

九〇年代台灣都市電影中的 歷史、空間與家／國 *

林 文 淇

台灣電影與國家認同政治之間向來有著密切的關聯。在新電影之前，台灣電影在國民黨政府的控制下，透過反共影片、軍教片、歷史古裝片與健康寫實片等類型，以歷史傳承（例如李翰祥的《西施》1965）、國家語言（「國」語配音）、文化根源（例如徐進良的《香火》1978 與陳耀圻的《源》1979）、殖民他者（例如《梅花》與《精武門》中的日本）等符號來傳達與強化台灣的中國認同。到了八〇年代在鄉土文學的影響下，（侯孝賢式的）新電影透過回憶寫實地呈現台灣本土的（小）人物與土地的「真實」面貌，延續原來鄉土文學所發展的本土主義，以黃建業所稱的「鄉土民族電影」的路線，對於原來官方建構國族的大敍事進行解構（64）。這個解構在新電影末期的《悲情城市》（1989）與《香蕉天堂》（1989）中達到高峰。在台灣由戒嚴過度到解嚴的期間，這二部影片透過對於原來政治禁忌主題的描寫（前者是二二八事件，後者則是台灣外省人在台灣四十年的離散漂泊經驗），明確地刻劃出台灣有別於中國的主體性。①國家認同永遠需要文化的他者來區別，同時也需要訴諸歷史延續的神話來建構。新電影一方面解構國民黨的大中國敍事，另一方面卻也同時在建構台灣作為國家主體的影像「大敍事」。

電影對於國家認同的重要性即來自於其在敍事國族歷史與強化國族符號的高度影響力。只要看看像近代中國或澳洲在亟需建立國家地位時的（國家）電影史，便不難了解電影在這方面的貢獻。②由於台灣與中國在國家認同政治上的爭議，台灣電影從新電影時期開始便被

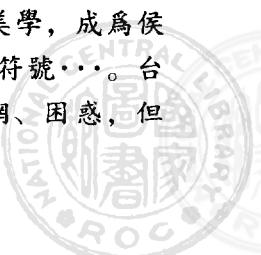


置放在國族認同的意義上來討論。目前幾乎已經成為論述共識的論點即是，台灣新電影提供了有別於中國歷史與文化傳統的生活經驗與人民的記憶，包括殖民經驗以及提供了建構台灣獨立的國家主體性的影像素材。例如，陳儒修在《台灣新電影的歷史文化經驗》中認為「一直要到 1980 年代新電影出現，台灣電影才顯現比較完整的社會、歷史、文化主體性。《悲情城市》仍然是最好的例子，其他如《冬冬的假期》、《兒子的大玩偶》等，都在努力建立台灣或台灣人的身分認同」（163-64）。葉菁（June Yip）則更明確地指出：

台灣八〇年代新電影的主要目的，即是透過描述當代台灣生活廣大的多樣性，挑戰國民教育與官方文化所制定關於台灣近代歷史的狹隘觀點。台灣新電影能夠突破層層限制，在銀幕上建構「台灣經驗」的歷史呈現，提供台灣「大眾記憶」一個電影空間，都是對於台灣能夠被定義為一個獨立的「國家」的貢獻。（140）

但是這樣一個關於台灣電影與國家認同的論點，卻在八〇年代末期，台灣政治解嚴後受到質疑。新電影所呈現的庶民歷史與鄉土空間之所以具有台灣身分認同的指涉意義，乃是因為「中國」這個長久霸佔官方歷史敘事的他者對照出台灣的主體。一旦台灣在全球化的進程中逐漸將重心轉移至以經濟發展為主的台北這個國際都市，加上後現代主義對於一切關於身分認同大敘事的質疑，國族或歷史等極具化約性的敘事漸漸難以在電影中成立。蔣勳在他一篇關於一九九七年前後幾部台灣電影的短論〈家·國·歷史·父親〉中提到：

台灣在八〇年代末期的政治解嚴，使長期成為禁忌的歷史圖像大量在電影中出現，以侯孝賢「悲情城市」為代表的「家」、「國」、「歷史」的探索成為一種史詩的美學，成為侯孝賢個人風格，也成為台灣電影的一種世界性符號……。台灣在整理近代角色認同的悲劇歷史中，有迷惘、困惑，但



是，似乎正因為這種迷惘，使台灣最近兩三年的電影大膽否定或質疑了父祖之國的威權角色，也從而不知不覺間顛覆了父權的歷史形象，似乎急切地要擺脫「家」或「國」的權力結構，恢復更多個人的自我獨立意識。(48-49)

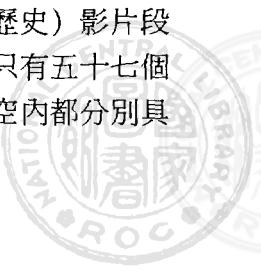
換言之，台灣電影在解構「中國」所代表的父祖之國的地位時，同時也質疑了一個新的父祖之國「台灣」的存在。蔣勳指出《超級大國民》中白色恐怖政治犯許毅生（苦一生）所代表的台灣父權與夫權被其女兒的女性視角所顛覆。他的政治理想的破滅，沈浸在因出賣友人而來的罪惡感中，使影片呈現出「作為『家』與『國』的權力結構中心的男性已完全陷入無能的狀態」(49)。類似的呈現也出現在《去年冬天》、《太平·天國》、《春花夢露》、《南國再見·南國》及《河流》等九〇年代的影片中。男性的流浪、小人物被政治愚弄的乖謬與悲哀、或是父子之間的無法溝通等等主題普遍的出現，讓我們看到「在一個移民的島嶼上，政權不斷更迭，『家』是離鄉背井的『家』、『國』是一個不斷改換的『國』、『家』與『國』在這個島嶼上其實都是不穩定的存在」(51)。

蔣勳對於台灣電影在九〇年代的發展所作的觀察雖然敏銳，卻忽略了造成台灣電影中所呈現的家不成家、國不成國的現象的另一個重要因素：台灣在跨國資本主義籠罩之下急速地後現代化與全球化。③新電影所呈現的台灣「鄉土」在台灣持續地都市化過程中加劇地消失，新電影透過寫實的敍事所企圖刻劃的歷史感，除了在流行歌曲或是廣告的後現代拼貼中被懷舊外，也已難重現。九〇年代的台灣電影，依舊深刻地掌握台灣社會的脈動，只是影片的形式與影片中的「台灣」已經隨著台灣的發展而展現出不同的風貌。如果說概略地說七〇年代的電影想像歷史的中國，八〇年代的電影懷念鄉土的台灣，九〇年代的電影則是將鏡頭集中在象徵台灣發展的台北都會，企圖呈現這個在資本主義大量的沖刷下，空間漸漸變得陌生、歷史逐漸消失的全球化都市。台灣電影自七〇年代與八〇年代以來提供了台灣國家身分認同所必需的想像，然而到了九〇年代，台北都市並未能提供台

灣電影另一個新的國家身分的認同。也就是說，當後新電影時期的台灣電影將鏡頭對準最具有台灣國家身分意涵的都市時，所呈現的卻是台灣國家身分認同的無法想像。在台灣外交政治的困境下，台北的經貿實力與台灣電影的藝術成就成功地代表台灣在國際舞台取得一席之地；世界從台灣電影指認台灣，但是九〇年代的台灣電影卻在台北空間與歷史中找不到台灣自己。

李振亞在討論侯孝賢為代表的新電影時指出，八〇年代的新電影在地理空間上回到都市之外的鄉下，其實是在時間的歷史上拒絕正視台灣急劇地被跨國資本主義化的事實（62）。九〇年代的台灣電影開始大量正視台灣的都市空間後，發現這個空間在急速的發展下已經與過去的歷史空間斷然決裂了。九〇年代的台灣電影對於歷史以及影像與史實之間的寫實關係呈現出高度的自覺性，不僅影片的形式愈來愈傾向後設的後現代化風格，回顧歷史的影片大多同時凸顯歷史與記憶的建構性，否定影片作為史實代言人的地位。當台灣電影鏡頭的空間從前工業化或工業化中的鄉土轉向國際化或全球化的都市空間之際，新電影所構築的所謂「台灣經驗」已經當下台灣（都市）所陌生的歷史，愈來愈難看到過去與現在的歷史連貫性。最明顯的例子是侯孝賢「悲情三部曲」的第三部《好男好女》以及萬仁的《超級大國民》與賴聲川的《飛俠阿達》。

《好男好女》在相當複雜的敍事形式中，呈現出九〇年代的台灣如何與過去的歷史時間幾乎完全斷裂。不論是中國歷史或是台灣歷史，只是一種被講述的敍事，而無法成為現代生活的一部份。《好男好女》承續《戲夢人生》的戲中戲後設風格，敍述伊能靜所飾演的當代女性梁靜參與一部名為《好男好女》的電影演出。這部戲中戲的影片主要是關於第二次世界大戰期間，鍾皓東與蔣碧玉夫婦等台灣青年至大陸參與祖國對日抗戰的經歷。梁靜所飾演的角色正是蔣碧玉。整部影片透過不同的底片、攝影以及場面調度明顯呈現出梁靜私生活的當下、排戲以及在大陸出外景的拍攝過程以及完成的（歷史）影片段落等三個時空。更進一步地細分，觀眾會發現影片雖然只有五十七個鏡頭，但是整個敍事的結構卻相當複雜。上述的三個時空內都分別具



有不同的敘事形式。影片基本上以梁靜觀點的旁白貫穿全片。一開始的場景是她的住處，她正在等待戲中戲影片的開拍。傳真機此時開始傳來她三年前的日記（大多是她回溯更早的三年前她與男友阿威的往事），從這裡開始她於是不斷地被帶入兩個歷史中：一個是過去感情生活的個人歷史，一個是她透過劇本試圖進入的國族歷史，前者都是以月、日記錄，後者則是年代。例如：「十月十四日，今天是阿威的忌日」；「一九四〇年，夏天，蔣碧玉他們在廣東被當成日諜扣押起來」。

雖然在影片明顯地是要對比梁靜與蔣碧玉這兩個時代的「好男好女」，梁靜也有一次（唯一的一次）將自己與蔣碧玉相比：「排戲排了快一個月，電影不知道會拖到什麼時候才開拍，我感覺自己都快變成蔣碧玉了」。但是，整部影片最特別之處，就是這一位似乎與蔣碧玉的長相相像（「那天去醫院看蔣碧玉，她說，跟我年輕的時候很像，那時候也很漂亮」）、境遇類似（都是以丈夫／情人為生活中心）的現代台灣女性，在最能夠「進入」蔣碧玉這位歷史人物的生平及感受其所曾感受的歷史經驗的情況下，依然與她如此的格格不入，那般不同。整部影片中，梁靜對於天大地大的台灣歷史所作的敘事行動 (performance)，語調是那麼的疏離，與她在唸出日記的敘事行動相較之下，完全沒有後者的激情，也看不出對其生活有任何影響。梁靜在片中不曾對於蔣碧玉等人當年不顧艱難奔回「祖國」大陸加入抗戰的愛國舉動有任何的反思，因此看不出她受到中國認同的召喚；同樣，這一批台灣青年在中國所受到身分的懷疑與不平的待遇也沒有在她身上激發出任何台灣認同的意識。

吳佳琪在評論中指出片中語言的混雜以及戲中戲刻意敘述鍾皓東等人在大陸因語言隔閡被懷疑為漢奸的經歷，構成對於所謂「同文同種」的「中華民族」神話的解構（76），同時影片的敘事更指向一個新而多義的台灣人身分認同：

《好》片並置私人記憶與民族歷史，模糊了真實／虛幻、歷史／歷史再現（影像）的區別，一面創造「擬像」（simu-

lacra)，體現對歷史再現、影像、記憶的不信任，呈示一個後現代性的文本。另一方面又從互為牽扯交集的歷史、記憶中，衝擊出一個批判資本主義，抗衡國民黨一家之言的可能性，一個對台灣歷史的另類觀點，從中拓展當代台灣人身分認同的定義。(77-78)

吳佳琪雖然點明了國族認同原本就是建築在記憶、想像的歷史之上的本質，因此影片中台灣身分認同具有多義性，卻依舊認為《好》片中提供觀眾一個「民族自我」的歷史與身分認同：「《好》片同時也是歷史，作為電影與歷史的本質的反思，填補取代官方歷史的空白，為無從體會過去的新人類與新新人類，創造國族的歷史感，以抗爭今日中國強權的政治欺壓，提供民族自我的新定義」(78)。

吳對於《好男好女》的解讀是近來對於台灣電影研究相當普遍的觀點。官方的（中國）歷史在片中被指為是官方敍事行動在不同時間點所建構出來的連續，蔣碧玉等人在中國的經歷顯示台灣人民的不同無法被含納在這個敍事裡，因此台灣不是中國，這段歷史將成為建構台灣獨立認同的歷史基礎。但是，《好男好女》的後設形式其實已經體認到這個邏輯也將回到台灣歷史的建構上。尤有甚者，影片中梁靜與蔣碧玉二位非常相近的台灣女性，除了個人感情的執著外，似乎完全分屬二個世界。這個矛盾的存在顯示許多學者在分析侯孝賢具有後現代風格與內涵的影片時，忽略了這些影片不僅解構官方歷史，對於國族與歷史之間的關係也一併解構了。《好男好女》在提供新的歷史去「填補」台灣國族歷史的同時，也強調歷史因著台灣的發展已經與當下的現代生活之間發生斷裂。片名企圖以「好男好女」的概括性指示名詞來涵蓋這二個時代的台灣人，但是二者卻是那麼不同。

依編劇朱天文所撰寫的本事以及所提到侯孝賢原始的構想，《好男好女》無疑是要透過梁靜的意識與戲中戲的演出將台灣歷史與台灣當下連結起來：

女演員梁靜，正投入於她將要飾演的蔣碧玉角色中。她



的排練生活，她的閱讀史料，乃至她想像中的蔣碧玉的世界，漸漸混淆不清了。

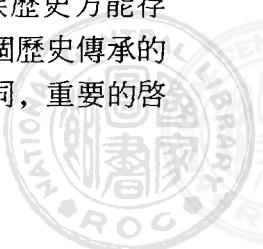
.....

戲中戲，現實，過去，三條線索最後交織成一起。梁靜混淆了她與蔣碧玉，而阿威的死似乎替代了鍾皓東。她已分不清，是半世紀前年輕男女為革命奮鬥的理想世界呢？是半世紀後當下的現實？

男人為他們的鬥爭都死去時，女人們走出來，撫慰戰場，見證史實。（22-23）

朱天文與侯孝賢本人對《好》片失望之處就在於這樣的歷史連結感沒有展現出來，《好男好女》中台灣現代人的當下與上一代人「發生了裂縫」。據侯孝賢描述他後來體會到台灣真正的現代應該是伊能靜在香港「提的，拖的，滿滿幾大袋〔的商品〕，那一身的悍然跟漠然，他才覺悟，『好男好女』的現代就該是這個」（19）。侯孝賢的覺悟，換言之，就是「現代」與歷史其實是斷裂的；不論伊能靜在香港瞎拼後所呈現的身分是台灣人或是中國人，這個身分認同都只能是意識形態所加諸於她之上的建構。從伊能靜到梁靜到蔣碧玉，歷史的連結性只能出現在戲中或是她的想像之中。《好男好女》並沒有失敗，它只是「見證史實」演出了「歷史的真相」，是歷史無法將自己連結起來。吳在其評論中認為，影片末了在梁靜所飾演的蔣碧玉在其丈夫的屍體旁嚎哭的一景中，「蔣碧玉也是梁靜，因為梁也經由演現的儀式（扮蔣碧玉燒紙錢）面對痛苦」（76）。然而梁靜在這個場景中與蔣碧玉的認同卻是無關歷史，而是生離死別的悲痛情感。

《好男好女》十分後現代的形式，其實已經表明了其對於歷史不可完整再現的自覺。梁靜與蔣碧玉的無法在歷史中被召喚為相同的國族人民主體，更直指透過歷史將充滿差異性的個人、時間、文化歸為一體的國族建構的虛幻。國族認同需要不斷地敘述國族歷史方能存在，但是每一次再述的敘事行動都無可避免地會顯明這個歷史傳承的裂隙與國族的建構性。由這部影片來思考台灣的國家認同，重要的啓

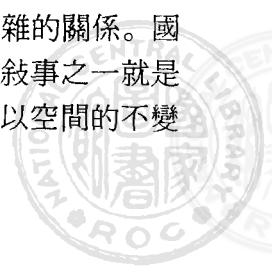


發或許不應是在其中尋找一個建築在另一個（台灣）歷史的國族身分，而是去正視在社會有形與無形的疆界內每個當下個人所處時間與空間位置的特殊性與複雜性。影片真正呈現的似乎是蔣與梁所受的相同意識形態壓迫：前者是國家民族主義，後者是資本主義。

在影片中，觀眾可以輕而易舉地發現不論是過去或是當下，不論是梁靜或是蔣碧玉，個人都在某種國家機器的運作中被剝奪了最基本的人權與自由。蔣碧玉與鍾皓東等不顧性命為國奉獻的熱血青年在國民政府的白色恐怖中被屠殺、迫害。梁靜則是在台灣極力資本主義化與現代化的發展中失落。片中不斷透過電話與傳真機對梁靜進行騷擾的恐怖來源始終隱蔽，直到影片結束依舊沒有被揭露；同時，梁靜始終沒有（能力）關掉這些現代家電似乎是相當自然的反應。這使得梁靜所受的威脅變成了以科技發展為主的現代性對於個人的威脅的一種寓言，也就是詹明信在分析楊德昌的《恐怖份子》所指出現代生活中「恐怖」的真正內涵：晚近跨國資本主義。當台灣整個「國家」的近代發展就是依循這個資本主義的結構，將自己確立在整個跨國體系的邊緣位置，一個有別於中國的獨立台灣國家身分，對於人民而言只怕並沒有任何正面的意義。

梁靜在《好男好女》中無法認同於蔣碧玉，因為一如她所唸的劇本所言，「歷史改變了它的軌跡」。蔣碧玉因為她所奉獻的國家而受害，但是至少這個迫害的源頭清晰可指。梁靜對於歷史與國家的缺乏意識，將使她永遠無法知悉自己所處國家與跨國資本主義經濟結構結合境遇中的恐怖。她在現代公寓中的孤立，只能透過科技被動地反芻自己的情慾，也許是侯孝賢意外捕捉的台灣在急速現代化後的孤獨於歷史之外的寫照。

《好男好女》雖然是呈現台灣當下，但是它一如侯孝賢之前的大陸電影，鏡頭並未對於都市生活有深入的著墨。真正以台北為主要場景來回顧歷史的是萬仁的《超級大國民》與賴聲川的《飛俠阿達》。在這二部影片中，觀眾可以清楚看到歷史與都市空間複雜的關係。國家認同需要國族歷史的建構，而國族歷史的建構重要的敘事之一就是對於特定空間（地理、建築）所賦予的國家歷史意義，以空間的不變



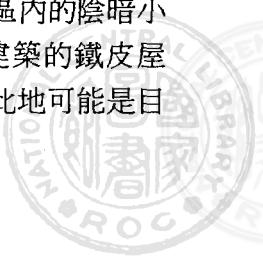
性來掩飾國族歷史善變。但是《超級大國民》與《飛俠阿達》所呈現的卻是都市空間的劇烈變化，具有歷史意義的空間逐漸消失，取而代之的是愈來愈抽象化的空間（abstract space）或是消費的空間——空間的自然性、地域性與社會性慢慢被侵蝕——例如，大飯店、速食店、摩天大樓等。因此當都市取代鄉土，新電影所建構的台灣經驗與歷史再也找不到空間的對應去舒展。在偌大的台北市，影片的主角在象徵資本的站前新光三越大樓或是麥當勞與象徵中國意識形態的中正紀念堂或是植物園之間找不到屬於自己的認同。

《超級大國民》描述一個白色恐怖政治犯所攜帶的歷史如何與現代台北格格不入。這個主題從主角許毅生在片首的旁白即被點出：

一度以為自己是進步的青年，但是面對一個陌生的世界，不得不承認自己已是退化的老人。十六年的牢獄，加上十二年的自我囚禁；三十四年來，被社會惡意的放棄，加上自己有意放棄這個社會的同時，社會也將我忘記了。

當他為了贖罪而再度走入社會回到女兒在台北的家中，他才發現整個都市已經沒有他所熟悉的空間。不僅電視裡充斥的是全球化的有線電視節目與廣告，街頭上是示威抗議的民衆，連當初唯一記載他們這一代人受苦歷史的空間與建築都已不復存在：當年槍決政治犯的刑場已經成了青年公園，原來的刑求、監禁政治犯的警備總司令部保安處（日據時代的日本東願寺）上座落的是獅子林商業大樓，原來的警備總部軍法處（原日本陸軍倉庫）則成了現今的來來大飯店。廣角鏡頭從他坐在計程車內的仰角觀點將飯店扭曲為怪物般的建築君臨天下，飯店內傳來用餐時刀叉碰撞的消費聲音，許毅生彷彿是從塵封的歷史不小心飄到現代的一縷幽魂。

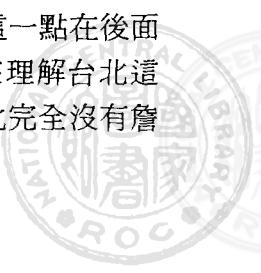
許毅生在都市內唯一能夠找到的歷史遺跡——他日據時期的戰友——則是必須穿過層層的低簷窄巷，在一大片違章建築區內的陰暗小陋室中尋獲。影片刻意對比新光三越大樓與這片違章建築的鐵皮屋頂，暗示其老舊與腐朽，以及終將被摧毀改建的命運（此地可能是目



前已經被拆改建為十四、五號公園之處）。影片末了，許毅生如願地在新店山區內找到昔日受難者的亂葬崗，他在山上點滿燭光慰藉亡魂。然而，在他的痛哭失聲中，我們發現這個墓場才是真正屬於他與他的歷史的空間。萬仁的影片名為「超級大國民」，十足諷刺這個「國」的消逝。從影片中所播映的閱兵紀錄片中，我們知道許毅生曾經有日本認同，中國認同，也曾在白色恐怖的受難經驗中具有台灣認同，然而在九〇年代的台北都市，他只能屬於歷史的墳場。《超級大國民》與《好男好女》一樣回顧被官方歷史所隱沒的台灣歷史，兩部影片也同樣地發現這段歷史即使再記起，在九〇年代的台灣依舊是要被資本主義與市場經濟所掌控的都市化、全球化發展再丟回遺忘的過去。這類「國片」在台灣由好萊塢電影所稱霸的電影市場沒落凋零的命運只是這個事實的一角。

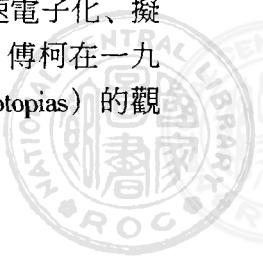
《飛俠阿達》以不同的情節安排及都市意象來呈現這個相同的事實。影片中與許毅生相同的角色毛叔將其對於國族歷史的懷舊化為武俠傳奇在植物園的蓮花池邊講述。賴聲川在配合毛叔的敘事所呈現的歷史鏡頭時，一方面以類似舞台的打光與場景去凸顯其虛構性，另一方面卻又配上紀錄片慣用的年代與地點字幕，暗示其史實性。影片藉此傳達歷史演義的虛虛實實、真真假假的文類特性。同時透過詳細刻劃毛叔的敘事行動與生活（說書、飯店廁所的服務生、妻子的否認）影片並未希望觀眾對其所言信以為真。毛叔手掌背上刺有國民黨徽，念及過往會發出「那是一個有尊嚴的時代」之嘆，但是片末他的中風，說書地位的被喜歡加入台語的弟子所取代，中國的國族歷史在層層的虛構改編後已經原貌盡失，不再具有國家政治的意義。此時鏡頭呈現蓮花池一片枯萎景象，似乎暗示中國歷史在台北這個最後勉強存活的角落空間（歷史博物館旁）也終將消失。

然而，影片最大的諷刺乃是在於主角阿達對於這個角落以外的都市空間與社會的理解。如果影片中阿達的輕功飛行是賴聲川魔幻寫實的手法象徵個人透過修行以超越都市生活的負面（關於這一點在後面的論文中會有更進一步的分析），那麼阿達以歷史傳奇來理解台北這個快速跨國資本主義化的社會，其實正標明了他對於台北完全沒有詹



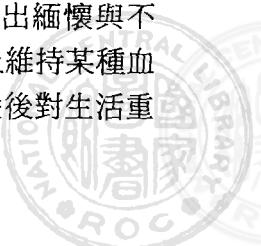
明信所謂的「地圖式認知」(cognitive mapping) 的理解能力。詹明信在《地理政治美學》(Geopolitical Aesthetics) 一書中發展 Lefebvre 的觀念所提出的「地圖式認知」的觀念，就是因為體認到在日益全球（資本主義）化的都市裡，傳統的認知觀已經無法讓一般人民掌握都市空間所具有的可能意義。跨國資本主義的文化邏輯在空間上的顯現是詹明信用心理學的比喻所說的精神分裂，一種主體性的消失，不再知悉自己所處的位置，不知道何去何從的失落。對一個不知道聯考、當兵、塞車、推銷錄音帶所構成的都市生活有何意義的年輕人而言，充斥著工地、麥當勞速食店、大型霓虹燈與高級辦公大樓的台北抽象而陌生，傳奇的歷史正好提供他對抽象畫都市的認知模式。於是賺錢是需要專心一志方能練就的功夫，他所工作的辦公大樓內交易以千萬或億元計的資本如何流動他全然不知，於是連他的女老闆的辦公室都被傳奇化成是充滿太極等符號的神祕之地。在這樣的認知之下，成功的都市生活便是完全孤立於都市之外，在不為人知的（內在）空間中以輕功孤獨地飛行。

全球化都市的發展將歷史遠遠拋在身後，抽象的都市空間更加深歷史的斷裂。九〇年代的台灣電影除了回顧歷史外，更多的是呈現台北都市這樣的後現代空間感。在八〇年代的新電影雖然有楊德昌的《青梅竹馬》與《恐怖份子》或是侯孝賢的《尼羅河女兒》等片處理都市問題，但是侯孝賢等人的鄉土民族電影所建構的台灣經驗才是主流，而且所呈現的幾乎都屬於前現代的歷史與空間，是刻意逃避台灣早期資本主義的工業化都市才能建構的「自然」鄉土與民族。^④然而，將鏡頭完全轉向台北都會的影片似乎才是九〇年代的主流。不論是蔡明亮的《青少年哪吒》與《愛情萬歲》、徐小明的《少年吶、安啦！》、楊德昌的《麻將》，陳國富的《只要為你活一天》、賴聲川的《飛俠阿達》、或是易智言的《寂寞芳心俱樂部》，這些九〇年代的電影中的都市生活經驗變成台灣電影中最主要呈現的共同經驗。而且這個經驗的內涵卻又是在全球化的後現代都市空間中，急速電子化、擬像化、又充斥著各種次文化的傅柯所謂的「異質空間」。傅柯在一九六七年的一份筆記中提出了所謂的「異質空間」(heterotopias) 的觀



念，從後結構主義的觀點去檢視都市空間的社會意義。他發現都市空間並非僅是單一的實體地點，而是許多不同地點，以及對於這些地點所作的各種互相競爭甚至對立的文化再現的總和。所以都市空間永遠也都是都市的「其他空間」(24)。一如都市的異質空間，尤其是後現代社會中逐漸全球化的都市，成為國族史與國家身分認同建構的難題，九〇年代台灣電影對於台北的呈現也迫使我們對於台灣的國家認同的思考必須脫離新電影的模式，正視新電影的民族鄉土路線所不願面對的都市內涵。也就是說，當新電影透過台灣鄉土經驗與過去的人民記憶強調台灣不是想像中的中國，九〇年代的台灣電影則透過對於台北的後現代都市空間的呈現告訴觀眾，台灣也已經不是想像中的台灣。

八〇年代幾部呈現台北都市的電影，其所呈現的都市空間雖然混亂，但基本上仍舊是鄉村與都市、傳統與現代空間的二元對立。從舊到新之間的轉變仍舊可以用「開發」、「成長」、「現代化」等歷史延續的觀點去理解。例如，除了台北／鄉村這樣明顯的二分之外（如《戀戀風塵》），就台北市本身即有新東區／舊西門町，PUB／卡拉OK，摩天大樓／眷村與違章建築等出現在《青梅竹馬》、《恐怖份子》、《超級市民》、《台北神話》等關於台北的影片中。雖然是二元化，但是兩個空間之間依然存在著相當程度的交流，不論是出現新的或是正在開發中的都市空間的人，基本上若不是為了工作或是生計，暫時跨越界限，就是被其所代表的文化意義（現代、時髦、國際化等）所吸引，從舊的空間與社會中移入。⑤八〇年代的新電影在處理台北都市時，常見的主題即是呈現這兩個空間（包括其所代表的社會、文化意義）的辯證關係，以表達懷舊之意以及對於台灣的現代化的發展提出質疑。然而，因為有這層新舊之間的關聯，因此影片中的台北都市雖然混亂紛雜，其在台灣歷史發展上的位置卻定位明確。影片對於台灣的都市化與現代化的發展速度或許有所批判與質疑、對於舊文化與社會的種種或許投射了相當濃厚的感情、對其逐漸消逝表達出緬懷與不捨，但是台北只是像台灣離家的浪子，依舊與台灣的鄉土維持某種血緣關係。《戀戀風塵》裡的阿遠在鄉下阿公與土地的調養後對生活重



新拾起希望；《青梅竹馬》裡在東區上班的阿貞與在西門町開布店的阿隆因為分屬台北新舊的空間彼此衝突不斷，但是這份青梅竹馬的感情關係，依舊在片尾成為她沒有決定移民美國的原因。從萬仁八〇年代關於台北的影片中我們可以看到更好的例子。

萬仁的《超級市民》在八〇年代是一部深刻批判台北都市種種負面現象的新電影代表作品。一如李清志所言，「電影中台北都會民衆與都市的關係已達到瀕臨崩裂、瘋狂的地步……。電影中安排了都市瘋子在台北車站館前路口指揮交通的畫面，混亂的交通加上瘋狂的市民，凸顯了台北這座城市的末世性」（23）。儘管如此，李清志也指出，影片開頭的一組關於台北空間的蒙太奇鏡頭（從植物園內仿北京天壇的建築、各式現代化高樓、圓山大飯店、國父紀念館、中正紀念堂、各宗教的寺廟與教堂、西門町、火車站與東區的街頭景象）「大規模的在台北市街頭取景，幾乎將台北市的重要建築地標及人們的記憶中熟悉的都市空間，全部記錄在影片中，並且以拼貼的方式，成功地塑造出八〇年代的都市意象」（22）。影片裡原本只是到台北尋找失妹的退伍青年李士祥，覺得台北不適合他，但是最後還是決定留下。影片的主題曲更唱出：「告訴我異鄉會變故鄉，這模糊的未來我等待。」明顯地，台北儘管因為急速現代化而帶來擁擠、污髒、混亂，但是這個都市已經被認同為「家」，一如片中所宣示的「都市不適合流浪，這是我居住的地方。」

那一組熟悉的都市空間影像的蒙太奇，與一九七〇年白景瑞所導演的《家在台北》中一組出現在片頭的蒙太奇有異曲同工之妙，那是由舞龍（獅）、國劇臉譜、煙火與雜耍表演的鏡頭所構成的影片序曲。兩組蒙太奇不同的是，《家在台北》的鏡頭主要是由深具中國國族象徵的文化活動所構成，其實與台北的實際空間並無關聯，因此片名雖然是「家」在台北，影片其實是當時台灣逐漸在國際上失去「中國」國家地位時，所高呼的「國」在台北。而在《超級市民》中的蒙太奇卻是由台北的各個地標所組成，雖然也包括天壇、圓山大飯店、國父紀念館與中正紀念堂等中國國族象徵，但是整組鏡頭的重點卻是各個空間象徵物所代表的台北歷史與在地的生活經驗所構成的整體。儘管

就空間意義而言台北是與鄉土對立，但是透過這些深具歷史意義的地標鏡頭，以及情節中對於台北「家」的意義的肯定與對未來的期望，台北變成台灣國族身分認同的一部份，其「首都」的空間地位成為台灣的代表。

這樣的空間的呈現其實就是法國學者 Henri Lefebvre 在《空間的製造》（*The Production of Space*）一書中所謂的「絕對空間」（absolute space），就是在歷史的累積中已經被賦予固定社會與政治意義的空間，也是國家認同建構必要的一種空間製造與呈現。九〇年代台灣電影中的台北最大的特色，就是這種絕對空間的逐漸消失，歷史與空間所構成的整體感與歸屬感也隨之幻滅。逐漸取而代之的是後現代都市在資本主義的控制下所形成的「抽象空間」，都市非但不是家，連生活在其中的人民都難以理解。九〇年代的台北是一個逐漸受國際資本抽象化的後現代都市，在其中熟悉的空間逐漸變得陌生化，而原本應當陌生的空間卻是每日生活中熟悉的環境。在九〇年代的都市電影中，家庭這個空間以及台北 = 家的空間意義被顛覆。例如，蔡明亮的《青少年哪吒》、《愛情萬歲》與《河流》三部影片明顯地呈現出在都市的抽象空間裡，連應當最熟悉的空間「家」都是異質化的空間。《青》片中陳昭榮的角色所寄居的公寓內不斷有污水湧出，一如《河流》中四處漏水的房子。《愛》片中三個陌生人輪流共同生活的主要空間（有慾望與性，卻完全無法建立任何有意義的人際關係）的待售空屋，成了影片中家的空間被瓦解的象徵。當家不再是家，旅館或三溫暖這種流動的空間（no place）反而才是後現代社會熟悉的居住空間。《青少年哪吒》裡，旅館是幾位主角最習以為常的生活處所。片中李康生的角色在旅館內只著內褲在床上雀躍不已的景象與他在「家」中百般無聊的對比，以及《河流》中父親與兒子在三溫暖中的亂倫與亂「性」的性愛，完全反轉了傳統社會空間內／外的結構與意義。家在社會空間上傳統意義的消失，正也反映著傳統家庭結構與國「家」意義的喪失。家不成家反而成了陌生都市的主題，在其他如《寂寞芳心俱樂部》或是《我的美麗與哀愁》等影片中也是反覆出現。

在八〇年代電影中的都市景觀依然可以在台灣現代化的歷史意義

上被解讀時，九〇年代的台北的既熟悉又陌生的分裂空間不僅只存在於屋內的家庭（異質）空間，更是在屋外的都市隨處的景象中。蔡明亮的影片除了呈現了家的異質空間意義外，也對於台北都市景觀歷史意義的消失提供了深刻的影像暗喻——興建中的大安公園與中華路捷運工地。工地在九〇年代的諸多都市影片中，如《只要為你活一天》、《寂寞芳心俱樂部》、《麻將》等，都是相當重要的空間意象與場面調度。這些影片中的台北充滿正在（其實也是無時不在）同時被破壞與建設中的公共空間。後現代都市空間的研究指出現代都市的空間不斷被改造為「後現代朦朧空間」（postmodern liminal spaces），也就是空間的意義模糊，既是自然又是人造、既新且舊、既公且私、既全球化又像是在地生（Zukin 222）。興建中的工地正是這種朦朧空間的最裸露的形式，既未成為都市意義確定的景觀（landscape），也不是被現代發展所破壞、遺棄的空間，既是都市理想的希望，卻又是都市當下生活的痛苦，介於二種矛盾的意義之間，即使連簡單的愛或恨的認同都難以確立，遑論其他社會或政治意義。

除了這些具體的空間之外，九〇年代的電影中對於李清志所指出的「電子空間」與「速度的空間」也有深刻的呈現，因而使得台北的空間經驗「常常是片段的、殘缺的、猶如衛星電視 MTV 的畫面呈現方式一般，使得企圖去組合出一完整的都市圖像，將有如拼湊萬片拼圖般地困難重重」（23）。電子空間是拜科技之賜，布德希亞的擬象與超真實的後現代現象，在這個空間中顯露無疑。《青少年哪吒》中的電話交友中心，以及《只要為你活一天》中香腸族透過無線電在空中所構成的電子空間。雖然，李認為這個空間「分割了都市原本已經十分擁擠的空間，減少人與人之間的正常互動，加深了都市人的孤獨與疏離感」（23），但是這個空間的抽象性與後現代性更在於其是既真實又虛幻的、既親密又疏離的「分裂空間」（“schizo-space”）。與不相識的異性透過電話做親密的交談，透過無線電向熟悉卻不相識的人呼叫，交換時真時假的誇大訊息，置身在這些電子空間的個人在虛實交錯的超真實中完全失落。

更值得一提的是八〇年代的《恐怖份子》中主要的劇情也是一



通惡作劇的電話造成都市中一次恐怖的經驗。然而透過電影的呈現這個電話網絡所形成的社會空間依舊可以被圖解出來：被駐台美軍遺棄的母親、錯誤的子女管教方式、被家庭禁錮的少女的報復等。到了《好男好女》中台北整個後現代都市的電子空間已經完全不能被理解。片中來源不明的電話與傳真掌握了女主角梁靜最私密的日記與感情，但是梁靜與觀眾卻連對方的身分與動機都不得而知。另外，在《飛俠阿達》中有一幕是一個電話與傳真線路如織網般滿佈，但除此之外幾乎空無一物的辦公室，裡面的職員忙碌地接聽電話，觀眾卻完全無法想像在這個空間與工作的表演中究竟可能進行何種實質交易行為。都市中電子空間的擁擠與意義的抽象模糊，在這一幕被清楚地顯現。

在一個似熟悉卻陌生，被抽象化的，充斥著各種異質空間的都市裡，在其中流動變成了最舒適而安全的生活方式。李清志提出所謂速度的空間以說明《青少年哪吒》或是《少年吶、安啦》等青少年電影中飛車的青少年所傳達的註定迷失感。然而「速度的空間」更重要的意義應該是在於其提供主體透過流動，能夠在抽象、疏離但卻充滿壓迫感的後現代都市中，暫時獲得一主體地位。個人可以透過移動與速度打破空間加諸身上的任何（令其不滿的）社會與政治身分，自由遊走於各種空間不被捕捉。不論是在《青少年哪吒》或是《寂寞芳心俱樂部》，甚至台北只有穿插出現的《南國再見·南國》中，在都市的速度空間裡遊走都是主角相當愉悅的時刻。在速度將都市的景觀化為模糊的景物向後飛去時，主角暫時得到了對於一個無法被掌握的抽象都市的控制權。

另外一個在九〇年代的都市電影裡愈來愈多的呈現都市的鏡頭，是由高處往下鳥瞰所形成的高度空間。這個空間往往也配合著速度空間來呈現。在《超級市民》的那一組都市蒙太奇鏡頭裡，都是仰角或是平角拍攝的都市建築與街景，產生的效果是熟悉，親近。然而到了《超級大國民》中，出現許多高空俯拍台北的鏡頭，整個都市因為被納入視野之中，在異質的都市空間中喘不過氣的角色，在高度空間中得到了暫時的解脫，甚至透過目光的掃描得到對於抽象的都市某種的控制權。然而這個權力卻只能是將自身抽離在都市空間與社會的偷窺



式的自慰，加上整個台北都市地貌所呈現的複雜與異質性，這類鳥瞰的鏡頭所呈現的都市與個人的關係便成了一種完全的疏離。

只有透過對於速度空間與高度空間的理解，我們方能分析《飛俠阿達》這部以類似魔幻寫實的手法所描繪的輕功飛行在近似神話國度的台北都市中有何意義。主角阿達的武俠神話世界是他得以日復一日在他所無法參透的近乎瘋狂都市中，在單調的推銷工作中生活的唯一支助，也就是一種心靈的飛行。^⑦透過他的飛行，影片也得以將鏡頭拉到天空，以鳥瞰的角度去呈現這個無法呈現的台北。相對於《超級市民》中對於台北空間的特寫鏡頭，《飛》片（或《麻將》中）台北的鳥瞰全景是九〇年代的台灣電影中唯一能夠略微接近台北「整體」的呈現方式。阿達學成了輕功不能夠承認或表現，台灣歷史中的傳奇人物在片中似乎真的存在卻不能夠顯明身分。一如阿達的輕功只是一種心靈的昇華飛行而無法成為介入都市生活的工具，台灣的歷史在片中也只能是植物園裡茶餘飯後的神話傳奇，而無法成為現實生活空間中的社會意義。

晚近跨國資本主義所形成的全球化現象，更讓國家的疆界愈來愈難維持，許多學者紛紛指出國家認同的意義在現今後現代社會已經開始式微，例如 Charles Jencks 在《何謂後現代主義》（*What Is Postmodernism?*）一書中指出民主制度的發展與如 NATO 等跨國組織的興盛，已經讓後現代的社會變成一個「後國家」的社會（63-64）。J. L. Hobson 在研究一七八〇年以降的國家與國家民族主義後，強調「國家」與「國家民族主義」都已不是描述現今政治體與相關情感的適當名詞，更別談要用來分析（182）。或者如 Benedict Anderson 所說的國家與政府之間的關係開始鬆動，國家甚至變成是「攜帶型」的身分（“portable nationality”），隨時可以替換（“Introduction” 9）。^⑧這聽起來像是世界一片大同的烏托邦美景已經到來，但是九〇年代的台灣電影卻明確刻劃出，這個後國家社會的具體實踐對於台灣這個跨國資本主義的第三世界衛星國家而言，是歷史的斷裂與空間的異質化。是在全球化／美國化的過程中個人與國家身分認同的消失。

台灣電影與台灣國家認同之間向來緊密的關係，在九〇年代的都



市電影中變成一種弔詭與諷刺。侯孝賢的《悲情城市》在一九八九年拿下威尼斯影展的金獅獎後，台灣電影已在台灣政府的推波助瀾下於國際間扮演「國家電影」的角色。^⑨但是在此同時，台北都會成為台灣在全球經濟體系中唯一具有意義的空間，而且其意義與這個都市本身或是台灣本身過去的歷史又幾乎全然無關。台北的意義甚至與其實際的地理空間都無關，真正重要的是台北所代表的資本、市場與經濟價值，是台灣的股市與匯市的數字跳動。更加弔詭的是，深深體會這個事實，一意要引導台灣民衆正視這個殘酷事實的台灣電影，台灣的「國片」，在九〇年代已面臨幾近絕亡的地步。

由於中國政府的不願放棄武力解放台灣的堅持，台灣的資本主義化與全球化的發展成為繼台灣鄉土後確立台灣有別於中國身分認同的最重要象徵。然而九〇年代的台灣都市電影卻在警告觀眾，台北—台灣在此一發展過程中已經逐步被跨國資本主義所解放。處於中國與跨國資本主義兩大勢力之間，當台北愈來愈全球化，台灣愈來愈台北化，過去的歷史逐漸消失，生活的空間慢慢陌生，本土電影所代表的文化被蠶食鯨吞之際，台灣自我想像中的獨立國家身分認同似乎註定只能夠如阿達一樣（當然「阿達」痴傻的意義是台灣人相當熟悉的）在無人的夜裡飛出污穢的都市自己過過癮而已。

注 釋

- * 本文部份內容改寫自曾發表於「第二屆海峽兩岸暨香港電影發展與文化變遷研討會」之論文：〈九〇年代台灣電影中的都市空間與台灣國家認同〉。本文亦為國科會「當代台灣、香港與大陸電影中的『中國』符號」研究計畫（NSC86-2417-H-008-004-B6）成果報告之部分。
- ① 關於台灣電影從七〇年代到八〇年代對於國族的呈現可參考王俐容的碩士論文《台灣電影中國族圖像的轉變》，以及周樑楷的〈台灣影視文化中的歷史意識，1945-1979：以《源》為主要分析對象〉。
- ② 可參考 Sheldon Hsiao-peng Lu 的與 Graeme Turner 的論文中對於這方面皆有詳細的分析。

- ③ 詹明信（Fredric Jameson）在〈重繪台北新圖象〉中指出「台北實際上為發展中的第三世界或太平洋邊緣國家新發展出來的工業化地帶」（274）。然而正當台北都市逐步全球化的同時，台灣其他的都市也快速地在台北化。
- ④ 李振亞分析侯孝賢影片中的記憶與空間，指出侯的《童年往事》等八〇年代的幾部鄉土意味濃厚的電影「有系統的避免任何現代化、都市化的影像，全力營造一種『前現代』時期的台灣形象」（60）。
- ⑤ 讀者可以參考《1950-1990 尋找電影中的台北》這本金馬獎國際影展國片特輯專刊。
- ⑥ Schizo-space 這個詞是 Michael Keith 與 Steve Pile 在他們所合編的 *Place and the Politics of Identity* 一書中引申自詹明信的 schizophrenia 觀點所用的詞。
- ⑦ 賴聲川在談到《飛俠阿達》時說道：「在一切速成的今日台灣……我們已經失去『輕功』的能力」（4）。
- ⑧ 當然，儘管在全球資訊網路的高速公路上並無國界，大多數的學者同時也強調國家的疆界並未消失，只是影響力的消減。在現實的國家認同政治中，國家依然疆界穩固。近年來波士尼亞各國的紛爭以及香港、台灣與中國大陸之間至今依然存在的國家認同問題，都是深刻的證明。
- ⑨ 有趣的是今年侯孝賢因為《海上花》入圍坎城影展，他到了坎城後所發表的談話即批評台灣新聞局今年沒有在當地為他的影片與另一部入圍的《洞》（蔡明亮導演）宣傳。



引用書目

- Foucault, Michel. "Of Other Spaces." *Diacritics* 16 (1986): 22-7.
- Hobsbawm, E. J. *Nations and Nationalism Since 1780: Programme, Myth, Reality*. New York: Cambridge, 1990.
- Jameson, Fredric. *The Geopolitical Aesthetics: Cinema and Space in the World System*. London, BFI, 1992.
- Jencks, Charles. *What Is Postmodernism?*. London: Academy Editions, 1996.
- Keith, Michael and Steve Pile. *Place and Politics of Identity*. London: Routledge, 1993.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. London: Blackwell, 1991.
- Lu, Sheldon Hsiao-peng. "Historical Introduction: Chinese Cinemas (1896-1996) and Transnational Film Studies." Lu Sheldon ed. 1-34.
- Turner, Graeme. "The End of the National Project?: Australian Cinema in the 1990s." Wimal Dissanayake ed. *Colonialism and Nationalism in Asian Cinema*. Bloomington: Indiana UP, 1994.
- Yip, June. "Constructing a Nation: Taiwanese History and the Film of Hou Hsiao-hsien." Sheldon Lu ed. 139-68.
- Zukin, Sharon. "Postmodern Urban Landscapes: Mapping Culture and Power." S. Lash and J. Friedman Eds. *Modernity and Identity*. Oxford: Blackwell, 221-47.
- 王俐容。〈台灣電影中國族論述的轉變〉。國立政治大學新聞學系，碩士論文，1995。
- 朱天文編著。《好男好女：侯孝賢拍片筆記、分場、分鏡劇本》。台北：麥田，1995。
- 吳佳琪。〈剝離的影子——談《好男好女》中的歷史與記憶〉。蔣叔娟編。73-84。
- 李振亞。〈歷史空間／空間歷史：從《童年往事》談記憶與地理空間的建構〉。《中外文學》26.10 (1998): 48-64。
- 李清志。〈國片中對台北都市意象的塑造與轉換〉。謝仁昌編，20-26。
- 周樸楷。〈台灣影視文化中的歷史意識，1945-1979：以《源》為主要分析對象〉。蔣叔娟編，18-34。
- 梁新華。〈《香蕉天堂》：分裂時代的心情故事〉。《新電影之死：從〈一切為明

- 天》到〈悲情城市〉》。迷走與梁新華編。台北：唐山，1991。208-13。
- 陳儒修。《台灣新電影的歷史文化經驗》。台北：萬象，1993。
- 黃建業。〈一九八四年台灣電影回顧——充滿挫折感的一年〉。《台灣新電影》。
- 焦雄屏編著。台北：時報，1988。61-67。
- 賴聲川。〈關於《飛俠阿達》〉。《飛俠阿達》。台北：皇冠，1994。
- 謝仁昌編。《尋找電影中的台北》（一九九五金馬獎國片專題特刊）。台北：台北金馬獎影展執行委員會，1995。
- 蔣叔娟編。《1997台北金馬影展：國片專題影展節目特刊》。台北：金馬影展執行委員會，1997。
- 蔣勳。〈家·國·歷史·父親〉。《當代中國電影：一九九五～一九九七》。黃寤蘭編。台北：時報，1998。48-52。

林文淇，中央大學英文系副教授。

