

# 本文章已註冊DOI數位物件識別碼

## ▶ 幫派、國族與男性氣概：解嚴後台灣電影中的幫派男性形象

Gangster, Nation and Masculinity: Gangster Men in Taiwanese Post-Martial Law Films

doi:10.6752/JCS.201503\_(20).0004

文化研究, (20), 2015

Router: A Journal of Cultural Studies, (20), 2015

作者/Author：廖瑩芝(Dominique Ying-Chih Liao)

頁數/Page：53-78

出版日期/Publication Date：2015/03

引用本篇文獻時，請提供DOI資訊，並透過DOI永久網址取得最正確的書目資訊。

To cite this Article, please include the DOI name in your reference data.

請使用本篇文獻DOI永久網址進行連結:

To link to this Article:

[http://dx.doi.org/10.6752/JCS.201503\\_\(20\).0004](http://dx.doi.org/10.6752/JCS.201503_(20).0004)



DOI Enhanced

DOI是數位物件識別碼 (Digital Object Identifier, DOI) 的簡稱，是這篇文章在網路上的唯一識別碼，用於永久連結及引用該篇文章。

若想得知更多DOI使用資訊，

請參考 <http://doi.airiti.com>

For more information,

Please see: <http://doi.airiti.com>

請往下捲動至下一頁，開始閱讀本篇文獻

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE



**Gangster, Nation and Masculinity:  
Gangster Men in Taiwanese Post-Martial Law Films**

Dominique Ying-Chih Liao

**幫派、國族與男性氣概：  
解嚴後台灣電影中的幫派男性形象**

廖瑩芝

此研究為科技部研究計畫部份成果，並感謝中興大學人文與社會科學研究中心之建議與協助。

廖瑩芝，國立中興大學通識教育中心助理教授

電子信箱：dominiqueliao@gmail.com

投稿日期：2013年08月06日。接受刊登日期：2014年05月24日。

## 摘要

電影中幫派男性的形象向來是以顯著的男性氣概做為其角色身份與定位之標記，然而男性氣概的呈現絕非單一様貌，更非僅止於體魄、肢體暴力與外貌特質的形塑，相反地，最重要的往往是建構出該幫派男性形象背後之意識型態，使該角色體現更深刻的社會與文化議題。解嚴後台灣出現相當多以幫派角色與題材為主軸的電影，學界對於此類解嚴後台灣電影的討論常偏重於其在新電影的脈絡與傳統下，如何呈現國族與現代化的困境，《悲情城市》（侯孝賢，1989）可說是受到最多研究分析的幫派題材電影，然而其中相當顯著的幫派鬥爭、幫派角色刻劃與國族困境的關係卻少見著墨。男性氣概的展現與國族意識的追求向來有著鮮明的共生關係，而解嚴後台灣電影中幫派男性在生存鬥爭中所呈現的氣質樣貌與意識形態更是體現了其時代脈絡下的台灣國族困境。是故，本研究將以解嚴後台灣電影中的幫派角色為主要分析對象，探討其中男性幫派角色的男性氣概如何被形塑且體現出該時代的台灣國族困境。

關鍵詞：幫派、男性氣概、台灣認同、台灣另一種電影、解嚴後台灣電影

## Abstract

Masculinity has been the most important issue in creating the images of gangster men. However, masculinity cannot simply be defined as bodily image with well built-up muscles and the capability for violent acts. Rather, what makes a gangster man masculine relies more on the ideology beneath that determines the acts he takes, which in many cases reflect the bigger cultural and social issues in the specific context. Gangster themes and characters are the frequent themes or backbones in Taiwanese films in the post-martial law era, but most researches focus on the identity and modernity issues under the tradition of Taiwan New Cinema. *City of Sadness*, for instance, is the most discussed film with considerable emphasis on gangster themes. However, analyses surrounding the gangster themes, characters and the identity issues involved in the film are hardly available. Discussions of masculinity have been closely related with the pursuit of secured identities, and thus the masculinity displayed by the gangster men in the post-martial law films has to be scrutinized in regard to the anxieties of identity issues in Taiwanese context. This essay focuses on the qualities of masculinity in Taiwanese films in the post-martial law era, and investigates how such masculinity displays the identity quandary in Taiwan through the struggles of gangsterdom.

**Keywords:** Gangster, Masculinity, Taiwanese Identity, Taiwanese Alternative Cinema, Taiwanese Post-Martial Law Film

從1970年代末期強調幫派社會黑暗面的「社會寫實電影」崛起以來，幫派題材便一直以不同方式出現在各種台灣電影類型之中，到了近幾年，除了高唱青春頌歌的賣座片《艋舺》（鈕承澤，2010）、《電哪吒》（李運傑，2011）之外，甚至是連《一頁台北》（陳駿霖，2010）這部小品式浪漫愛情喜劇都加入了幫派交易的情節，以增加敘事的複雜性，以及可供辨識的台灣在地文化符碼。此處所欲探究的台灣幫派男性角色自是不包含此類蜻蜓點水式的幫派意象呈現，然而這些例子卻也直接展現出了幫派題材在台灣電影中經常性地做為一種台灣在地文化的表徵，突顯了其所呈現的台灣文化與意象特殊性。

1990年代幾位著名的台灣導演皆曾在幫派題材上有所發揮，侯孝賢從1989年的《悲情城市》到2001年的《千禧曼波》為止的十幾年間，創造了多部以幫派角色或背景為主軸的影片；楊德昌的《牯嶺街少年殺人事件》（1992）、徐小明的《少年吔，安啦！》（1992）、張作驥的《忠仔》（1996）、《黑暗時光》（1999）、《美麗時光》（2002）、《蝴蝶》（2008）等則是處理了青少年在幫派鬥爭下的絕境。在台灣電影陷於低潮的1990年代，前述電影票房的失利可以想見，尤其是這些影片由製作初期便是以對抗主流喜好的藝術堅持為根本，國內票房的慘況自是無須贅述，然而當台灣電影市場對台灣本土題材興趣缺缺的同時，這幾部作品卻因其幫派題材成功處理了台灣的文化與時代困境，而使他們各個都成為了獲得國外重要電影獎項肯定的作品。能受到這樣的注目，其對於幫派題材的刻劃自是與一度大賣的「社會寫實電影」有著截然不同的風格美學與意識形態，這更是反映了解嚴前後台灣政治、社會與文化各方面截然不同的脈絡與氛圍。

電影中幫派男性的形象向來是以顯著的男性氣概做為其角色身份與定位之標記，然而男性氣概的呈現絕非單一樣貌，更非僅止於體魄、肢體暴力與外貌特質的形塑，相反地，由外在表徵特質所展現出的背後之意識型態，才是使該角色體現出更深刻的生存掙扎與社會文化議題的關鍵，像是著名的幫派電影《教父》（The Godfather）中，男主角最終轉變為冷酷決絕、大權在握的二代教父，所呈現的正是他自身以及眾多南義移民對於美國夢的追求、妥協與幻滅。1987年解嚴後，

台灣電影出現相當多以幫派角色與題材為故事主軸的製作，這些主要幫派男性角色之整體形塑與其所面臨的困境及時代脈絡有著緊密的對應關係，本文意圖探討男性氣概在這些角色身上所體現的想望、挫敗與掙扎，分析其所展現的解嚴後台灣社會所面臨的國族認同矛盾。

## 一、幫派類型與國族議題

「幫派電影」作為一種「次類型」(sub-genre)，無論是被歸類於「犯罪片」(crime film)或是涵蓋範疇更廣的「動作片」(action film)之下，世界各國的幫派電影經常呈現出該電影類型美學傳統之承襲，其中更不乏以之反應該國族情境下所面臨之認同焦慮與期盼。日本幫派電影(yakuza-eiga)雖是興盛於1960年代東映電影公司(Toei)極度商業導向的量化生產模式之下，其承繼自早期日本武士電影(samurai-eiga)之美學風格與慣例依舊鮮明(Schrader 2007: 65-69)，武士傳統做為一種文化認同的表徵延續，不因武士電影風潮的退卻而消逝。而即使是經過1980年代日本電影工業蕭條而沒落之黑暗時期，1989年由北野武(Takeshi Kitano)執導之《凶暴之男》(*Violent Cop*, 1989)使日本幫派電影再度復活，其電影美學仍展現出了黑澤明(Akira Kurosawa)日本武士電影風格之影響以及東映時代幫派片之美學慣例(Ursini 2007: 225-226)，強調忠誠、榮譽與以死明志的武士精神成為再現日本現代幫派文化的重要質素，但同時也是造成男主角面對幫派競爭時的磨難與挫敗來源。以北野武的《四海兄弟》(*Brother*, 2000)為例，其中黑道大哥因為對死去幫派老大的忠誠而只能流亡美國西岸，面對當地不同族裔幫派間的殘酷競爭時，日本武士文化所強調的忠誠以及衝鋒陷陣不畏死的特質成為其開拓生存疆域的重要信念，也是其以日本國族文化傳統標示出幫派獨特性的主要精神，然而卻也因此註定了片中主人翁以獨自迎戰赴死做為展現對朋友(兄弟)的忠誠、對幫派成敗一肩扛下的責任感，以及以勇敢正面迎戰維護日本國族榮譽的壯烈。若以香港幫派電影為例，在好萊塢大放異彩的導演吳宇森所拍的香港幫派電影如《辣手神探》(*Hard Boiled*, 1992)，片中充滿了炫技特效、迅速

敏捷、所向披靡且引向某種正義結局的暴力，實乃企圖藉由誇炫香港男性氣概(Hong Kong manness)之英勇無敵，掩蓋抑或克服面對97大限之無奈(Liao 2005)；而其他眾多由三合會為題材貫串的香港警匪及幫派電影，也是反映了香港幫派崛起於中國近代歷史上外患頻仍之際，而由反當權政府，到與當權者結盟，演變至官商勾結、警匪私通的腐敗現況(Williams 2007)。經由香港幫派受到中國在政治、經濟與文化上的影響所產生的糾葛與爭鬥，隱隱體現著香港面對中國強權，企求召喚香港主體性卻又無法擺脫中國文化傳統的國族認同掙扎。

作為幫派電影類型之肇始，美國幫派電影不僅最為多產且對幫派電影類型的形塑有著重要的影響，無論就其美學慣例或是內容鋪陳，其發展從一開始便不乏對於「美國性」(Americanness)的強調，追求美國社會認可的努力，不斷地以個人自由與腐化公權力間之對抗，以及追求美國社會價值的衝突矛盾，展現著個人生存、幫派與美國社會脈絡間的衝突與拉鋸。1930年代前後發展出的機關槍掃射喋血死亡場景、冷血謀殺與浪漫化罪犯角色的手法(Prince 2003)，以及二次戰後「黑色電影」(film noir)風格：槍械隱藏在筆挺的西裝之下、酒吧中歌聲誘人的復仇女神、黑暗而悲觀的整體氛圍…等，皆以美學形式強調著主人翁的孤絕堅毅與衝破限制的開創拓荒精神，且在劇情鋪陳上有著一貫的主人翁性格模式——在不為社會認可與支持之下為求成功而不擇手段(Silver 2007)。Jonathan Munby(1999)在《全民公敵、全民英雄》(*Public Enemies, Public Heroes*)一書中強調美國幫派電影的發展乃是環環相扣的循環，亦即每一時期的幫派電影都是以某種方式延續著前期的特色，並同時反應著其所處時代的特點與脈絡，Geoff Fordham(2007)更是點出美國幫派電影傳統中共同的特性與批判：怪誕與過度的生活模式、反派英雄的浪漫化、公部門的腐化、暴力與非法勾當為社會底層獲取成功的唯一方式，而無論幫派如何地顛覆一般的規則與道德標準，企圖建立一套自身的規則，其追求社會認可與成功的保守思想仍是無法擺脫的一貫特質。《教父》三部曲(*The Godfather trilogy*)及義大利裔幫派角色之分析便經常圍繞在此種社會認可之討論上，Aaron Baker 與 Juliann Vitullo(2001: 213-26)則將此種追

airiti

求美國社會認可的想望連結至對白人社會價值(whiteness)的追求與男子氣概之展現。既然掌握美國國家社會的權威(the authorities)是由白人社會價值所主導，為求脫離底層生活的困境，位於底層的外來移民便需以白人社會價值為學習、模仿與追求的目標，因此男子氣概的表現亦成為白人價值的規範對象，亦即白人價值成為義大利裔美國男性追求美國性所必然需內化的意識形態，因而與其原生階級或社群有著相衝突的願景，產生了對於美國國族認同的追求與原生族裔身分間的拉鋸與妥協。

儘管台灣幫派電影與美國、日本及香港幫派電影有著相當不同的國族、社會與美學發展的脈絡，但也共享著部分相同的內容特性，亦即對於象徵國族權威的公部門腐化之描繪，以及突顯幫派做為國家社會底層之唯一生存途徑，呈現出幫派鬥爭作為階級困境之微型與寓言。雖然白人價值(whiteness)、武士精神、三合會傳統等概念並非台灣幫派電影所處理的議題，但以追求不同的省籍族群價值以求生存的掙扎，卻有著其相似性，且也同樣造成了衝突性甚至悲劇性的結果，《悲情城市》即為相當鮮明的例子。台灣幫派題材之電影，經過了1980年代之蕭條，1990年代所呈現出的幫派電影風格卻絕對是與1970與1980年代初期台灣所盛行的性剝削幫派電影迥然不同。如此的斷裂，當然是與1980年代初期台灣新電影崛起以及1987年之解嚴有著密切的關聯，台灣的電影工業與整體社會文化之氛圍在此脈絡下，其改變的不僅止於電影題材的選擇，更是對於電影美學風格之塑造有著決定性的影響。香港幫派電影美學對於台灣新幫派電影之影響顯然有限，然而當香港延續著其80年代的幫派電影發展，建立起其鮮明的風格，進而推向國際，成為獨樹一格的幫派電影類型之時，台灣電影界則是摒棄粗製濫造的性剝削幫派電影，歷經台灣新電影的崛起與沒落，到80年代末，由侯孝賢以全然不同的美學風格重拾幫派題材，以《悲情城市》連結了幫派衝突與國族認同困境，開啓了90年代以認同焦慮為基調的幫派電影類型，楊德昌、徐小明、張作驥…等導演也都各自以其風格呼應延續了此種台灣脈絡下的幫派電影類型，然而在強調國族認同、歷史創傷、台灣新電影美學……等議題之下，幫派題材

成爲論述時的邊緣配角，難以在衆多學術論述中引起關注。

## 二、解嚴後台灣電影：國族與幫派題材

1987年台灣政府正式宣布解嚴對台灣當代史的形塑有著重要的影響，不僅是政治上宣告脫離將近40年的箝制，更是讓整個台灣社會與文化獲得了重新思考與定義的機會，呈現出了面對自由所產生的騷動與實踐能量。台灣電影界同樣地也在解嚴前夕便展現出對解嚴後台灣電影挑戰傳統箝制的期待與在藝術中展現自由的決心。1987年初，由詹宏志(1987/1/24)爲首集結了當時衆多活躍的藝文人士所共同發表的〈民國七十六年台灣電影宣言〉中，明白的宣示了「另一種電影」的起始，除了是向主流價值宣示異於商業電影的藝術堅持應該被尊重，更是間接地突顯出「台灣新電影」已然成爲過去。無可否認地，無論「台灣新電影」對台灣社會與台灣電影美學呈現出了多大的突破與反思，其仍舊是受到戒嚴時期有形或無形的箝制所影響，導演與製作團隊必然在過程中有著許多不得不的妥協，而這份迎接解嚴的電影宣言，便是宣告了脫離過去的妥協，預示了解嚴後電影將在意識形態與藝術堅持上突破過往的箝制。

有趣的是，儘管電影宣言闡明了揮別過去、建立「另一種電影」的堅決，學界對於解嚴後台灣電影的研究仍多置於「台灣新電影」的脈絡下討論，即使是焦雄屏(2002: vi-xvi)以「新新浪潮」一詞形容1990年代台灣電影，標榜出解嚴後電影的轉變與突破，也還是開宗明義的強調台灣新電影傳統的延續。「另一種電影」一詞所獲得的關注顯得相當稀少，惟盧非易(Lu 2005: 138)以〈另一種電影：黑暗之光〉(“Another Cinema: Darkness and Light”)一文論辯「另一種電影」相異於「台灣新電影」的整體風格，更具有實驗性且達到了前所未有的高度成就。

從「新電影」到「另一種電影」，成就上孰高孰低絕非本研究所關注的焦點，然而「另一種電影」企圖超越過往箝制的實驗性態度

卻是在題材的突破上顯而易見的。儘管同樣是刻劃台灣社會與生活經驗，「新電影」中被視為展現文人情懷的懷舊成長經驗、溫情的家庭與時代記憶、現代化社會中的城鄉差距、人情疏離…等題材（羅健明 1988：283-290；焦雄屏 1988：305；盧非易 1998：276），到了「另一種電影」已不再是主軸，而是更進一步地揭露台灣過往與當下所不可觸及的議題與黑暗面，挑戰主流意識形態的界線。侯孝賢的《悲情城市》（1989）可說是第一部充分展現「另一種電影」精神的解嚴後台灣電影，在那剛解嚴的年代，當台灣過往的政治壓迫仍是個不被明說的隱藏記憶時，《悲情城市》不僅描繪了國民黨接收台灣到宣布戒嚴之間政治、經濟、社會巨變所引發的生活困境，還直接碰觸了二二八事件這個在當時仍舊無比禁忌的議題，其拋卻主流評斷的堅定態度自是不需言說，其由此呈現台灣社會不可碰觸的國族意識形態衝突之成就，卻絕對是仍在戒嚴限制下的「新電影」及更早的文人電影傳統所難以做到的。

除此之外，《悲情城市》片中所處理的國族困境不僅是由林家一族的興盛與衰敗所呈現，更是由台灣本土幫派與來台進行走私的上海幫之間的衝突與爭鬥中，體現政治巨變下的權力消長與腐敗惡鬥，影射整體台灣社會與國族的陷落。這當然不是台灣電影史上第一次出現幫派題材，1978年到1983年間盛行的「社會寫實電影」便是以黑幫社會的殘酷、暴力與性剝削為號召的賣座類型。然而，若是將解嚴後「另一種電影」中的幫派題材與「社會寫實電影」所代表的「色情」、「暴力」、「庸俗」、「粗製濫造」等形容詞劃上等號（黃建業 1990：48-60；盧非易 1998：262-263），那就是過度簡化幫派在人類社會中的存在本質以及其於該社會文化脈絡中所呈現的生存掙扎。如果說侯孝賢的《悲情城市》延續了從「新電影」以來的「文人使命」——對於「電影創作與文人電影傳統」所抱持的高度理想（盧非易 1998：276），那麼這絕對是台灣電影史上第一次出現文人電影與幫派題材的交會，將幫派這個被視為社會黑暗面的題材賦予了關乎生存的象徵意義，展現的是社會巨變下的人性掙扎與生存鬥爭。

儘管《悲情城市》及解嚴後「另一種電影」中幫派題材的處理

方式及美學風格明顯的與「社會寫實電影」南轅北轍，且皆是片中敘事的關鍵背景與錯綜情節之重要環節，相關研究中對於像是《悲情城市》、《牯嶺街少年殺人事件》等解嚴後台灣「另一種電影」的主題分析仍舊多偏重在國族認同、歷史與記憶的指涉，對於幫派題材本身於片中敘事甚至國族議題的重要性卻少見相關討論，似乎是將這些解嚴後「另一種電影」視為處理台灣悲愴歷史的「國族電影」(national cinema)類型進行討論。的確，關於「國族電影」的定義，國族歷史中的衝突面向是最常被理解與討論的(Hjort and MacKenzie 2000: 4)，就像是 Andrew Higson(1989: 37)所指出的：國族電影的歷史只能被理解為危機與衝突、抵抗與協商的歷史。然而，這也點出了國族電影研究的限制：究竟誰的或是甚麼的歷史才可以被視為國族集體歷史的代表或縮影？分析的過程裡又有那些題材或類型被視為理所當然地排除於國族電影的討論之中？Gienette Vincendeau 與 Richard Dyer(1992)便試圖點出當國族電影的主要討論範疇多為以國際觀眾為目標的藝術電影時，研究者在相關討論中對大眾電影文化的忽視應避免。大眾電影與藝術電影之區隔雖然不是本文所欲探究的議題，然而在討論解嚴後台灣「另一種電影」的研究趨向時，便難以忽略其對於藝術性追求的堅定態度與其被研究者視為處理歷史大敘事之國族電影間的正向關係。而在這其中，幫派題材於相關電影研究中的缺席，也正呼應了 Vincendeau 與 Dyer 的論點，當《悲情城市》中林家一族的盛衰普遍被研究者視為國族興亡的縮影時，台灣幫派與上海幫派間的衝突與爭鬥卻被排除於國族議題的討論之外。

除此之外，對於解嚴後台灣電影的研究亦常以作者論的角度歸納與分析導演風格，國內外學界討論最多的自是在國際藝術電影界享有盛名的侯孝賢與楊德昌兩位導演，且必然地在「台灣新電影」的脈絡下探究兩位導演在90年代的突破與改變。姑不論作者論本身強調導演風格而相對地較不探究電影作品與該社會文化脈絡間之抗拒與協商，是否限制了解嚴後台灣電影所可能反映的時代議題，畢竟此非本文申論之主軸且亦非本文篇幅所能完整處理的電影類型問題，本文主題所著重關注的依舊是幫派題材在侯孝賢與楊德昌研究中的缺席。侯孝賢

從《悲情城市》到《千禧曼波》的整個90年代總共拍了六部片，其中有四部片都以幫派題材做為重要背景與貫串情節的要素，但卻未見幫派題材在侯孝賢電影風格中的深入分析；楊德昌在解嚴後的作品只有四部，但唯一不是以現代社會中的人際疏離與家庭崩解為主軸、主題迥異於其他三部片的《牯嶺街少年殺人事件》，便是徹頭徹尾以少年幫派的競爭惡鬥所貫串的幫派主題電影，然而幫派題材始終並未成為學界研究該片的主軸議題之一，僅見於針對該片國族議題與性別政治討論時的相關劇情指涉（黃毓秀 1993；廖朝陽 1995）。

至此，本文提出幫派題材在解嚴後「另一種電影」研究中的缺席，絕非是將幫派題材視為重要性高於其他議題的研究主題，而是試圖進一步思考電影中幫派文化與國族意識間的關係，檢視幫派主題在解嚴後台灣藝術電影中的呈現如何藉由男性幫派角色在家庭、幫派與社會架構中的生存抉擇與掙扎，將被視為大眾電影類型的幫派題材轉換為探究人類生存與認同困境的藝術電影題材。男性幫派角色在「另一種電影」中的存在正如幫派題材一般，絕不只是點綴性的文化標示，角色本身在幫派內、幫派間以及社會與家庭之中所被賦予的責任與期待、所身處的階級關係、所需面臨的抉擇以及自身於絕處之境的想法，除了呈現其幫派題材本身的多重面向，更可做為剖析解嚴後台灣社會脈絡下個人的生存與認同面臨挑戰的社會縮影。另一方面，若從電影與該社會脈絡間的關係來看，幫派角色的形象與塑造更是反映了該時代的政治、社會、文化氛圍對於權威、秩序與善惡等概念的不同態度，由此顯現出該社會脈絡下不同的集體困境。而男性氣概做為人類社會中男性用以確認本身性別位置、社會功能與階級關係的重要概念，更是幫派男性在激烈的幫派鬥爭中必須被不斷證明以鞏固其生存位置的必要條件。肢體及象徵性的暴力向來被視為男性氣概的典型表徵(Forth 2008: 2)，然而即使是在以男性為主的幫派文化中，暴力也不是唯一用以決定男性氣概高低的質素，權力與適存力才是取決是否為真正男人的關鍵，而幫派在整個社會大環境與國族的建構下，幫派份子於幫派內外、社會、國族，甚至個人的各種情感與家庭連結，都是其男性氣概不斷被挑戰與建（解）構的場域。

從〈民國七十六年台灣電影宣言〉中所提出的台灣「另一種電影」概念出發，本文分析的對象乃為解嚴後以藝術性堅持對抗商業考量的幫派題材電影，將主要以侯孝賢的《悲情城市》、《南國再見，南國》，徐小明的《少年吔，安啦！》，楊德昌的《牯嶺街少年殺人事件》以及張作驥的《美麗時光》、《忠仔》等片為例，由其幫派、主題與片中男性幫派角色所面臨的困境切入，檢視其中所呈現的幫派文化與社群關係如何形塑片中男性幫派角色不斷受挫的男性氣概，進而分析其挫敗與失落如何成為不斷追尋與掙扎的必然結果，更成為反映台灣國族困境的縮影。

### 三、幫派階級與男性氣概

西裝筆挺、俐落沉穩的冷酷與體面形象是各國幫派電影類型中常見的人物外型表徵，最典型的莫過於美國與香港幫派電影，其中無論是角頭老大或是底下奉命行事的保鏢小弟，俐落體面的黑白西裝都是必備的行頭，美國的《教父》、《四海兄弟》(*Once Upon A Time in America*, 1984)、《神鬼無間》(*The Departed*, 2006)，香港的《無間道》系列都是鮮明的例子。然而，解嚴後台灣電影中的幫派角色卻完全迥異於此，西裝是除了葬禮的場景外不太可能出現在台灣幫派份子身上的裝扮，取而代之的是粗曠隨性的草莽形象：平頭、寬鬆花襯衫或汗衫、夾腳拖鞋或平底帆布鞋、寬版休閒褲，再加上囁吐檳榔、閒散晃蕩的舉止，呈現出的是外於城市與中產階級價值的鄉野霸氣。這樣的形象在解嚴後台灣電影中貫串了不同年代、不同地點，無論是描繪1940年代鄉間地方幫派的《悲情城市》、1960年代台北少年學生幫派的《牯嶺街少年殺人事件》，還是《少年吔，安啦》及《南國再見，南國》中的1990年代台北幫派背景，片中男性幫派角色的草莽特質構成了相當鮮明的台灣幫派人物表徵。然而，這些男性形象的意義絕不僅止於外型表徵所展現的台灣地方特質，更重要的是這些幫派形象做為象徵媒介所闡釋的意義內涵，這也正是Erwin Panofsky(1955)提出圖像研究(iconography)的概念做為與圖像學(iconology)的區隔所

在。圖像研究做為電影類型研究的重要概念，除了歸納特定電影類型中常見的人物、物件及場面調度中的視覺要素安排，更是探討電影圖像的安排與組成所提供的象徵意義與詮釋，且與歷史考據並不必然有著對應關係(Grant 2007: 12)。同樣地，本文所探究的解嚴後台灣電影幫派男性圖像，重點絕非在於其所反映的台灣歷史現實或是其擬真性(verisimilitude)，而是將其同時置於世界幫派電影圖像與90年代台灣社會脈絡中，檢視其所呈現出的文化意涵與象徵意義。

無論是就90年代急於追求現代化的台灣社會氛圍而言，或是僅就世界電影中幫派形象塑造的脈絡來看，草莽的鄉野霸氣直接標示出了城市／鄉村、文明／粗野的分際，同時也是社經權力強弱的鮮明對照，美國幫派片《教父》、《黑道尖兵》(*Hoodlum*, 1997)、香港的《無間道》、日本的《四海兄弟》(*Brother*)中幫派份子清一色筆挺黑白西裝與穩當的服從舉止，清楚展現幫派組織的闊綽、強大與紀律，更是凸顯其以政客、公權力為後盾的穩固社會資源。相較與此，解嚴後台灣電影中的草莽幫派形象，則較接近於描繪巴西貧民窟幫派鬥爭的《無法無天》(*City of God*, 2002)中身著廉價背心或汗衫、短褲、花襯衫及拖鞋且舉止囂張的街頭惡霸，身處於完全被社會所棄絕且遺忘的貧民窟，其惡勢力再強大，所擁有的資本也僅能靠著來自於搶劫與地方販毒的獲利，面對警察的勒索豪奪也只能是受制於腐敗特權的低階服從者。不同的是，台灣解嚴後電影中描繪的幫派份子自然並非孤絕於貧民窟的街頭幫派，其社會連結亦是超越區域的政商勾結模式，因此警察的干預絕非主導性權力的展現，其與地方幫派的關係亦並非上對下的壓制勒索，取而代之的是亦敵亦友、合作與制衡的關係。民意代表的出現才是凌駕於警察特權與幫派勢力的決定性因素，儘管幫派與政治人物的連結是幫派題材電影中常見的情結，然而解嚴後台灣電影中政治人物的介入並非像《教父》中以合作互利的對等方式進行，而是挾高階公權力以介入幫派爭鬥的更高勢力，《少年吔，安啦》中民意代表直接命令警察釋放幫派份子；而《南國再見，南國》中民意代表成為以權力及幫派利益輸送做為後盾的協調人，示意與警察勾結的地方幫派釋放其所挾持的外來幫派人質。民意代表，做為民

主制度的產物，成爲此種權力運作的支配者，所謂的幫派也不過就是整個架構中的低階勞動者，當一般平民百姓爲民意代表的掌權提供合法背書時，幫派則是在民意代表的保護與協調下負責以非法的方式爲其提供利益及鞏固合法權勢的財力。

《悲情城市》是解嚴後唯一出現了穿著體面西裝、沉穩從容之幫派男性的台灣電影，然而卻也是經由如此體面的「上海幫派」形象及其與台灣幫派間的對比衝突而更加突顯了台灣幫派男性的鮮明圖像。導演侯孝賢在拍攝《悲情城市》時，仔細考據了1940年代基隆港當地幫派與「白面人」——當時在台「上海幫派」的別稱——的相關文獻、圖像與事蹟，意圖盡其所能地呈現當時的景況（梁玉芳、何振忠，2005；民生報，1988）。片中來自上海的「白面人」身著優雅筆挺的全白西裝、淨亮的黑皮鞋，有著冷靜沉著的談吐與舉止，展現出的是經過西化的繁華上海文明，更是以中國政權爲後盾，在新近接收的被統治階級之前有恃無恐的權力表徵。反觀片中的台灣幫派，身著汗衫、摺腰布及木屐，談吐舉止若非不拘禮數的豪爽霸氣，則爲輕浮唧噥、充滿小動作的猥瑣，抑或是叫囂式的逞兇鬥狠，在與「白面人」的對比之下，呈現了明顯落後於利益競爭之中的前現代傳統幫派的莽勇甚至粗鄙。此外，獲利形態的差異，亦是直接影響幫派男性形象及反映其社會位階的重要因素。同樣是經營非法事業，「白面人」以跨海走私勾當獲取高額利潤，片中台灣幫派則是在地列印假鈔與經營酒色賭博的傳統酒樓爲獲利途徑，無非是在變動時代中損耗自身根基的投機鑽營，以及延續舊時代於夾縫中獲利生存的經營模式，既非長久獲利之計，亦非組織化的事業，更無合綜連橫的政商謀略可言，結果自是無可避免且輕易地被外來上海幫派收編與分化。這所呈現的不僅是逞兇鬥狠、直率豪邁的幫派男性成爲無法成大事的低廉勞動者，以及高勞力的低階勞動者欠缺謀略遠見的狹窄視野，更是突顯了台灣幫派做爲被統治階級，爲求於亂世的夾縫中生存而輕易地爲小權小利犧牲既存的長久結盟，群體的分崩離析乃爲可預知的結果，卻也是國族未來渺茫不可知的縮影。

社會位階與幫派事業的規模及財力的豐厚與否互爲表裡，位於

權力架構的低層位階，台灣解嚴後電影中的幫派所經營的從不是組織化且具規模的龐大事業，《悲情城市》中的酒樓、《牯嶺街少年殺人事件》中簡陋的撞球間、《黑暗之光》中的賽鴿簽賭，以及《美麗時光》與其他幫派題材電影都常出現的陰暗窄小賭間、放高利貸、收保護費與催款生意等等，皆為規模小且不脫傳統黑幫以暴力壓榨換取低利潤的營利模式，即使《少年吔，安啦！》中出現了走私槍械與毒品的情節卻也僅僅是相當少量且零星的生意，而黑幫老大竟還因此而送命，在《南國再見，南國》中，更是出現為了把握鑽法規漏洞的賺錢機會，而遠從台北下南部進行豬隻買賣協商且還得親自趕豬上貨車的勞力差事。凡此種種台灣幫派情節的營利勾當，皆為獲利率相對低廉且猶如打游擊戰地尋找零星獲利機會的辛勞鑽營，並且得取的過程絕對與絕大多數電影中幫派角色常見的威風、輕鬆、體面有著遙不可及的距離。台灣電影中幫派角色的草莽形象，正直接反映了其勞力密集且須四處奔忙的謀生方式，展現的不是冷血決斷、掌控全局的沉穩，也不是闊綽享樂的瀟灑，更不是有著陰險謀略的狡詐靈活，而是只能以最原始的粗莽暴力為瑣碎的小利與衝突四處晃蕩奔忙的窘境。

如此的幫派模式與形象，在建立起鮮明的台灣幫派角色圖象之同時，也正形成了電影幫派神話(myth)的解構。幫派做為以利益與地盤鞏固為前提的犯罪組織，機智狡詐、擁武自重與毫無畏懼的勇猛乃是其令人懼怕的的基礎，而這些特質卻也正呼應了文化迷思中對男性氣概所賦予的自信與勇氣等正面特質；在電影類型傳統中，從西部片以來，以武力征戰「異族」、打下江山的前鋒男性(frontier man)便一直是符合理想的男性氣概形象，在幫派電影類型中，幫派男性角色更常是符合所有男性氣概的正面特質，但因無法對抗那鼓勵此種特質卻又對個人設下種種限制的社會現實，而終究成為因堅持男性理想而敗亡的悲劇英雄，男性氣概的理想化形象於是再度得到強化(Larke-Walsh 2010: 162)。解嚴後台灣電影中的幫派男性圖象卻是全然地背離此種理想男性氣概的形象，不僅是其外表舉止、謀生方式與社經地位的挫敗，造成幫派整體衰亡的原因也與知其不可為而為之、寧為玉碎不為瓦全之悲劇英雄特質相去甚遠，而幫派內部階級機轉所造就的角色關

airiti

係亦同樣地背離了男性氣概所追求的全能與攝人氣度，甚至成爲幫派整體衰敗的要因。

男性情誼(male bonding)向來是幫派電影中的重要質素，畢竟在清一色皆爲男性的幫派社會裡，要維繫幫派的整體，光是靠冰冷的幫派組織階級必然是不足的，以男性間堅強的聯結與情誼做爲男性氣概的展現，更是兼顧了個人與幫派組織的期許，也更加強化了組織內部的牢固。無論是生死與共、捨己護彼的動人情節，或是彼此緊密連結卻又同時互相算計的攻防關係，都是展現著將女人與「非男人」排除在外的、屬於「男人」世界中之情義與利益的糾葛，而定義出「男人」與「非男人」的除了生理上的差異外，自是那主宰著異性戀社會性別分野的男性氣概。關於幫派電影中男性情誼的討論，隱藏的同性慾望亦是常見的切入觀點。Gaylin Studlar(2005)以1940-1941年的美國幫派電影爲例，從賽菊蔻(Eve Kosofsky Sedgwick)的「同性社交慾望」(homosocial desire)概念出發分析，提出幫派電影中強調的男性間的忠誠與「柏拉圖式」的友誼（及男人之愛）乃是男性「同性社交慾望」的再現，藉由幫派組織的鞏固與充滿男性氣概的友誼暗示著不可彰顯的同性情慾(homoeroticism)；Larke-Walsh(2010: 174-178)則是延伸Cynthia Fuchs所提出的「搭檔政治」(the buddy politics)概念——電影中搭檔英雄的行動總是充滿著擺盪在同性情慾與恐同情結之間的性意味但卻以兩者間顯著的族裔差異取代了此種暗潮洶湧的情慾焦慮，用以分析美國黑手黨幫派電影(mafia gangster film)中男性間的親密關係(male-male intimacy)，指出清一色爲男性的黑手黨組織提供了讓男性複雜心理得以發展的殿堂，從不斷強調彼此因共同目標而成爲堅不可摧的共同體中，合理化了男性間的親密與排除他者（女性及「非男性」）的純男性社交網絡，但Larke-Walsh進一步提出與Fuchs相異的分析，不同於警探搭檔片(buddy cop film)，在黑手黨幫派電影中正是此種男性間的親密連結突顯了義大利裔美國人與美國主流的白人安格魯薩克遜新教徒（White Anglo-Saxon Protestant，簡稱爲WASP）族群的迥然不同，由此而更加確認義大利裔美國人認同的獨特性，因而一種集體的義大利裔美國男性認同便可經由更多的男性緊密情誼的展現

中得到鞏固與強化。

儘管同性情慾並非本文分析解嚴後台灣電影中幫派男性社交關係的切入點，然而Larke-Walsh的分析點出了男性情誼做為鞏固集體認同的必要機制，幫派組織中緊密的男性情誼成為排他性的、真正的「男人」所獨有且與彼此共享的特質，幫派男性們以此共同對抗外侮、壯大組織並保護著女人、小孩與家庭，於是堅強男性情誼成為幫派男性氣概不可或缺的要素，無論它是以何種形式展現，都是鞏固幫派組織、強化集體認同的要素，而當該幫派與其所對抗的勢力或環境呈現相異的文化或族群背景時，幫派內男性情誼便成為突顯該幫派所屬文化與族群的展現，在鞏固幫派認同的同時，亦深化了其所彰顯的文化或族群的集體認同。

解嚴後台灣電影中所呈現的幫派男性情誼自然並非如美國幫派電影中有著大量的肢體親密動作，亦不見共生共死的結盟誓言，更不可能出現隱含著性吸引力的英雄式打鬥場面，因此很難出現如Fuchs所觀察到的在同性情慾與恐同情結之間不斷擺盪的曖昧男性搭檔情誼，更直接地說，在台灣電影中的幫派男性之間，較親密的肢體接觸幾乎不可見，推心置腹的言語交換更是極少出現，然而這並不代表台灣電影中幫派男性間的情誼隱晦或不重要，相反地，其呈現的是在絕望之中跳脫血緣與個人慾望的共生關係。《牯嶺街少年殺人事件》中的小四與小馬的友情，來自於兩者同樣是外省二代，卻也同樣對中國國民黨威權體制不滿而遭到體制的邊緣化，小馬因出身權貴而能選擇藐視體制獨善其身，小四卻因寒微的家庭背景而只能繼續在體制內忍氣吞聲悶憤難平，雖然所能選擇的生存方式不同，但卻同樣是認同無所依歸且在意識形態上被社會與體制遺棄的孤單靈魂，無須親暱的舉動，而是在彼此的身上尋求外於家庭的相知與共；以北港為背景的《少年吔，安啦！》中，阿國來自於父母早逝的本省家庭，阿兜仔則是有著外省籍父親的半外省二代，一個緊守著毫無希望的家鄉而喪失對未來的期待，一個擺盪在本省、外省與美國認同之間無所依歸，兩人同進同出、彼此為受欺侮的對方出頭，緊緊依附著對方的相知相惜，不需形於言語及親密肢體動作，建立的卻是非血緣為基礎的緊密家庭共生

關係；《美麗時光》中的小偉與小傑雖為表兄弟關係，但真正讓他倆緊密相依對彼此不離不棄的，是他們所共同成長的環境：語言與族群混雜的台北底層社區，對比於台北無處不在的繁華，小偉與小傑共同承受著在社會邊緣努力求生的艱辛，共享著來自於底層社區的記憶與認同所帶來的快樂與深沉無奈。

此種絕望的共生關係並不僅出現在游離於幫派邊緣的搭檔哥兒們之間，也存在於幫派大哥與其小弟的階層關係之中。《南國再見，南國》裡的小高隨時帶著小弟扁頭及其女友小麻花，無論是處理幫派催債事務、看顧賭場生意、與幫派兄弟聚賭、南下協助豬隻買賣協商，或是幫忙自家家庭搬家瑣事，甚至是陪同扁頭回家鄉追索遺產，三人如生命共同體般地同進同出、甚至在狹小的空間中共寢共食，相互為彼此的事務共同奔忙，猶如緊密共生的家庭關係。也因此，小高與扁頭、小麻花的互動模式，雖是大哥與小跟班的幫派階層關係，卻儼然是父兄與子弟間般夾雜著緊密情感的家庭位階關係，甚至像是主人對待訓練不佳又愛嘻鬧的家犬般地責備與保護，且無論扁頭與小麻花是如何無止盡地製造麻煩、積欠大筆債務而拖累小高，都無法打破三人間緊密共生的依存關係。

絕望與無奈是緊緊捆綁住這三人的無形連結：扁頭與小麻花是兩個對未來毫無憧憬與希望的遊魂，成日嘻笑打鬧、衝動滋事，逃避且失去面對現實的能力，緊緊依附著小高成為這對落魄鴛鴦唯一可賴以生存的心理與經濟依靠，而小高則是個受到內、外在各方責任與壓力追趕著的無奈中階大哥。在幫派位階中，小高雖是直接聽命於幫派老大的重要中階大哥，然而相對於已將妻小移民至國外的富裕老大，小高的生活依然辛苦拮据，需要同時兼顧幫派事務與自己擔任廚師、經營小吃店才能維持，且依舊只能與扁頭、小麻花共同擠在狹小無隔間的住處生活，經濟上的收益與其對幫派的付出顯然不成比例，也透露著小高在幫派位階上的限制與毫無進展的可能性；另一方面，小高對血緣家庭的照顧亦是他生活壓力的來源，不僅要賺錢餬口，連搬家過程中的大小瑣事都要負責處理，而最大的重擔乃是身為外省二代必須為其父親完成回上海定居發展的梦想。然而，正如同其所屬的幫派所

airiti

呈現的高勞力與低社會位階，小高在幫派內的報酬與發展前景終究受限，迫使其必得另謀出路以獲得更穩定的經濟來源。往中國投資發展成爲他從片子一開始便懷有的期許，完成父親的上海夢更是必須完成的使命，但人生地不熟又欠缺資源與人脈，先前的中國投資失敗，上海夢遲遲無法成形，往中國獲得富足未來的希望懸空，而在自己多年努力的台灣幫派中卻也不見可憧憬的未來，無路可出的無奈，竟是陷入跟扁頭與小麻花同樣的孤絕境地，游離於社會邊緣的絕望緊扣著這外於血緣的家庭共生關係。

#### 四、挫敗的男性、失落的認同

男性氣概做爲異性戀社會中定義性別典型的主導要素，其概念中所追求的競爭力、侵略性與優越性建構了幫派男性社會內在的位階關係與主體位置(Larke-Walsh 2010: 160)。解嚴後台灣電影中高勞力、低獲利的幫派形態，以及其幫派份子低落的社會與幫派內部位階，突顯出了競爭力與優越性的欠缺與匱乏，因此唯一剩下能用以證明其男性氣概的便是凸顯男性生物性上的特徵，其中強調男女性別的分野與男性慾望的展現便是最常見也最直接的方式。

以父權爲主宰的異性戀社會對於男女性別的分野，除了以男性氣概／女性特質、陽剛／陰柔等對比來界定男性與女性的差異外，更重要的是必須服膺於異性戀體制的根本規則：對異性的慾望。因而當男性無法因競爭力、侵略性與優越性的強大過人以獲得男性社會中較高位階時，藉由積極展現其對女性的慾望與征服力便能確保其不被驅逐於主宰世界的男性社會之外，而不致被歸類爲被統馭的性別——女性，也就是西蒙波娃(Simone De Beauvoir)所指的「第二性」(Le Deuxième Sexe)。因此，刻意展現絕對的異性戀慾望與恐同言行成爲強調男子氣概的幫派社會中必然的規則。然而，在此種刻意展現恐同情結與對女色的喜好之同時，更是透露著在幫派中的卑微位階，以及欠缺男性氣概的自我否認與強大焦慮，藉由對幫派的依附或是與男性搭檔密不可分的依賴關係，證明自己依舊屬於男性社會的一份子，畢

竟惟有男人才能被納入男性社會。《少年吔，安啦！》片頭即出現身材矮小相貌不揚的低階幫派份子塗仔，吹噓著在中國嫖妓時變換體位的威風；而片中男主角阿國邊吸安非他命邊聽林強唱著歌詞中的「我愛妳」時，刻意戲謔地說：「你不要愛我，如果你愛我的話，我會嚇死。」雖是玩笑話，但反映出的卻也是阿國在充滿幫派份子的現實生活中只被視為不成氣候的小孩而無時無刻不亟力證明自己的「男性」身分，經由恐同的表現凸顯對女性的慾望，以此再三確認自身符合男性身分的特質。

藉由與女性的情慾與感情關係來證明男性身分既然重要，男性對於女性的價值或吸引力也就必須被證明。除了能展現競爭性與優越性的金錢、權勢、人脈與社會資本之外，各種強化男女分野的男性魅力與特質便是形塑電影中幫派男性的常見必要方式，例如：萬無不克的勇猛戰鬥力、壯大的肌肉與強健的體魄、帥氣的外表、令女人迷倒的挑逗魅力，或是令女人神魂顛倒的性能力。如前文所述，台灣電影中的幫派男性很顯然地無法在幫派事業與體魄展現中呈現出任何具競爭力的優越性與攝人的征服力，既無金錢、權勢，亦缺乏有效的人脈與社會資本，那麼訴諸男性本身對於女人的魅力便應更顯重要，然而，舉凡外表、體魄、口才、挑逗力或是性能力，卻也皆非台灣電影中幫派男性之所長，似乎完全無須證明自己對女人的價值，便可擁有女人，如果說異性戀意識形態對女人的想像乃為無條件地需要男人，那麼這或許可說是男性氣概的最高展現。解嚴後台灣電影並非以強化性別規約與想像來迎合觀眾的浪漫愛情賣座片，其對於片中幫派男性與女性的形塑自然亦非毫無意義的刻板形象再製，甚至是出現背離異性戀體系中理想性別形象的角色塑造。

《牯嶺街少年殺人事件》中的小四、《少年吔，安啦！》中的阿國與捷哥、《南國再見，南國》中的小高與扁頭，皆無傲人的外型體魄，也毫無金錢權勢，在其所屬的幫派環境中更是發展受限、位階卑微甚至游離的狀態，從各個角度看，都不是擁有任何優越性與競爭力的理想男性形象，相反的，他們所呈現的只有反叛的無羈與不可及的理想與自由，而終至絕望與失落。《牯嶺街少年殺人事件》中

airiti

的小四，以公園幫老大Honey做為理想的典型，追求公理正義、無所畏懼的英雄氣魄，期望取代過世的Honey以完全獲得大家競相爭奪的女主角小明。然而，片中最能代表理想男性氣概的Honey卻不敵爾虞我詐的惡意競爭，終究死於對手的設計謀害之中，而小四更是在取代Honey的理想破滅之下，將代表著殘酷現實的小明刺死且陷入瘋狂。《少年吔，安啦！》中，阿國的衝動無羈只是不斷製造麻煩、帶給女友小琪困擾，甚至引來殺身之禍；捷哥懷著為大哥報仇的兄弟義氣，慷慨復仇卻也造成好友標哥的犧牲。《南國再見，南國》的扁頭擁有的只是無羈與自我放棄，而小高則是自始至終懷著遠大卻欠缺計畫的上海夢，毫無進展地四處奔忙，終究無法阻擋女友阿瑛與他分手前往美國另求發展，而最終他甚至是困在離上海夢更為遙遠的台灣南部鄉間且生死未卜。

掌控力既然是男性氣概所追求的優越特質，此種充滿不確定性的無能為力自然是挫敗男性氣概的另一層展現。瑣碎、衝動、欠缺計畫且毫無出路的爭鬥情節更是另一個折損這些台灣幫派男性氣概的要素。《少年吔，安啦》中的阿國只因在卡拉OK唱歌被挑釁便與其大打出手並縱火報復，而其後阿國更不斷地以展示槍械做為要求尊重的方式，衝動地鳴槍恐嚇以維護受挫的自尊，但實際上卻毫無傷人的意圖與能力，最後終究是死於結怨兄弟的槍下。《南國再見，南國》中的扁頭更是僅僅為了爭奪極為小額且無謂的遺產惹怒與當地幫派勾結的刑警堂哥，而連累了小高與小麻花同他一起遭到綁架。《牯嶺街少年殺人事件》中的一切爭端皆來自於爭奪做為男性權力象徵的女主角小明，然而Honey之死顯露出的正是徒有凜然正氣卻有勇無謀、註定失敗的天真男性氣概追求。

如前所述，解嚴後台灣電影中的幫派男性，已然無法擁有幫派事業與經濟實力上的優越，也無傲人出眾的外貌體魄，更無光鮮誘人的性挑逗力與吸引力，那麼以強悍的決心與意志力擁有、掌控並保護女人及家庭的能力自然更顯重要，畢竟這也是另一種用以強化性別分野、展現男性優越高度的雄性氣概。然而，這些台灣電影中的幫派男性顯然再度於此點落得挫敗的結果。試看這些幫派男性身邊的女性角

色們，看似依循著幫派電影中女性做為男性附屬的慣例，然而卻呈現了背離理想性別形象的角色定位與塑造，甚至展現出較這些台灣幫派男性更具生存競爭力的理性力量。《牯》片中外表溫柔無助乖巧沉靜的小明，完全不是父權意識形態中所期待的貞潔、被動受保護的理想典型，而是深知現實遊戲規則，不斷攀附掌權男性以求生存的堅強求生者；《少》片中，捷哥的女友美美，留著一頭帥氣的短髮、簡潔俐落的中性打扮，雖然經常保持沉默只是在旁協助與照顧捷哥，但卻是主要幫助捷哥對外聯繫的窗口，雖然最後她呈現了電影中典型的女性哭鬧以阻攔捷哥前往搭救阿國與阿兜仔，但卻也是因此而成為了在關鍵時刻防止捷哥不被扯入致命廝殺的決定性拯救者。而《南》片裡的阿瑛更是呈現出比小高更為睿智、理性且冷靜沉著、縝密規畫的特質，在纖細不多話的外表下，擁有著完全凌駕於小高的理性氣魄，也因此註定了她瀟灑地放棄與小高多年的伴侶關係，前往美國追求更具發展性的未來。

以生存為要而對原生認同無所留戀的女性角色並不只有阿瑛一人，《少》片中阿兜仔的台灣本省籍母親早已離開外省丈夫，在美國定居擁有穩固的生活，並催促著阿兜仔與其妹妹移居美國拋卻台灣的絕望處境，牽引出阿兜仔對於富足美國、台灣故鄉與中國父親間的認同掙扎。國族認同情結顯然遠非阿兜仔的母親所在意的，先是跨越本省外省隔閡的婚姻，後是毅然離開婚姻、遠赴他國尋求經濟上的穩定富足，生存的長遠考量遠超過對所屬族群的留戀與與原生國族的認同。同樣的意志亦體現在《牯》片中的小明身上，處於經濟與社會底層中的底層，小明為求生存，跨越了外省眷村的族群勢力與Honey交往引發爭戰，又無視省籍情結與年齡、階級的隔閡而與台灣本省籍校醫有著不可言說的曖昧，而後更是拋卻原生階級，依附於象徵壓迫的特權統治階級之後代小馬。當小明所屬的原生族群一貧苦外省二代一因統治階級的壓迫與國族認同的迷惘而爭鬥不休，小明做為眾幫派男性所爭奪的權力與疆域象徵，她的無所堅持與留戀摧毀了父權體系對貞烈女子的想像，等同於直接宣告了男性爭鬥所欲展現的男性氣概與權力的徒勞，也點明了父權體系所支撐的族群與國族想像的虛幻與不

airiti

可及。因此小明的死成爲必然，如同黃毓秀（現名劉毓秀）（1993）所指出的，《牯》片呈現出了男性閹割焦慮所引發的禍水想像，實則是對無法操控的客觀世界之厭恨，小明的存在是對男性價值最直接的諷刺，也彰顯了國族神話的賴皮與封閉迴圈。

挫敗的男性氣概、勞力密集的低社會位階以及幫派內絕望的共生關係形塑了解嚴後台灣電影中幫派男性的共同圖像，而各片中幫派男性的生存困境與其認同的搖擺與無所依歸常互爲呼應。《悲情城市》中的文良即爲飽經認同掙扎的代表性角色，曾爲日本政府在中國打仗，面對戰後須瞬間轉換的國族身分，認同的錯置與無所依歸使其陷入了瘋狂，而其後當他終於跳脫掙扎而以利益爲導向與上海人合作進行走私時，又再度的被來自中國的上海幫派稱爲漢奸而遭到情治單位刑求逼供，成爲幫派與政治鬥爭下的犧牲品。而片中上海幫派與台灣幫派的鬥爭更是體現了台灣被中國政府接收後，在地勢力、資源與認同喪失主體性而終將受到宗主國中國支配的命運。《牯嶺街少年殺人事件》中，生於台灣但無法融入台灣大眾社會的外省二代，對高壓體制的不滿與反叛結合了對中國認同的存疑，造就了認同無法落實而極力確保實體疆域的外省二代幫派，Honey融入台灣幫派後所呈現的平和與通達，顯示的便是隱含在外省幫派激烈鬥爭下的中國認同焦慮。然而，融入所帶來的並非和平與勝利，反而是遭到致命的暗算與其後台灣幫派與外省幫派間的大屠殺。

融入同化(assimilation)是幫派題材電影中常見的內在焦慮，幫派本身所持有的非法與社會邊緣屬性，使得追求融入同化以獲得認可的期待成爲電影中悲劇幫派人物無法擺脫的原罪，現實與期許間的不斷拉扯，突顯邊緣個體不敵體制環境壓抑的悲劇性，進而造就其不顧一切欲超越個人與族群限制的男性氣概，如《教父》三部曲中對融入美國白人社會的殷殷期盼與保持義大利裔美國人認同間的拉扯，乃是在不斷的追求與否認中推展著教父的內在掙扎，由此彰顯其深具謀略雄心的男性氣概，而更加強化了義大利裔美國人的身分認同(Larke-Walsh 2010: 173)；香港幫派片中亦是以男性氣概的萬無不克展現出面對九七大限，克服認同困境的堅毅與決心；抑或是於再創當代日本幫派電影美學的《四海兄弟》

(*Brother*)一片中，身處異鄉的日本幫派老大則以強調忠誠與榮譽的武士道精神抵死對抗不同族裔幫派的欺壓競爭，即使以全幫派的滅亡為終，卻是以正面迎戰的無畏之姿展現日本民族尊嚴。在解嚴後台灣幫派題材電影中，融入同化的焦慮也同樣是不斷出現的重要命題，但卻更進一步地連結了幫派的社會邊緣位置與被壓抑的國族與族群認同，使得幫派生存的掙扎與認同依歸的困境成了共生共存相互指涉的台灣社會處境。《悲情城市》中出現的是融入中國認同的希望與失落，《牯嶺街少年殺人事件》呈現的是不滿威權壓制的外省二代無法融入台灣卻也無法全心擁抱父母所堅信的中國認同，《少年吔，安啦！》處理了擺盪在虛弱的父親（中國認同）、代表未來願景的母親（美國認同）以及情感所依歸的好友（台灣認同）之間，《南國再見，南國》則是在責任、情感與富足未來的拉扯之中於中國與台灣認同間難以抉擇。對比於他國幫派電影中以傲人的男性氣概為認同困境提供了希望與救贖，解嚴後台灣電影中的認同拉扯，招致的卻是更為挫敗的男性氣概及失落的絕望處境，《牯嶺街少年殺人事件》的小四終究無法接受認同無所依歸的失落而在憤恨下殺了小明，《少年吔，安啦！》的阿兜仔遲遲無法拋下中國與台灣認同的牽絆前往美國，終究必須目睹好友在台灣的絕望處境中難以避免的死亡結局。而《南國再見，南國》中的小高，雖是外省二代，對於融入台灣本土生活的努力徹底也艱辛，留著台灣幫派招牌的小平頭、花襯衫，身上刻著日本式刺青圖騰、粗莽的蹲坐姿勢、一口流利的閩南語……等，若非片中對其家庭事務的鋪陳，其外省二代的出身或許不易被察覺，而這正凸顯著他在台灣本土幫派內盡心盡力，極力融入台灣社會的努力；經濟上的辛苦鑽營已然令小高沉重，心理認同與現實中的拉扯更是其絕望與無奈的根源，最後他身陷在台灣的絕望處境中，想走走不了，終究困在離上海夢更加遙遠的台灣南部，生死未卜。正如同《忠仔》中被放生卻不斷飛回來的鴿子，成長經驗中情感所繫的家鄉與認同難以割捨，儘管深知不狠心割捨所要面對的便是無以爲繼的絕望處境，卻依舊深陷其中無法離去，而終究喪失出走的機會。

解嚴後台灣電影以幫派生存體現國族寓意，顯然標示出了與台灣新電影截然不同的時代關注，也鮮明地展現了欲挑戰解嚴前政治與社

會意識形態的企圖，實踐著〈民國七十六年台灣電影宣言〉所宣示的以「另一種電影」突破既往侷限的藝術堅持。相對於台灣新電影著重於刻劃人際疏離、城鄉差距等傳統價值面對現代社會快速發展所不可避免的失落，解嚴後台灣電影則是以社會底層的幫派生存困境體現出國族認同的無所依歸，「失落」或許看似兩者共享的語彙，然而新電影所描繪的是壓抑年代下保守價值面對變動的期盼與不安，解嚴後台灣幫派電影所呈現的卻是價值崩毀、毫無願景可期待的殘酷處境。不斷地失去與挫敗形塑了解嚴後台灣電影中的幫派男性角色，顛覆了幫派電影類型中具主宰性的霸權男性氣概，展現的不再是意志力與決斷性的無所不能，反而是在個人生存、社會位階、經濟能力以及家庭與伴侶關係上的種種無能，顯現著各片中擺盪於不同認同間的無奈，挫敗的男性氣概儼然成為失落的國族認同之縮影與體現。

## 引用書目

### 一、中文書目

- 民生報。1988/12/07。〈「悲情城市」顧前顧後，編劇導演不斷聯「考」〉，《民生報》，第十版。
- 梁玉芳、何振忠。2005/02/26。〈侯孝賢：拍悲情城市，想打開窗口〉，《聯合報》，A5版。
- 焦雄屏。1988。〈童年往事——台灣四十年〉，收錄於《台灣新電影》，焦雄屏主編，頁303-307。台北：時報。
- 焦雄屏。2002。〈世紀末的台灣電影〉，收錄於《台灣電影90新新浪潮》，焦雄屏主編，頁xii-xvi。台北：麥田。
- 焦雄屏。2002。〈台灣電影九〇——新新電影浪潮〉，收錄於《台灣電影90新新浪潮》，焦雄屏主編，頁vi-xi。台北：麥田。
- 黃建業。1990。《人文電影的追尋》。台北：遠流。
- 黃毓秀。1993。〈賴皮的國族神話（學）：「牯嶺街少年殺人事件」〉，《台灣社會研究季刊》第十四期，頁1-38。

詹宏志。1987/1/24。〈民國七十六年台灣電影宣言〉，《中國時報》，人間副刊。

廖朝陽。1995。《民族、寓言、民族寓言：兼論《與狼共舞》與《牯嶺街少年殺人事件》的性別與政治》。行政院國家科學委員會研究報告。台北市：國科會。

盧非易。1998。《台灣電影：政治、經濟、美學》。台北：遠流。

羅健明。1988。〈台灣新電影的啓示〉，收錄於《台灣新電影》，焦雄屏主編，頁283-290。台北：時報。

## 二、外文書目

Baker, Aaron, Juliann Vitullo. 2001. "Screening the Italian-American Male," in *Masculinity: Bodies, Movies, Culture*, pp. 213-226. New York: Routledge.

Beauvoir, Simone de. 1997. *The Second Sex*. London: Vintage.

Fordham, Geoff. 2007. "A Study in Ambiguity: The Godfather and the American Gangster Movie Tradition," in *Gangster Film Reader*, edited by Alan Silver & James Ursini, pp. 165-180. New Jersey: Limelight.

Forth, Christopher E. 2008. *Masculinity in the Modern West*. London: Palgrave.

Fuchs, Cynthia J. 1993. "The Buddy Politics," in *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, edited by Steven Cohan and Ina Rae Hark, pp.194-212. London: Routledge.

Grant, Barry Keith. 2007. *Film genre: from iconography to ideology*. London: Wallflower.

Higson, Andrew. 1989. "The Concept of National Cinema," in *Screen* 30(4): 39-47.

Hjort, Mette and Scott MacKenzie. 2000. "Introduction," in *Cinema and Nation*, edited by Mette Hjort and Scott MacKenzie, pp. 1-16. New York: Routledge.

Larke-Walsh, George S. 2010. *Screening the Mafia: Masculinity, Ethnicity and Mobsters from The Godfather to the Sopranos*. Jefferson, North Carolina and London: McFarland & Company.

Liao, Ying-Chih. 2005. "Doom and Boom—Representations of violence in Taiwan

and Hong Kong gangster films,” in *Cultures of Violence 5*, edited by Gary Wheeler and Jonathon Lynch, pp.79-88. Oxford: Inter-Disciplinary Press.

Lu, Feii. 2005. “Another Cinema: Darkness & Light,” in *Island on the Edge: Taiwan New Cinema and After*, edited by Chris Berry and Feii Lu, pp. 137-147. Hong Kong: Hong Kong University Press.

Munby, Jonathan. 1999. *Public Enemies, Public Heroes*. Chicago: University of Chicago Press.

Panofsky, Erwin. 1955. *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History*. Garden City, N.Y.: Doubleday.

Prince, Stephen. 2003. *Classical Film Violence: Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema 1930-1968*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.

Schrader, Paul. 2007. “Yakuza-eiga: A Primer,” in *Gangster Film Reader*, edited by Alain Silver and James Ursini, pp. 65-83. Pompton Plains, New Jersey: Limelight Editions.

Sedgwick, Eva Kosofsky. 1985. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press.

Silver, Alain. 2007. “The Gangster and Film Noir: Themes and Style,” in *Gangster Film Reader*, edited by Alain Silver & James Ursini, pp. 291-323. New Jersey: Limelight Editions.

Studlar, Gaylyn. 2005. “A Gungsel Is Being Beaten: Gangster Masculinity and the Homoerotics of the Crime Film, 1941-1942,” in *Mob Culture*, edited by Lee Grieveson, Esther Sonnet, and Peter Stanfield, pp. 120-145. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.

Ursini, James. 2007. “Takeshi Kitano: Melancholy Poet of the Yakuza Film,” in *Gangster Film Reader*, edited by Alain Silver and James Ursini, pp. 225-233. Pompton Plains, New Jersey: Limelight Editions.

Vincendeau, Gienette and Richard Dyer. 1992. “Introduction,” in *Popular European Cinemas*, edited by Gienette Vincendeau and Richard Dyer, pp. 1-14. London: Routledge.

Williams, Tony. 2007. “The Hong Kong Gangster Movie,” in *Gangster Film Reader*, edited by Alain Silver & James Ursini, pp. 357-379. New Jersey: Limelight Editions.