的廢，不能太窮，不能太人渣化，要有風格，但是也必須要 affordable。例如義大利導演貝托魯奇的《巴黎初體驗》中活在巴黎 1968 的年輕人，每天不知道在幹嘛，只會吵著革命，用電影的幻覺來引渡人生。我曾經在文章中把這幾個巴黎廢料罵了一頓，結果被讀者罵回來，因為來自法國的「廢」不能罵，只能讚美。稍微觀察一下，太多電影都有「耍廢」的情節，通常是一群有點失落，正在找尋人生方向的年輕人，聚在一個地方猛講廢話，這個地方可能是某個爛爛的咖啡廳，唱片行，某同學家裡的地下室，或者停車場，球場，學校宿舍的頂樓，或類似台北「直走」那樣的耍廢咖啡廳。

基本上哪裡都可以耍廢，反正只要什麼事都不做，「廢」就可以成立。美國導演理查德·林克萊特因為拍了「愛在黎明，巴黎，和午夜」，被我酸得好苦；但是這位導演也最懂得「廢」的真諦（《搖滾教室》就是他拍的）。他 1997 年的作品《*SubUrbia*》，主角就是幾個廢料。這群屁孩住在美國德州郊區，那個地方顯然沒有文青咖啡廳，因為這些廢料耍廢的地方，竟然是：便利商店……我有時候也會看到些屁孩流連在小七或全家門口不知道在幹嘛。可是《*SurUrbia*》中的廢人卻選擇了便利商店側面的牆邊，一個綠色的大垃圾桶前面的空地，當作他們的耍廢地，難道他們都不會覺得垃圾很臭嗎？就算那地方臭烘烘吧，可卻是他們苦澀青春的全部。他們在那裡吃東西，溜輪鞋，講屁話。便利店值班人員看他們非常不爽，很想把他們趕到別的地方去廢……但是便利商店可以提供一些生活所需，例如食物飲料，同時也有照明，安全等不錯的條件，非常適合大家聚在一起廢。《瘋狂店員》

(*Clerks*) 導演凱文史密斯創造的角色：Jay and Silent Bob 也很喜歡在便利商店和錄影帶店門口打混，我也不知道這兩個白癡做過什麼積極有意義的事，基本上也滿廢的，或許也可以此主題，發想一篇叫做：「便利商店與耍廢的認同空間研究」的論文。

《*SubUrbia*》整部片都在這個便利店的一角：超級精簡的場景，和一個憤怒的青春。這部片是理查德·林克萊特拍完《愛在黎明破曉時》之後隔年的作品。他最早的一些電影，包括《都市浪人》(*Slackers*)，*《年少輕狂》(Dazed and Confused)*，以及這部《*SubUrbia*》，道盡了美國社會中，無法融入主流的魯蛇(廢料)人生。其實台灣新電影中也有耍廢的描寫，侯孝賢作品《風櫃來的人》中一群澎湖少年，不大不小，都是處男，還沒當兵，正在等兵單，在這生命的空白點，他們也做了一堆很沒有意義的事，例如打架、偷偷爬進電影院看電影、聚在海邊發呆……真是浪費人生，浪費青春，不過即使是被浪費掉的青春，仍然是青春啊。

耍廢，就是暫時過一種沒有目標的生活，可是有誰規定生活的目標應該是長得什麼樣子？耍廢的理由太多太多，你開心的時候、傷心的時候、戀愛的時候、失戀的時候、為愛歡欣，為愛苦惱的時候、不想寫稿的時候，都可以找理由來大耍廢，大家這麼喜歡耍廢，因為耍廢太爽了，比做愛還要爽。

幻想不服從

現實的人生與電影的夢幻畢竟有別。對於自由主義的「不服從」在現實環境中，可以用「耍廢」最為消極的對抗；然而在電影幻想層次，卻是另一番光景。曾入圍奧斯卡最佳男主角的美國獨立製片《神奇大隊長》(*Captain Fantastic*) 幻想出了一個在一個高度資本主義的環境下，不服從資本主義的生活方式。

這部片的主人翁是一個美國家庭，「神奇大隊長」則是這家庭的父親。這猛男老爸帶了六個小孩，住在森林裡過著與世隔絕的原始生活。神奇大隊長留著一把鬍子，好像通緝要犯。但是他帶著六個小孩，母鴨帶小鴨，又好像《真善美》中的瑪莉亞修女。整個故事的設定，看起來就是老迪士尼「闖家觀賞」的家庭劇。神奇爸爸並沒有送小孩上學，每天安排課

程，教他們琴棋書畫、狩獵攀岩、幾何代數、歷史自然等等，尤其注重體能的鍛鍊。他們要在美國資本社會體制的外面，尋求自我生存之道；或者說，他們要以生活的實踐，對抗他們所揚棄的主流價值。

這家人的生活完全獨立於消費世界之外。他們不依賴科技，不用手機，學習左派思想；他們不過耶誕節，卻會幫美國左派學者杭斯基（Noam Chomsky）訂紀念日。在他們的理念中，身體的防衛和求生技能是對社會抗爭的一大利器，所以他們除了紙上談兵，也進行嚴格的體能訓練，學習在自然環境下生存。神奇家族就希望當這種人，他們選擇了一種用生活來徹底「反社會」的人生。

神奇家族的生活方式超酷又超炫，彷彿勾起了我們理想主義的滿腔熱血；但是也開始出現微微的不安。神奇隊長的教育方式似開明自由的，但是那種帶著強迫性，不給選擇的權威教導，總讓人覺得不大舒服。而且這畢竟不是末世電影，這家子也並非活在一個真正封閉的環境，從森林開車沒多久就出現雜貨店，他們還是得去郵局拿信，去市場賣東西，他們還是無法真正與外在世界絕緣……故事的轉折在於神奇家庭的媽媽在醫院去世，於是爸爸帶著六個小孩，長途開車去參加媽媽的告別式。旅程中，浪漫與現實開始衝撞，出現了一大堆笑點和戲劇性，例如從不吃垃圾食物的他們，看到了很多肥胖的人非常驚訝，他們晚上也很自然地在星空下席地而睡等等。他們對外界種種「奇怪」的衝突反應，彷彿是從另外一種角度來審視我們眼前的生存環境。

神奇家族的「生存學習」並不單純，他們遇到警察臨檢的時候，得要賤招來躲過一劫，他們沒錢付帳的時候，也得施騙術來獲得物資。這類「不道德」的行為，竟然也是神奇隊長教出來的。他們的詐騙行為以及道德問題，勉強可以解釋成：用並非僵化社會道德認可的方式，來進行對於腐敗主流社會的抵抗。然而這家族最大的挑戰，在於他們的理想與浪漫，如何與外界（美國社會）達到合適的平衡。因為，除非活在南極，幾乎沒有人可以脫離外在環境啊。

神奇家族最後面臨了抉擇：到底應該堅持反社會，還是應該妥協一下，適度地與社會連結呢？難道神奇隊長要一輩子把兒女丟在森林，孤絕於社會之外嗎？這部片影用輕鬆喜感的敘事，淺顯易懂的共產主義理論，虛構出一個絕不可能在生活中發生的另類家庭的故事。

雖然這故事如此神奇不可及，片中所呈現的浪漫「幻覺」，多多少少滿足了我們對於理想與浪漫失落，對於共產主義遙不可得的遺憾。

資本主義崩壞後的逃逸：

比較《醉生夢死》與《玻璃動物園》

每個崩壞的世代都需要逃逸空間。1930 年代美國經濟大蕭條時期，老百姓藉著觀看不食人間煙火的歌舞片來逃避現實。這個年代也是美國劇作家田納西威廉《玻璃動物園》的生產背景。2015 年張作驥導演的電影《醉·生夢死》的當代台灣同樣也奠基在一個「不幸福」的世代。儘管時空背景和文化脈絡的差異，這兩部作品皆以類似的主題、敘事，呈現中下層階級的小百姓如何從敗壞環境逃脫。

三〇年代美國／二十一世紀台灣

創作於 1945 年的《玻璃動物園》被視為檢討 1930 年代美國政經社會的藝文中最重要且最具創意的作品之一。1929 年十月股市崩盤，影響了之後的整個 1930 年代，造成四分之一的失業人口，以及 1937 年間的工會暴動；2010 世代的台灣社會，則處在一個景氣低迷，貧富不均，普遍低薪資，高物價高房價的世代，各地都有社運及抗爭。特別對於中下階級的人，當代台灣並不是幸福之地。這兩個文本的背景都在經濟低迷的不快樂世代，而故事中心，都是三人組成的家庭，包括母親和兩個孩子，父親在故事發生之前就離開了家庭。兩組故事中各有一個外來的男子闖入這個家庭。

1. 角色的類比：亞曼達／母親

《玻》劇的母親亞曼達以及《醉》片的母親，都曾經有過風光的過去，《醉》的母親出生於南管劇團，她是嬰兒潮世代的女性，經歷過台灣的經濟成長；《玻》的亞曼達年輕時代是受過良好教育的美國南方佳麗。兩個母親都蒙受在地文化薰陶，她們一方面企圖維持過去光榮／富有／傳統的價值，但是當面對新世代的衝擊，她們卻無法適應日益低下的社會位階，或者新世代的價值觀。亞曼達眷戀著過去的美好，不願接受眼前的貧困；《醉》母則無

法接受兒子的同性戀和家庭的失敗，用喝酒來逃避。兩個母親都不停地對子女碎碎念，在子女面前營造自我犧牲的形象

2.湯姆／哥哥

《醉》片中的哥哥上禾，則可以對應《玻》劇中的主人翁湯姆。兩個角色都亟欲從眼前的環境逃脫。湯姆在工廠工作，生活無聊，但是卻喜愛文學，愛寫詩，夢想著出外冒險；但是他必須忍受母親的嘮叨，而他唯一快樂的時候，就是每天晚上出去看電影。與湯姆相對應的上禾也同樣被家庭所困。他在發行藝術電影的公司工作，努力走出底層生活圈；但是他的性傾向無法受到母親的認同，即使在他遠走美國的當天，母親仍然不願給他一絲肯定。湯姆和上禾最後都以實際的行動進行逃脫。

3.蘿拉／老鼠

「障礙」在兩部作品中都舉足輕重。《醉》中的弟弟老鼠是整部電影的中心，可以類比《玻》劇中的姊姊蘿拉。蘿拉的腳有殘疾，而且有著社交障礙，極度害羞；老鼠雖然滿口髒話，在菜市場到處與人閒話社交；但是他和蘿拉一樣，都非常善良，無怨無悔地幫助啞巴小妓女。兩個角色情感方面也都非常細緻敏感，但是老鼠表面上卻以一口男性的粗鄙武裝自己的脆弱。蘿拉的殘疾屬於身體的殘疾；老鼠的傷口卻來自母親死去的創傷。

4.吉姆／碩哥

《玻》劇中的吉姆和《醉》片中的碩哥，都是故事中心家庭外的角色，也都是外在現實的代表。吉姆是湯姆工作上的同事，母親亞曼達要求湯姆把吉姆介紹給蘿拉，但是吉姆的出現，粉碎了整個家庭的虛幻；碩哥是個舞男，他是整部電影中最和「現實」接近的人物，也是全片慾望的中心。他和上禾的同性性愛，也同樣衝擊了老鼠對碩哥的崇拜／愛慕；如同吉姆的訂婚事實也粉碎了蘿拉的幻夢。

5.電影／酒精

《玻璃動物園》和《醉·生夢死》分別描繪了兩組不同時空文化下，底層階級處在匱乏的環境中，為了逃離現實所進行的逃避。《玻》劇中的湯姆藉由看電

影來逃離現實，如同伍迪·艾倫在《開羅紫玫瑰》中，三〇年代的家庭主婦也是沈迷於電影，逃脫窒息的家庭和匱乏的現實。在《醉·生夢死》中，「酒」幾乎是每個角色的逃避工具。酒台灣社會中具有社交，解憂，放鬆等功能。片中的各色人等會在不同的空間場域喝不同的酒，例如菜市場的小民喝罐裝啤酒；同志酒吧社交喝威士忌；夜店內可以一面跳舞一面手拿酒瓶；舞男碩哥則喝一種「藍色的酒」；而母親為了拿一瓶高粱而不慎跌倒……《醉》片中的各種喝酒場面，體現了台灣社會喝酒文化的階級性，甚至可成為一種陽剛和侵略性的認同。

喝酒文化也是美國「剛左報導」文學家杭特·湯姆森的作品中重要的主題之一。他所描述的酒精世界，是一種「比現實更真實的世界」。如同《醉》片中的角色，喝酒行為的同時，也在進行一種理性的反叛，以致於片中人物的行為及對白，處在一種夢幻／真實的曖昧當中。例如碩哥喝酒後開始自責；母親喝了酒開始抱怨；老鼠則成日都沈浸在酒精的半夢半醒空間。台灣社會的喝酒文化，除了休閒，更是一種逃脫：逃脫現實壓抑——即 2010 世代普遍存在於台灣的社會／經濟／性別等各種壓抑。

「電影」在《玻》劇中是一個逃避的空間；在《醉》片中，也帶著逃脫的意味。出生底層的上禾，在藝術電影公司工作，每天騎單車上班。「騎單車」和「藝術電影」，甚至「同性戀」所代表的中產／藝文／浪漫世界，都和他原本的殘酷現實的底層世界截然不同；如同《玻》據的湯姆寫詩，也是另外一種帶著浪漫色彩的「逃脫現實」。

美國夢的幻滅

台灣一直有「美國夢」的幻想，在過去威權世代，移民美國是為了種尋找更好的生活，或者一種階級的提升。《醉·生夢死》中的美國，卻是一種逃脫的反諷。如同《玻》劇中的湯姆，最終離開家庭，遠走他鄉；上禾也遠離台灣跑去美國留學；而碩哥則說他一直有個母親在美國。但是「美國夢」的假象已不再適用在當代台灣，如同上禾在美國的感情失敗，再度「逃回」台灣；而碩哥口中所述的「美國」，更是個不存在，永遠到不了的虛幻國度。在國族的意涵上，2010 世代的美國是個失敗的逃脫空間。在空間場景上。《玻》劇中的湯姆經常在防火梯

上抽雪茄，防火梯在劇中代表了一種試圖逃離卻逃離不了的象徵；對比《醉》片中的寶藏巖，也是一個封閉／壓抑的空間，人物經常站在寶藏巖，面對著外在的台北，中間卻隔著一條難以逃脫／跨越的新店溪。

動物園 1.0 + 2.0

「玻璃動物園」是《玻》劇中最重要的戲劇元素之一，那是姊姊蘿拉所收集的迷你玻璃動物玩具，被她細心地擺在客廳，變成一個「玻璃動物園」。姊姊利用這晶瑩虛幻的世界，遠離自己身體／感情的缺陷。蘿拉的「玻璃動物園」帶著水晶的剔透，以及一份女性的優雅。《醉》片中的老鼠有著和蘿拉一樣善良脆弱的一面，但是他的「玻璃動物園」卻是一個用偷來的行車紀錄攝影機、腐敗的吳郭魚，以及蛆蟲所建立另一個「動物園」。攝影機鏡頭中的蛆蟲，被放大到電視銀幕，形成一個似真是假的「幻覺」。兩組文本分別以男性／女性；攝影機／玻璃；蛆蟲／動物；原始／優雅來呈現各自的「玻璃動物園」，雖然視覺上非常不同，卻都是老鼠／蘿拉從現實中退隱的避難所。最後母親的屍體身上充滿著蛆蟲，就是虛幻和現實撞擊的時刻：彷彿蘿拉的「玻璃動物園」被吉姆不慎打破，兩者所建立的逃脫／夢幻空間，都突然整個瓦解。

張作驥導演的第八部作品《醉·生夢死》雖然可以和《玻璃動物園》劇作相呼應對照；但是《醉》片中的台灣社會脈絡顯然比《玻》劇複雜許多，無論在影像、內涵、人物、社會批判、導演自省等各方面，這部電影都有深層次的書寫。透過流行於台灣社會酒精文化，《醉·生夢死》呈現了一個被扭曲變形，但是更加接近心理真實的台灣。