國立政治大學台灣文學研究所

碩士學位論文

指導老師：范銘如教授

一九九〇年代以來小說中的台北城市形象塑造

國立政治大學
National Chengchi University

研究生：陳怡蓁

中華民國一百零四年九月

謝辭

研究所四年，首先要謝謝各位師長的教導與指引。謝謝我的指導教授范銘如老師，無論在學業上，研究生活上，都給予我極大的支持、啟發和包容。謝謝陳芳明老師讓我參與助理工作，給我許多鼓勵和照顧。謝謝碩論計畫的匿名審查委員給我的修改建議，也謝謝兩位口試委員向陽老師、紀大偉老師，兩位老師對論文的詳細閱讀與評點，給予我論文修改的方向。還要謝謝吳佩珍老師、楊小濱老師、客座的蔡秀粧老師，修習老師們開設的課程，使我獲益良多。

謝謝慧玲助教在行政事務和研究生活方面的協助，謝謝佳璇學姊、毓如學姊、舒雯學姊、鈞昂學長在助理工作上的帶領。謝謝智琦學姊、琬葶學姊、昀玶學姊在課堂討論時的幫忙。謝謝婉伊、奕彣、韡忻、淳閔、徐緯、瑋其，在擔任助理期間彼此支援。謝謝孟翰提供研究相關資料。謝謝詩勤、孟姿、星宇、Dafi在學業上互相砥礪和溫暖友誼。

謝謝伊琳，妳是我永遠的諍友。謝謝靜沂，在我身心困頓、焦慮不安的時候，以各種方式陪在我身邊。謝謝育寧，妳總是提醒、督促我持續前進。謝謝宜臻，在準備考試時和我互相打氣。謝謝美茹，在我南來北往的路上提供重要的歇息點。謝謝陳儀、詠荃、怡雯。謝謝偉鳳、天怡。謝謝克翰、盈佳。謝謝那些從遠方捎來的隻字片語。

謝謝我的父親和母親，謝謝你們的忍讓和愛，謝謝你们讓我無後顧之憂。謝謝哥哥。我何其有幸能夠生在這個家庭。

最後，謹把論文獻給在論文撰寫期間過世的阿公和外婆，還有他們走過的那個時代。

國立政治大學 National Chengchi University

摘要

本文以朱天心（1958-）、林俊穎（1960-）、駱以軍（1967-）、何致和（1967-）、胡淑雯（1970-）、吳明益（1971-）六位小說家於一九九〇年代以後出版的作品為中心，以紀錄片和電影等影像文本為同時性參照，討論他們如何以小說再現台北的城市歷史、記憶與城市地景變遷。目的在於指出，一九九〇年代以來，小說中的台北城市形象塑造具有在地化（localization）傾向。而他們小說裡台北形塑的在地化傾向，為「台北與鄉土對立」的理論框架提供了修正。

本文以人文地理學中的地方理論、集體記憶理論和懷舊理論作為切入視角，界定「台北形塑在地化」的歷史脈絡和文本特徵，並且指出這種傾向的意義在於：一九九〇年代以來台灣社會對「集體記憶」和「國族認同」的思考，反映在對特定時期、城市特定地域的認同。朱天心、駱以軍、胡淑雯小說裡出現的主題，是都市更新和保留城市記憶之間的拉鋸。而不同族群、階級、性別的人如何感知台北、經驗台北，將形塑不同的台北記憶。其次，台北舊城區如大稻埕的再現，成為人們投射懷舊情感的對象。一來使台灣的文化想像奠基於城市被形塑出來，但是以懷舊敘事呈現，又不免落入美化黃金年代的爭議。林俊穎便以揉雜現代中文和台語文的語言風格，寫出懷舊的複雜面向。吳明益和何致和對城市裡的童年家屋記憶的書寫，也是台北形塑的在地化的表徵。最後，則是提出台北作為不同世代作家的鄉土和記憶所繫之處，如何在台灣的文化想像裡佔有一席之地。

關鍵字：集體記憶、懷舊、地方感、城市形象塑造

National Chengchi University

目次

第一章　緒論 1

第一節、問題意識 1

第二節、概念釋義與研究範圍 2

（一）從「都市小說」到「小說中的城市」 2

（二）人文地理學中的地方（place）理論 5

（三）集體記憶（collective　memory） 7

（四）全球化下的懷舊（nostalgia） 9

第三節、文獻回顧 12

第四節、研究方法與章節架構 18

第二章　台北城市塑造的形象翻轉 20

第一節、前言 20

第二節、 紀錄片中的台北都市更新與拆遷 23

（一）《我們家在康樂里》：對抗綠色修辭的城市想像 23

（二）樂生療養院：再現身心障礙者的日常 26

第三節、朱天心的台北記憶與駱以軍的台北書寫 29

（一）朱天心〈古都〉到〈南都一望〉：外省族群的台北在地記憶 29

（二）駱以軍的家族敘事與台北書寫 35

第四節、以小說書寫抵抗遺忘：《太陽的血是黑的》 42

第五節、小結 45

第三章　台北形塑的懷舊傾向 49

第一節、前言 49

第二節、懷舊與重新發明的傳統：大稻埕與艋舺的再現 51

（一）再現大稻埕的「黃金年代」 51

國立政治大學 National Chengchi University

（二）《艋舺》再現中的懷舊敘事.....55
第三節、林俊穎《我不可告人的鄉愁》中的懷舊敘事.....59
（一）當代台北敘述中閃現的日治時期記憶.....59
（二）當代台北與家鄉並置的懷舊敘事.....63
第四節、小結.....69
第四章　台北的家屋記憶.....71
第一節、前言.....71
第二節、一再重返的家屋記憶：吳明益再現的中華商場.....71
（一）小說與其他媒介再現的中華商場.....71
（二）從《本日公休》到《複眼人》：中華商場成為小說地景.....74
（三）《天橋上的魔術師》：中華商場的記憶與再記憶.....79
第三節、何致和《花街樹屋》中的台北形塑.....84
（一）何致和前作與評論.....84
（二）成為「記憶所繫之處」的萬華.....86
（三）《花街樹屋》中再現的台北家屋記憶.....87
第四節、小結.....95
第五章　結論.....97

國立政治大學 National Chengchi University

第一章　緒論

第一節、問題意識

討論台灣文學中再現的城市時，無論就政治地位、經濟生產或文化活動而言，台北向來是台灣城市的代表。從日治時期到二十一世紀，累積了許多以台北作為小說文本中的再現空間（representation space）的作品。台灣社會變遷影響了城市裡人們的實際生活空間，也影響了小說中的台北形塑。而這些台北城市形象，又反過來增進我們對台北的理解。在這個交互影響的過程中，創作者如何形塑台北的城市形象，便牽涉到人們如何釐定和想像台北的文化身份。

一九七〇年代以鄉土文學為表徵的台灣文化想像中，台北被建構成和台灣鄉土對立的外來他者（a foreign other）。「台北」與「台北以外的鄉土」之間的界線被建構得涇渭分明。在城市與鄉村的二元對立修辭裡，城市象徵一切外來的邪惡力量，而以農村鄉間為代表的鄉土則被視為保留了台灣「傳統」的地域認同。城鄉二元對立框架往往使台北被塑造成單一的城市面貌。然而，隨著台灣本土化運動的持續開展，以及台北都會的持續發展，這樣的界線有重新檢視的必要。城市與鄉土之間的社會文化差距固然存在，人們對台北的想像卻有轉變的跡象。

本文所要指出的是，一九九〇年代以來，小說中的台北城市形象塑造具有在地化（localization）傾向。一九八〇年代末期台灣市民社會、社區運動等等興起，使人們對於城市生活與城市地貌的想像投注更多關注。從空間再現（representations of space）的角度來看，1987 年解嚴後，台灣社會科學領域對台北的城市空間規劃與治理，有了更多的批判與反省。因此，在城市與鄉土對立的論述以外，強調台北在地歷史的論述逐漸出現。這個傾向在一九七〇年代末至八〇年代浮現，在一九九〇年代以後愈趨明顯。論述中強調的，是要將台北城市地景放置在歷史脈絡和社會框架中去理解。而小說中的台北形塑，牽涉的便是台北的城市歷史、城市地景變遷如何被敘述，亦即台北的記憶、經驗與想像如何再現、被誰再現、再現了誰的記憶、再現了何時的台北等問題。

在全球化資本主義浪潮下，對台北的想像出現兩種模式。一則主張全球化時代，在人口、資本、商品、資訊快速流通的情況下，台北應戮力將自身打造為和其他城市接軌的全球城市（global city），與此呼應的文化形式則是多元、混雜、流動的。另一方面，持續發展的台灣本土意識，卻又強調必須維持自身的文化主體性，強調獨特的在地文化。一九七〇年代起發展的與鄉土文學、台灣意識相關的論述，成為影響台北在地化傾向的重要因素。這樣的轉變不只發生於小說文

本，在形塑台北的集體記憶時，影像文本如紀錄片和電影，也應當作為小說文本的同時性參照。不過，我們同時也留意到，全球化的想像和維護在地文化主體之間，並不是永遠處於矛盾狀態，而是有更多層次的互動關係。

從這樣的問題意識出發，本文將以朱天心（1958-）、林俊穎（1960-）、駱以軍（1967-）、何致和（1967-）、胡淑雯（1970-）、吳明益（1971-）六位小說家於一九九〇年代以後出版的作品為中心，討論他們如何以小說再現台北經驗、記憶與想像。他們或是從台灣其他城鎮移居台北而後定居，如朱天心有高雄鳳山眷村、苗栗客家外公家的童年經驗，林俊穎十歲以前住在彰化北斗，駱以軍則有大龍峒和永和的居住經驗；或是出生於台北，如何致和出生於萬華，胡淑雯成長於台北松山一帶，吳明益在中華商場長大。他們的世代、背景、經歷不同，但同樣跨越解嚴前後的年代，本土化運動帶來的思考也出現在他們的小說裡。他們且都在小說裡提及台北的城市變遷，並且試圖處理人與都市互動的關係。他們的社會文化位置，以及他們選擇的小說形式和美學，也賦予他們再現的特定時期、特定群體（國族的、族群的、性別的、階級的群體）、特定地域不同的文化想像。本文將討論他們小說裡台北形塑的在地化傾向，為「台北與鄉土對立」的理論框架提供了何種修正，而又如何揭露台灣在建構一想像的共同體的過程中產生的侷限和不足。其次，台北舊城區如大稻埕的再現，成為人們投射懷舊情感的對象。一來使台灣的文化想像奠基於城市史知識，被創作者形塑出來，但是以懷舊敘事呈現，又不免落入美化黃金年代的爭議。林俊穎便以揉雜現代中文和台語文的語言風格，寫出懷舊的複雜面向。最後，則是將吳明益和何致和對城市裡的童年和家屋記憶，視為台北形塑「在地化」的表徵，思考他們的「記憶所繫之處」（Les lieux de mémoire）如何在台灣的文化想像裡佔有一席之地[1]。

第二節、概念釋義與研究範圍

（一）從「都市小說」到「小說中的城市」

在台灣的語境裡，都市文學在一九八〇年代由林燿德、黃凡等人提倡，可以視為對一九七〇年代鄉土文學相關論述的回應。都市文學成為討論八〇年代台灣文學形貌時的論述用詞，如張大春指出，不只是思考城市／都市文學的定義，也應該思考這個語彙的彈性是什麼：「事實上，這個語彙的彈性不祇在城市（或都市）以及城市、都市之間的意涵因使用者言人人殊的個別差異而充滿著不確定

1 「記憶所繫之處」（les Lieux de Mémoire）一詞來自法國歷史學家皮耶・諾哈（Pierre Nora），〈記憶與歷史之間——如何書寫法國史〉，皮耶・諾哈編，戴麗娟譯，《記憶所繫之處 I》（台北市：行人文化實驗室，2012 年），頁 15-36。

性，也由於作家對城市或都市的關切態度有別而亦顯朦朧」[2]。學者亦以林燿德等人對都市文學的定義和詮釋為基準，觀察台灣都市文學的脈絡與演變[3]。林燿德的都市文學論述，以及他在創作、編輯文選層面上的實踐，是在對七〇年代鄉土文學的批判，和大量西方理論的知識脈絡之下建立起來：

> 都市小說這個次文類語彙，如果有什麼論述的價值與意義的話，並不在於將當代文學中的意識形態和權力分配狀態與以粗糙的化約，提示單純化的『城鄉對立』關係，而在於它能夠讓都市中的建築空間變成一種有機正文，充滿著立面的動感、方位的誘導性、透視感，進而提供讀者某種或多種與空間交談的可能性。[4]

站在捍衛都市文學的立場，林燿德認為鄉土文學作家對城鄉關係的理解太過狹隘，使得「來自牆內的『侵略者』與牆外的『被壓迫者』，以戲劇化的姿態化身為罪惡的都市買辦與純樸的田園老圃這兩種彼此憎惡的角色」[5]。然而，他對鄉土作家動輒運用「城鄉對立」敘事模式的批評，對於「鄉土文學」及其寫作者身分上的質疑：「台灣的鄉土作家本質上恰是一群停滯在懷舊氛圍裡的市民作家」[6]，或許簡化了寫作者與文化場域的運作之間複雜的依存關係。林燿德在「都市」精神性的懸空概念之下，實際上是放過了台北這個城市空間與威權統治體制的緊密連繫。

不過，我們若是將一九八〇年代的台灣新電影也納入觀察對象，城鄉界線的鬆動和對城鄉二元對立的再思考亦逐漸浮現。學者葉蓁討論鄉土文學傳統與台灣新電影的連結時，特別是指鄉鎮與土地的聯繫，也透過導演侯孝賢的電影，形塑根植於台灣土地的地方意識。但是，她指出，在《風櫃來的人》（1983）、《冬冬的假期》（1984）、《戀戀風塵》（1986）中，侯孝賢並不滿足於停留在二元對立的框架，而是反映出一項理解模式的轉變：「在集體遷徙和文化接觸頻繁的現代世界體系裡，個人和民族不可能再被視為統一、穩定的實體，而是持續被接觸到的

---

2 張大春，〈當代台灣都市文學的興起〉，收於邵玉銘、張寶琴、瘂弦主編，《四十年來中國文學》（台北市：聯合文學，1995 年），頁 163。

3 參考羅秀美，《文明・廢墟・後現代——台灣都市文學簡史》（台南市：台灣文學館，2013 年）。

4 林燿德，〈空間剪貼簿——漫遊晚近台灣都市小說的建築空間〉，收於鄭明娳主編，《當代台灣都市文學論——以世紀末視角透視文學書寫中的都市現象》（台北市：時報文化，1995 年），頁 290-291。

5 林燿德，〈都市：文學變遷的新座標〉，《重組的星空》（台北市：業強，1991 年），頁 198。

6 同註 5，頁 199。

文化和價值體系形塑與再形塑」[7]。儘管懷念農村傳統，侯孝賢卻也指出城鄉交界之處，總有互相滲透的可能。台北的都市空間固然侷促狹窄又使人有異化之感，鄉村社會也不是一味的單純美好[8]。葉蓁認為，台灣新電影開始質疑鄉土與城市的二元對立框架，試著找出更有彈性的鄉村與都會關係的解釋[9]。不僅鄉土內涵開始發生轉變，對台北這座城市的敘述也出現不同的樣貌。

范銘如在〈本土都市——重讀八〇年代的台北書寫〉中，則是指出在創作者對都市表達批判與反思之外，也開始重視台北所帶來都市經驗的正面意義，和關注都市形式如何和小說敘事產生化學反應[10]。台北逐漸展現都市吸收外來人口的包容性格，在城市空間裡，逐漸產生落地生根，或是循資本主義體制再造為理想家園的可能性。范銘如認為，在本土化與在地化論述日漸為學術界矚目的情況下，可以看見創作者扭轉台北的邪惡都市形象的企圖。但是，另一方面，在城市經濟的再結構過程中，台北內部的貧富差距擴大、新興都會區與環境品質惡化等現實問題愈趨嚴重。小市民安身立命的夢想背後，是更加變動不居的不穩定社會，為了生存做出的抉擇也變得艱難。

從電影文本來看，楊德昌的《青梅竹馬》（1985）可作為例證[11]。原是青梅竹馬的男女朋友，因為所處的城市地域不同，一個在老舊西區迪化街開布店，另一個則是在東區的大樓上班，從活動空間即可預知兩人最終無法結合的未來[12]。不斷汰舊換新的台北城市，拒斥逐漸凋零的老舊事物。但是台北的經濟發展，帶給人的卻是茫然與不確定感。在這部電影裡，台北西區和東區的區域差異和兩種台灣文化想像結合在一起。迪化街象徵日治時期經驗的台灣人和傳統，台北東區則暗示台灣朝向跨國資本主義發展的企圖。

上述研究者與創作者共同注意到的是，將台北視為「地方」的可能性。前者指出小說中在台北建立「家」的感覺，後者則是從台北城市區域不同的發展進程切入，思考現代化的後果。我們可以發現，台北形塑的在地化傾向背後的脈絡與結構因素，一是承繼鄉土文學運動以及本土意識、台灣意識興起，使人們對於台北的關注，不再止於都會景觀以及和鄉土對立的面向。另外，也使人們對台北的

---

7 葉蓁著，黃宛瑜譯，《想望台灣：文化想像中的小說、電影和國家》（台北市：書林，2010年），頁 90。

8 同註 7，頁 230-245。

9 同註 7，頁 90。

10 范銘如，〈本土都市——重讀八〇年代的台北書寫〉，《文學地理——台灣小說的空間閱讀》（台北市：麥田，2008 年），頁 179-212。

11 楊德昌，《青梅竹馬》（1985 年）。

12 參考黃建業，《楊德昌電影研究》（台北市：遠流，1995 年）。

城市變遷以及城市記憶的保存與否產生興趣。我們將可以看見，在社會學以及文化地理學等學科的學者投入研究之下，八〇年代末期到九〇年代以來，台北的都市更新、文化資本保存、人民居住權等議題，都將對文本中的台北形塑造成影響。在都市發展方面，美國都市理論學者珍・雅各（Jane Jacobs）1961 年出版的《偉大城市的誕生與衰亡——美國都市街道生活的啟發》（*The Death and Life of Great American Cities*）所抨擊的大規模開發與夷平式更新，以及她對只注重城市外觀和秩序的都市規劃的不苟同，也刺激人們對二十一世紀都市生活的想像和觀念修正[13]。

（二）人文地理學中的地方（place）理論

克瑞茲威爾（Tim Cresswell）認為，儘管「地方」是人文地理學（human geography）的核心概念，但是這個概念本身的複雜，使得審視環繞這個概念的辯論成為必要的工作。他引述政治地理學家阿格紐（John Agnew）的說法，指出地方（place）做為「有意義的區位（location）」的基本面向：區位、場所（locale）和地方感[14]。透過考察「地方」這個詞彙在歐美人文地理學的發展，他歸納出至少三種研究地方的層次：地方的描述取向，關心的是獨有特殊（idiographic）的地方研究，尤其強調區域地理的獨特性和特殊性；地方的社會建構論取向，則關心地方在何種社會結構條件（如資本主義、父權體制、異性戀體制、後殖民主義等）底下被建構出來；地方的現象學取向，如海德格哲學中的 Dasein（being-in-the-world），則是將人類存在的本質界定為必須「處於地方」，認為地方是作為事物本體存在不可或缺的具體基礎[15]。

「地方」作為存有論最基本的語言，作為認識論的重要工具，如何影響對過往被置放在城鄉對立位置的台北的形塑，成為值得關注的議題。從空間到地方，人文地理學者強調的是人類對空間的主觀感受。當我們指認地方感（sense of place）是「人與地方之間的情感依附與關連」[16]，地方透過記憶、情感和經驗被建構出來，「它被每一個個體視為一個意義、意向或感覺價值的中心；一個動人

---

13 夏鑄九，〈作為現代性的神話——創造性破壞〉，珍・雅各（Jane Jacobs）著，吳鄭重譯，《偉大城市的誕生與衰亡——美國都市街道生活的啟發》（*The Death and Life of Great American Cities*）（台北市：聯經，2007 年），頁 1-6。

14 克瑞茲威爾（Tim Cresswell）著，徐苔玲、王志弘譯，〈導論：定義地方〉，《地方：記憶、想像與認同》（*Place：a Short Introduction*）（台北市：群學，2006 年），頁 14。

15 克瑞茲威爾（Tim Cresswell）著，徐苔玲、王志弘譯，〈地方的系譜〉，《地方：記憶、想像與認同》，頁 86。

16 同註 14，頁 21。

的，有感情附著的焦點；一個令人感覺到充滿意義的地方」[17]。對於地方的記憶也將對主體形塑的過程產生影響。原本只是抽象的空間，因為人們在其中生活、活動，累積了對地方的經驗、情緒，和依附其上的社會關係的親密感。儘管地方感因為牽涉到個體對於空間的感知、記憶和認同，常被批評是流於本質，也有將適用於特定文化語境的論述擴張為普世性價值的危險，但是地方感的討論，仍有助我們考察地方與記憶之間的關係。

在台灣的研究脈絡裡，可以看到有關空間研究和文化研究之間如何接合的思考。在〈文化、再現與地方感：接合空間研究與文化研究的初步思考〉裡，黃麗玲和夏鑄九指出，西方學界的都市研究在八〇年代中期的轉向，「……回應的是從七〇年代下半葉以來全球經濟再結構所帶來的社會變遷，這個再結構過程同時也是全球化的進一步深化」[18]。全球化帶來的時空壓縮和感覺結構的改變，激起人們對於「地方」的危機意識，尋找自身文化根源和尋求認同，成為抵抗全球化的途徑。在這個過程中，城市的角色仍然持續增強，「城市中的文化及象徵經濟作為主要的資本積累的場域」[19]。因此，地方文化特性和異質文化，反倒可能被拿來當作區別城市特色的要素。地方特色被重新發明出來，使得原本可能有的對資本主義全球化的抵抗被吸納進體制之中[20]。文中歸納社會學者 S. Zukin 對九〇年代城市中的認同問題的討論，是值得參考的思考向度：

> 文化及象徵經濟已經取代了傳統工業，而成為都市中新的經濟動力。服務業、高級餐廳、咖啡館、公共藝術、藝廊、博物館以及文化工作者、藝術家的工作室等新的都市地景的出現，卻是伴隨著房地產高級化（gentrification）過程以及社會群體在地理區隔與社會隔離的強化。所謂的城市認同更進一步地被文化商業及商業文化的複合體所分裂。兩極化後，中收入階級與佔支配地位的管理菁英成為都市文化領導權的主體，相對的是弱勢群體（婦女、新移民以及無家可歸者等）的低度呈現。[21]

不過，論者也指出：「地方感也要以社會和經濟結構的特性來重新詮釋，這些結構乃是被相同的實踐所表現和再生產。……地方感須被視為是在歷史的特殊

---

17 艾蘭・普瑞德（Allan Pred）著，許坤榮譯，〈結構歷程和地方——地方感和感覺結構的形成過程〉，夏鑄九、王志弘編譯，《空間的文化形式與社會理論讀本》（台北市：明文書局，1993 年），頁 86。

18 黃麗玲、夏鑄九，〈文化、再現與地方感：接合空間研究與文化研究的初步思考〉，陳光興主編，《文化研究在台灣》，頁 29。

19 同註 18，頁 30。

20 同註 18，頁 31。

21 同註 18，頁 35。

情境下，個體和社會、實踐和結構之間不斷辯證的形成過程中的另一種副產品」[22]。另外可供參照的部分則是將歷史意識帶回城市研究中的反省，其關鍵的提問是：「城市的歷史由誰來書寫、城市意義由誰來打造的問題。城市所體現的是什麼樣的『時代精神』？[23]」城市地景和城市歷史需要重構，客觀的、線性的歷史敘事需要被反省和推翻，「……站在一個被城市結構所壓迫的主體立場上發聲，重新尋求接合主體經驗與城市歷史敘事的可能」[24]。地理學者大衛・哈維（David Harvey）也指出：

> 比如說，誰的認同，以及哪一種階級、信仰或性別的集體，主導了地方建構的特殊實踐？再者，如果集體記憶坐落於地方，而這種集體記憶對於某些壓迫性社會秩序（或某種被寄予厚望的未來另類出路的視覺化）的延續事關重大，那麼，所有場所精神的本質論設想就會消失，而被競爭性定義的爭議場域取代。[25]

由此，集體記憶與文化認同的議題，需要在性別、種族、族群、階級、意識型態、性傾向、國籍等面向進行探討。

（三）集體記憶（collective memory）

在集體記憶理論方面，法國社會心理學家莫里斯・哈布瓦赫（Maurice Halbwachs）關於集體記憶（collective memory）的論述裡，「集體記憶」是有別於「個體記憶」，可重構性高的、具有社會性質的存在[26]。集體記憶受到社會、文化環境的影響，會「根據各個不同階段的社會框架對過去進行重構」[27]。哈布瓦赫在 1928 年發表的《記憶的社會框架》（Les cadres sociaux de la mémoire），使記憶從以往個人的、偏重心理的層次，轉向社會學可以分析的對象。他的理論，

---

22 艾蘭・普瑞德（Allan Pred）著，許坤榮譯，〈結構歷程和地方——地方感和感覺結構的形成過程〉，夏鑄九、王志弘編譯，《空間的文化形式與社會理論讀本》，頁 88。

23 黃麗玲、夏鑄九，〈文化、再現與地方感：接合空間研究與文化研究的初步思考〉，陳光興主編，《文化研究在台灣》，頁 36。

24 同註 23，頁 36-37。

25 大衛・哈維（David Harvey），王志弘、徐苔玲譯，〈地方、區域、領域〉，《寰宇主義與自由地理》（*Cosmopolitanism and the Geographies of Freedom*）（台北市：群學，2014 年），頁 245。

26 參考莫里斯・哈布瓦赫（Maurice Halbwachs）著，華然、郭金華譯，《論集體記憶》（*On collective memory*）（上海：人民出版社，2002 年）。

27 引自汪民安主編，《文化研究關鍵詞》（台北市：麥田，2013 年），由黃曉晨撰寫的「Cultural Memory」（文化記憶）詞條，頁 92-93。

使得集體記憶的研究成為可能，同時也使人關注到記憶社會學的學術領域。德國學者阿斯曼（Jan Assmann）則以哈布瓦赫的理論為基礎，發展出「文化記憶」（Cultural Memory）的概念，並且在概念劃分上，指出「透過社會交往傳承的記憶和文化記憶同屬集體記憶的兩個範疇」[28]。

以研究法國國家認同與記憶聞名的法國歷史學家皮耶・諾哈（Pierre Nora）所提出的「記憶所繫之處」（Les lieux de mémoire），不只指涉具體的歷史建築、紀念碑、紀念館、古蹟，也包括關於地點的記憶以及某些特定的事件。從三卷七冊《記憶所繫之處》來看，記憶所繫之處指的不只是純粹空間和地理的範圍，而是包括抽象的概念、分類標準、歌謠、民族史等在集體記憶中扮演重要角色的事物。在法國史的脈絡下，便包括七月十四日，《馬賽曲》，自由、平等、博愛的觀念，聖女貞德，艾菲爾鐵塔，環法自行車賽，普魯斯特的《追憶逝水年華》等[29]。諾哈指出：「記憶所繫之處既是物質的、象徵的，也是功能性的，三種意義同時存在，只是程度各異」[30]。譯者也指出，在法國記憶和歷史的光譜中：

> 而且重點不是在研究這些記憶之處的客觀存在，而是每個時代的人如何因為當時的需求來為這些事物注入新的意義：這些事物若有值得被記憶之處，並不完全在於它本身具有的可被記憶的特質，而在於透過它，後人可觀察到的是國族經歷過的一個又一個歷史時期的思想與情感的糾結。[31]

諾哈從歷史學的觀點出發，參照哈布瓦赫的「集體記憶」理論，使他把「社會集體記憶的思考」和「國族的歷史記憶與認同問題」連結，而更看重記憶所繫之處對法國史書寫產生的思辯過程。法國所面對的國族意識重組變化，並不代表國族情感的消失，反而是以另外一種形式在法國延續：「……不是為了研究事件本身，而是為了瞭解事件在時間之流中如何被建構，了解事件意義的消失與重現。我們不探究往事如何發生，而是了解它如何持續地被利用，它的應用與誤用，以及它對當下造成的影響」[32]。

---

28 引自汪民安主編，《文化研究關鍵詞》，由黃曉晨撰寫的「Cultural Memory」（文化記憶）詞條，頁 92-93。

29 皮耶・諾哈（Pierre Nora）編，戴麗娟譯，《記憶所繫之處》（台北市：行人文化實驗室，2012 年）。

30 皮耶・諾哈（Pierre Nora），〈記憶與歷史之間——如何書寫法國史〉，皮耶・諾哈編，戴麗娟譯，《記憶所繫之處 I》（台北市：行人文化實驗室，2012 年），頁 27。

31 戴麗娟，〈譯者導言〉，《記憶所繫之處 I》，頁 13。

32 同註 31，頁 19。

這些記憶所繫之處之所以存在，便在於它們不斷地重寫、重塑並且被賦予新的意義。諾哈的歷史研究觀點促使我們思考，構成台北的象徵性事物為何，如何在台北形塑中呈現，又是如何成為記憶與情感附著之處。而這些對台北過往的記憶建構，又和全球化下的懷舊產生關連。

（四）全球化下的懷舊（nostalgia）

後現代主義學者詹明信（Fredric Jamenson）、人類學者阿帕度萊（Arjun Appadurai）和俄籍美裔學者博伊姆（Svetlana Boym）對「懷舊」概念的討論，則可以用以討論全球與地方之間微妙的拉鋸關係。詹明信認為，後現代時期的懷舊是消費性的懷舊，他以美國電影對一九五〇年代的再現為例，指出電影創作者試圖以不同的美感形式捕捉所謂時代的特徵[33]。懷舊的文化商品提供給觀眾的是一個美化的歷史幻覺。在這個過程中，懷舊電影確實地「捕捉了商品社會中美感的構成和大眾的口味」[34]。如阿帕度萊所說：「所謂『過去』，已不再是簡單化的記憶政治，不再是一仍待回歸的土地。它成了同時生產各種文化場景的工作坊[35]」。在這個機制中，過去的歷史被有選擇性地挑選出來，成為重新風格化的事物。這既是一種消費者缺乏親身體驗的懷舊，也「影響著大眾對於時期區分的體驗」[36]。阿帕度萊提示我們，必須注意區分原初形式的懷舊，和替代性懷舊兩種面向：

> 至少在大量銷售的情況下，這類懷舊主要並非在激發真正有失落的人能夠回應的感情。這類大量銷售形式倒是在教導消費者懷念他們從未失去的事物。亦即它們創造出了持存、生命階段和失落的經驗，這些經驗又重寫了個人、家庭、族群團體和階級的生活史。這些廣告如此創造出從未發生的失落感，或可稱之為『想像的懷舊』，懷從未存在者的舊。因此想像的懷舊逆轉了幻想的時間邏輯（教導主體想像可能發生的事情），它創造出的需要也遠比單純的嫉妒、模仿或貪婪本身所能帶來的更為深刻。[37]

博伊姆的《懷舊的未來》（*The Future of Nostalgia*）區分了修復型懷舊（restorative nostalgia）與反思型懷舊（reflective nostalgia）。她描述莫斯科與聖

---

33 詹明信（Fredric Jameson）著，張旭東編，《晚期資本主義的文化邏輯》二版（北京：生活・讀書・新知三聯書店，2013 年），頁 374-375。

34 同註 33，頁 374。

35 引自阿帕度萊（Arjun Appadurai）著，鄭義愷譯，《消失的現代性：全球化的文化向度》（*Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*）（台北市：群學，2009 年），頁 43。

36 同註 35，頁 110-111。

37 同註 37，頁 109。

彼得堡等城市變遷時，認為所謂的城市復興，是在創造城市過去的同時，也使城市成為投射集體認同的替代空間[38]。她認為，「城市身份（identity）求助於共同記憶和共同的過去，但只是根植於人造的地方，不是根植於土壤之中；是在既疏異化、又令人歡愉的城市共存之中，而不是在血緣的特殊性之中」[39]。

尤其使她感興趣的是，有意建造的紀念性建築，如一塊紀念性質的告示牌，往往與修復型懷舊的思維模式如出一轍。她敏銳地指出，修復型懷舊時不只是建立紀念建築、紀念碑，有時候，連紀念性建築本身的歷史都是經過修飾的。而反思型懷舊，則與城市中「非有意的紀念物或者城市環境、多孔隙的庭院廢墟、過渡性的空間、具有歷史的相互衝突和不和諧印記的多疊層建築物」相仿[40]。她認為，這些城市空間更多地揭露「物體的和人的脆弱性、老年的迫近和難以預料的變化。[41]」這些孔隙的存在，無論是對以發展為前提的未來城市，或是對重建城市的光明過去，都是必須盡可能消除的對象[42]。

在「城市與重新發明的傳統」這個部分裡，博伊姆以莫斯科、聖彼得堡、柏林等城市的物理空間為例，探討三位俄裔美國作家和藝術家納博科夫（Vladimir Vladimirovich Nabokov）、布羅茨基（Joseph Brodsky）和卡巴科夫（Ilya Kabakov）的自傳性文本和藝術作品中家鄉的再現，討論這些離開家鄉的創作者對於懷舊敘事的反思，以及真實的地方和想像中的故鄉的對比。在博伊姆的討論裡，三位作家對懷舊總是保持著一定的清醒與疏離。她並強調，「反思型的懷念倫理學承認他人的文化記憶，及其人類獨特性和易受損害的特質。他者不僅僅是另外的文化的代表，而且也是有權利懷念（卻不一定屬於）出生地的一個特殊的個人」[43]。

中國學者王斑《歷史與記憶：全球現代性的質疑》中分析一九九〇年代以降，中國歷史與文化記憶之間的對立和互動。他認為，對於中國而言，一九九〇年代是進入經濟全球化的年代。因應消費社會的興起，歷史似乎也喪失嚴肅的地位，變成可消費的商品。在這樣的情況下，如電影或文學等文化批評論述中，便有人呼籲要加強批判性的歷史意識，或因為開始推崇過去、尋覓過往的生活，試圖在作品中重建消逝的氣韻，喚起記憶氛圍，以至於產生懷舊感和重造新神話的意

38 博伊姆（Svetlana Boym）著，楊德友譯，《懷舊的未來》（*The Future of Nostalgia*）（南京：譯林出版社，2010 年），頁 287。

39 同註 38，頁 86。

40 同註 38，頁 89。

41 同註 38，頁 89。

42 同註 38，頁 87。

43 同註 38，頁 381。

味[44]。這些記憶工作誠然是對應當代消費社會興起的一種現象，可是它同時也是需要批評的對象。因為，「它本身並沒有擺脫景觀社會的展覽邏輯，也許是一種缺乏真正歷史記憶的懷舊。但反過來，它又表達了要克服和超越日益平面呆板的生活型態的強烈慾望」[45]。

回到台灣的歷史社會脈絡。一九八〇年代，台灣進入新的國際經濟分工體系，台北從原本的製造業轉型為以服務業和房地產業為主的城市。一九九〇年代到二十一世紀，隨著冷戰體制瓦解，全球政治、經濟結構重新調整，跨國資本迅速流動，加以新的媒體通訊技術和網路蓬勃發展，國家疆界不再僵化，全球化浪潮持續席捲世界。台北作為台灣都會的代表，積極地以紐約、倫敦、巴黎、東京等全球城市（global city）為發展標的與聯繫網路。

在台灣的歷史進程中，台灣社會對「集體記憶」和「國族認同」的思考，使得台北形塑在一九九〇年代以來的文化想像中產生轉變。人文地理學者對地方的討論，有助於我們思考台北作為地方，可能牽涉的面向。面對全球化浪潮，人們對「地方」的渴望展現在地方感的保存或建立上。如地理學家 Mike Crang 在《文化地理學》中指出：「文學顯然不能解讀為只是描繪這些區域和地方，很多時候，文學協助創造了這些地方」[46]。也如范銘如在〈文學原鄉的魅惑〉指出：「空間在文學和電影裡如何被表述、為何被表述，本身就是觀念史、文化史中的考察項目」[47]。台北作為台灣本土經驗的一環，也應該放入重構台灣的思考框架。台北的城市景觀究竟是在什麼樣的社會結構條件下被建構出來，其過程又排除了什麼事物，城市變遷的過程、老城區、眷村以及都市更新下的弱勢團體，成為台北形塑關心的焦點。台北的地方感，與「鄉土的地方」的形成邏輯，同樣面對歷史敘述裡抹消多樣性的現象，面臨的是比農村更為快速且劇烈的汰舊換新。

再者，當我們的提問是：「台北形塑的在地化傾向，如何可能？」「在城市中建立地方感，如何可能？」上述種種環繞地方感、集體記憶、懷舊的概念展開的辯證，便提示我們思考的框架。對台北城市不同區域的再現，其背後指向不同社會文化意識形態的論述，因此也觸及台北在全球化與在地化兩股力量拉扯下，如何形塑城市的集體記憶的議題。在後現代文化情境下生產出來的形塑台北的文本中，全球化特質與在地性格何時顯，何時隱，牽涉到全球化情境下，想像的共同體如何被形塑與消費。

---

44 王斑，〈歷史・記憶・現代性〉，《歷史與記憶：全球現代性的質疑》（香港：牛津大學出版社，2004 年），頁 15-16。

45 同註 44，頁 15-16。

46 Mike Crang 著，王志弘等譯，《文化地理學》（台北市：巨流，2003 年），頁 58。

47 范銘如，〈文學原鄉的魅惑〉，《聯合文學》第 352 期（2014 年 2 月），頁 37。

無論是哪一種群體所顯示文化特性和異質文化，都有可能被重新發明，與消費結合成文化商品。那麼，是否還能對全球化資本主義產生抵抗的效果？這是在觀察小說、影像文本時的一個側面。也因此，在不同層次上的懷舊文化符碼與消費行為之間如何連繫，便成為值得關注的問題。文化產業與大眾傳媒中大量標舉的「古早味」、「懷舊風」，社區意識興起後的「老街重建」，除了使消逝的過去成為文本中重新建構的對象，亦使後現代時期的懷舊必須面對商品化的危機和批評。

第三節、文獻回顧

本文主要研究對象是六位小說家的再現台北經驗、記憶與想像的小說作品，旁及相關的電影和紀錄片文本。有關地方感、集體記憶和懷舊的理論，已於上節述及。對於台北城市發展歷程的回顧，有關台北如何從清代三市街轉變為殖民體制下的現代城市，主要參考蘇碩斌《看不見與看得見的台北：清末至日治時期台北空間與權力模式的轉變》[48]。戰後台北的都市發展方面，則參考了由台北都市更新處策劃，台北市都市發展歷程研究計畫所整理的研究成果《計劃城市：戰後台北都市發展歷程》[49]。書中整理一九五〇年代至二十一世紀台北都市計畫的歷史脈絡。包括台北在五〇年代因政府無力處理跟隨國民黨政府來台的政治移民和快速成長的城鄉移民，由居民自行搭蓋違建；一九六〇年代起的都市與住宅發展深受美國規劃論述的影響，拆除違章建築建成公寓住宅，或如一九七〇年代拆眷村改建國民住宅。一九八〇年代到一九九〇年代則奠下以台北信義區為主的東區發展計畫的規劃，既反映西區飽和的發展密度，也顯示台北朝國際貿易核心發展的走向。對台北各區域發展的梳理，尤其是台北東區、中華商場、大稻埕、迪化街、大安森林公園和康樂里等地方的演變，提供思索小說和影像文本中的台北形塑很好的參照。另一方面，台灣社會科學領域對於非典型的城市空間規劃與治理的相關研究，對於台灣都市計畫的種種施行，主要採取批判的角度，有助於理解台灣在地實踐的成果[50]。

在都市文學研究方面，以鄭明娳主編的《當代台灣都市文學論》論文集提供思考台灣都市文學的框架[51]。在學位論文裡，林以青〈文學經驗中的都會情境轉

48 蘇碩斌，《看不見與看得見的台北：清末至日治時期台北空間與權力模式的轉變》（台北市：群學，2010 年）。

49 林秀澧、高明孝主編，《計劃城市：戰後台北都市發展歷程》（台北市：田園城市文化，2015 年）。

50 如侯志仁主編，《反造城市：台灣非典型都市規劃術》（新北市：左岸文化出版，2013 年）。

51 鄭明娳主編，《當代台灣都市文學論》（台北市：時報文化，1995 年）。

化之探討——以五〇～七〇年代的台北市為例〉[52]，和林秀姿〈重讀 1970 以後的台北：文學再現與台北東區〉[53]，大抵採取結合台北的都會發展和文學再現的研究途徑。而無論是討論八〇年代以來的台北書寫或是以城市文學為切入點，研究重心也大多偏重分析繁華的東區景觀、小說或影像經驗中的都會台北意象與都市理論之間的關係[54]。邱佩文的博士論文〈臺灣當代小說中的台北圖象〉亦呈現這一研究趨勢，討論陳映真、朱天文、朱天心、黃凡、駱以軍的小說[55]。

一九九〇年代以後關於台北書寫的研究，則有陳姿瑾〈女／城：論 90 年代以後台北城市文化變遷與「新世代」女性小說家〉[56]。在女性文學和都市文學兩種脈絡的交會下，討論一九九〇年代後女性作家鍾文音、成英姝、邱妙津、陳雪和張惠菁的小說中的居住空間、城市意識和城市地景變遷的影響。金儒農〈九〇年代台灣都市小說中的空間敘事〉則是析論九〇年代小說與前行世代都市文學的差異，並且以資本主義空間、記憶書寫和死亡書寫等三個角度討論九〇年代後以書寫台北為主的都市小說[57]。高鈺昌〈台北的三副面孔——八〇年代以降文本中的三種台北圖景〉則是同時討論小說與散文中形塑的不同台北面貌，包括現代都會、鄉村圖景和自然、飲食文學等[58]。

總結上述對一九九〇年代到二十一世紀的敘述，重塑現代世界的的政經變遷主要為：「三個世界宇宙觀（threeworld cosmology）和冷戰時期僵化對立的崩解、

---

52 林以青，〈文學經驗中的都會情境轉化之探討——以五〇～七〇年代的台北市為例〉（台中市：東海大學建築工程所碩士論文，1992 年）。

53 林秀姿，〈重讀 1970 以後的台北：文學再現與台北東區〉（台北市：台灣大學城鄉研究所博士論文，2002 年）。

54 八〇年代都市文學研究參考李建民，〈八〇年代台灣小說中的都市意象：以台北為例〉（台北市：台北市立師範學院運用語言文學所碩士論文，2000 年）。胡龍隆，〈臺灣八〇年代都市小說的生活情境與批判語調〉（台中市：東海大學中國文學系碩士論文，2001 年）。方婉禎，〈從城鄉到都市——八〇年代臺灣小說與都市論述〉（新北市：淡江大學中國文學系碩士論文，2002 年）。

55 邱佩文，〈臺灣當代小說中的台北圖象〉（台北市：國立台灣師範大學國文學系博士論文，2012 年）。

56 陳姿瑾，〈女／城：論 90 年代以後台北城市文化變遷與「新世代」女性小說家〉（台北市：台灣大學台灣文學研究所碩士論文，2009 年）。

57 金儒農，〈九〇年代台灣都市小說中的空間敘事〉（嘉義縣：國立中正大學台灣文學所碩士論文，2008 年）。

58 高鈺昌，〈台北的三副面孔——八〇年代以降文本中的三種台北圖景〉。（台南市：國立成功大學台灣文學研究所碩士論文，2007 年）。

跨國資本的擴展、大規模移民潮、新興電子媒體蓬勃發展」[59]。解嚴後的台灣社會，無論在政治運動、社會運動、環保運動、同志運動、原住民運動方面，各式論述都急切地湧現。在文學領域和文化論述方面，如同劉亮雅所歸納的：

> 台灣的後現代主義朝向跨國文化、雜燴、多元異質、身份流動、解構主體性、去歷史深度、懷疑論、表層、通俗文化、商品化、（台北）都會中心、戲耍和表演性；而台灣的後殖民主義則朝向抵殖民、本土化、重構國家與族群身分、建立主體性、挖掘深度、殖民擬仿，以及殖民與被殖民、都會與邊緣之間的含混、交涉、挪用、翻譯。[60]

創作者經歷各種「後」學的觀念洗禮，在小說敘述方面勇於實驗新形式。解嚴後，迴異於國民黨官方觀點的各種版本的歷史次第浮現。在撰寫台灣史方面，一九八〇年代後期台灣史與地方史蓬勃發展。過去被視為政治禁忌的二二八事件與白色恐怖的口述歷史、受難者傳記等也陸續出版。在後殖民思潮下，各個領域對台灣日治時期歷史的重探，對建構台灣本土歷史是極重要的一環。而使用各種國語以外的語言進行寫作，也是後殖民論述與實踐中的重要反省。過去的台北形塑，或許有在形式上排斥地域性，以突出其國家意義與現代性意義的傾向。然而，與一九八〇年代相比，一九九〇年代後創作者發表的作品，對先前的幾種台北形塑的形式，如對國家意義的形塑，對於高度工業化與階層化的社會的形塑，對於中產階級生活的想像與形塑，對台北的族群政治與認同的形塑，都更加有意地對既有的典範予以破壞或是變形。標舉城市的現代性與排除城市中的「非現代性」事物，在文本中被混雜成新的台北圖像，小說文本也都偏向複調的故事型態與拼貼的素材。

在台灣的在地經驗方面，基於本土意識和地方意識興起的地方書寫潮流，標誌了從鄉土文學到地誌書寫的轉向，是能夠做為本文的參照對象。范銘如在〈當代台灣小說的「南部」書寫〉便論及台灣「地方」的崛起，包括撰寫區域文學史、舉辦地方文學獎、地方學的研究取向等等，其中也包括以小說塑造「南部」的區域氛圍[61]。〈台灣當代區域小說〉則更以台灣一九九〇年代以降不同區域的地方書寫為例，討論創作者「處在台灣身分認同的重新建構和全球化浪潮的衝擊下，

---

59 葉蓁著，黃宛瑜譯，《想望台灣：文化想像中的小說、電影和國家》（台北市：書林，2010年），頁 22。

60 劉亮雅，〈後現代與後殖民〉，《後現代與後殖民：解嚴以來台灣小說專論》（台北市：麥田，2006 年），頁 39-40。

61 范銘如，〈當代台灣小說的「南部」書寫〉，《文學地理》（台北市：麥田，2008 年），頁 250。

如何書寫想像地方並藉由形塑地方思索文化的定位」[62]。而研究者將台北的空間轉化和文化場域變遷的連結，也提供本文思考台北形塑的在地化與「地方」書寫之間的互動關係[63]。

然而，外省族群的台灣經驗也受到重視，尤其以眷村和相關文化生產為矚目焦點。眷村改建刺激了眷村文學的生產；1987 年七月十五日解除戒嚴令，十月十五日開放台灣人民前往大陸探親的政令，也大大衝擊外省族群及其創作。眷村住民雖未必全是外省族群，然而，在文學創作與影視作品中，眷村仍然成為與外省族群緊密連結的再現空間。根據楊佳嫻的研究，與眷村相關的文本，小說方面，大約到外省第二代作家長成以及文學風格成熟的七〇年代到八〇年代，才逐漸成形[64]。一九九〇年代開始，與眷村相關的老照片、影像、戲劇、文學、口述歷史、眷村保留，除了形成重要的文化資產，也帶動與眷村相關的懷舊風氣[65]。然而眷村並不能含括外省人的經驗，同為外省第二代的蔣曉雲，在停筆多年後，先後寫出《桃花井》（2011）與「民國素人誌」《百年好合》（2012）、《紅柳娃》（2013）等小說，在創作動機中便強調以眷村以外的外省族群經驗為基底，形塑不同階級的外省族群。「民國素人誌」系列尤其有意突顯女性在歷史轉徙中的狀態，可以視為台灣在集體記憶以及對歷史詮釋權的持續辯論[66]。

---

62 范銘如，〈台灣當代區域小說〉，《空間／文本／政治》（台北市：聯經，2015 年），頁 228-260。

63 張琬琳，〈文化場域變遷及其對臺灣文學的影響——以臺北都市空間轉化為探討核心〉（台北市：台灣大學台灣文學研究所碩士論文，2009 年）。

64 楊佳嫻，《方舟上的日子——台灣眷村文學》（台南市：台灣文學館，2013 年），頁 12。小說文本如朱天文〈小畢的故事〉、〈伊甸不再〉（1982），朱天心〈未了〉（1982），蘇偉貞《有緣千里》（1985）等。在影視戲劇方面，有《小畢的故事》、《搭錯車》等；一九八〇年代中期後，台灣戲劇界也出現以眷村為題材的演出。由表演工作坊推出的兩齣相聲劇，《那一夜，我們說相聲》（1985）中的〈電視與我〉，《這一夜，誰來說相聲》（1989）中的〈國與家〉，除了回顧一九六〇年代眷村中相濡以沫的情誼，也有意以眷村的省籍分布暗喻中國版圖。而更重要的是，賴聲川在作品中開始反思外省人的國族認同與身分認同問題。

65 王偉忠在 2008 年推出的《光陰的故事》與舞台劇《寶島一村》，即是基於搶救眷村文化記憶而創作的作品。然而，與先前作品中探索的複雜眷村記憶與情感不同，王偉忠對眷村的形塑似有單調與扁平化的危險，眷村經驗能否擴大成為外省族群經驗，也遭到質疑。相關討論參考劉育寧，《論臺灣劇場世紀之交的懷舊想像》（台北市：台北國立藝術大學戲劇學系碩士論文，2012 年）。

66 蔣曉雲：「在台灣沒有眷村庇護的外省人是小眾也是烏合之眾，和眷村的雞犬相聞不同，我們這種人家裡出了事是不會有隔壁張媽媽李媽媽來關切或幫忙的，只會連夜搬家，消失在人海裡。……王偉忠接下朱家姊妹以及其他能顯父母的眷村子弟的棒子，用更有威力的傳播工具把眷村的故事講得這麼熱鬧，已經讓眷村和台灣的外省人畫上等號。可是我知道的那些眷村外的長輩，他們和眷村裡的長輩從同一個代走過，從中國各省到了台灣，他們也都年輕過，熱情過，他們也有自己的故事，可是他們沒有王偉忠代言，沒有電視劇和舞台劇，也沒有紀念館。缺少代表

地理學者黃宗儀《面對巨變中的東亞景觀：大都會的自我身分書寫》在東亞城市研究的視野裡，則是以文學、電影中對香港、上海、台北等城市的塑造為例，提出四種模式以概括城市形象塑造：「全球化空間」、「草根社區與在地文化」、「懷舊想像」以及「都會連結」[67]。在她的討論裡，香港一方面是全球化空間，另一方面則是仰賴草根社區和後殖民語言建構的「本土」去抵抗全球化空間。然而黃宗儀也提醒：「全球城市後殖民敘述的『本土』不能被視為理所當然的常態，而必須被看成一種建構。當城市替代鄉村的想像、成為建構本土的空間形式時，全球城市的特質必須被抹滅或者視而不見」[68]。

上海城市塑造中的懷舊語言，則說明全球城市的形象塑造（image-making），常以內外兩條途徑發展都市計劃。對外是以其他全球城市為參考基準，對內則回溯城市發展史，以證成全球化城市早已是有跡可循的線性發展[69]。黃宗儀認為，這是全球化情境下的一種在地性的建構，文本旨在強調日常生活細節，不過，上海的懷舊論述仍然必須面對作為發展典範的全球城市。在上海的城市發展的例子裡，歷史感反而成為落實規劃空間所塑造出來的象徵資本。此外，她也以王文華的作品為例，討論台北與其他城市之間的連結。香港和上海兩者也不只是經濟網路上的連繫，而是包含城市形象的相互凝視。她的研究取向提示我們注意全球化下的在地文化建構中可能出現的複雜現象。

有關作家作品的前行研究，針對朱天心作品的討論，環繞在外省族群的記憶、身分認同和歷史方面的省思，以及對小說風格的探討[70]。另外，也有從社會學角度對「朱天心現象」進行分析。如吳忻怡從朱天心對台灣當代政治、社會、文化議題的關注，點出她的小說書寫和她參與的社會運動，成為具有代表性的認同參照的「他者」。在小說書寫和社會行動之中，她建構出一個具代表性的外省

性不代表不存在，我父母作古多年已經無法反對，可是為人子女的我不忍心讓王偉忠的成功把她們一整個時代都搬進眷村。」蔣曉雲，〈代序　都是因為王偉忠〉，《桃花井》（新北市：INK 印刻文學，2011 年），頁 8。

67 黃宗儀，《面對巨變中的東亞景觀：大都會的自我身分書寫》（台北市：群學，2008 年），頁 8。

68 同註 67，頁 8。

69 同註 67，頁 9。

70 見劉亮雅，〈九〇年代女性創傷小說中的重新記憶政治：以陳燁《泥河》、李昂《迷園》與朱天心〈古都〉為例〉，《中外文學》31 卷 6 期（2002 年 11 月），頁 133-157。彭婉蕙，〈消逝、重塑、轉換——論朱天心的城市書寫〉，《中極學刊》第 4 期（2004 年 12 月），頁 203-221。蔡振念〈漫遊與記憶——論朱天心的城市書寫〉，《台灣文學研究學報》第 14 期（2012 年 4 月），頁 219-239。學位論文則有劉姿麟，〈解嚴後十年（1987-1997）女作家的都市書寫——以朱天文、朱天心、成英姝為例〉（桃園市：元智大學中國語文學系研究所碩士論文，2011 年）。

族群身分認同的理念型，不斷用來定位、調整和產生辯證[71]。本文將延續這樣的討論，指出在一九九〇年代以後甚至二十一世紀出版的小說作品中，朱天心建構的外省族群認同理念型形成小說文本中外省族群共享的集體記憶。有關駱以軍的研究則是集中在他後現代的小說風格與對族群記憶的書寫，以及對自我主體建構的探討[72]。本文的討論中則較為重視駱以軍的台北書寫裡，和「台灣人」相關的地方記憶。關於胡淑雯的討論，論者將她放在台灣女性小說中的暴力敘事脈絡[73]。本文則是將胡淑雯和朱天心、駱以軍的外省族群視角互為參照，討論她如何從弱勢族群的角度形塑台北。

關於林俊穎，相關研究主要在於關注他和朱天文之間的題材、風格的親近性，將他和朱天文、朱天心並置討論，或是在同志文學的脈絡裡提及[74]。除此之外則是試圖從神話學的角度切入，討論林俊穎如何在小說裡思辨神話原鄉在當代台灣社會的難以復返[75]。吳明益的前行研究則大致分成兩個部分，一是討論他的自然書寫，二是討論他的小說美學[76]。黃宗潔〈論吳明益《天橋上的魔術師》之懷舊時空與魔幻自然〉則是以懷舊作為核心概念，討論《天橋上的魔術師》塑造的懷舊時空如何藉由引入城市和自然混雜的觀點，因此有別於懷舊書寫可能產生

---

71 吳忻怡，〈成為認同參照的「他者」：朱天心及其相關研究的社會學考察〉，《台灣社會學刊》第 41 期（2008 年 12 月 1 日），頁 1-58。

72 楊佳嫻，〈在歷史的裂隙中——駱以軍《月球姓氏》的記憶書寫〉，《中外文學》第 32 卷 1 期（2003 年 6 月），頁 109-125。學位論文則有楊佳嫻，〈論戰後台灣外省小說家作品中的「臺北／人」〉（台北市：台灣大學中國文學研究所碩士論文，2004 年）。洪王俞萍，〈文化身分的追尋及其形構——駱以軍與黃錦樹小說之比較研究〉（台南市：國立成功大學台灣文學研究所碩士論文，2005 年）。曾憶文，〈虛擬自傳的形成——論駱以軍小說的主題開展〉（台北市：台灣大學台灣文學研究所碩士論文，2008 年）。嚴婕瑜，〈駱以軍小說的自我主體建構〉（台北市：國立台北教育大學語文與創作學系碩士論文，2009 年）。

73 沈沛緗，〈從屈從到協商——台灣當代女性小說中的暴力敘事〉（台南市：成功大學台灣文學系碩士論文，2014 年）。

74 王德威，〈是「老靈魂」在唱歌——評林俊穎《是誰在唱歌》〉，收錄於《眾聲喧嘩以後：點評當代中文小說》（台北市：麥田，2001 年），頁 53-55。王德威，〈也是燼餘錄——評林俊穎《焚燒創世紀》與《日出在遠方》〉，《眾聲喧嘩以後：點評當代中文小說》，頁 56-62。朱偉誠，〈鏡花水月畢竟總成空？——序林俊穎《夏夜微笑》〉，收錄於林俊穎，《夏夜微笑》（台北市：麥田，2003 年），頁 3-10。紀大偉，《正面與背影——台灣同志文學簡史》（台南市：國立台灣文學館，2012 年）。

75 陳孟君，〈林俊穎小說中的時間想像與神話辯證〉，《中央大學人文學報》第 49 期（2012 年 1 月 1 日），頁 64-91。

76 高湘茹，〈吳明益作品研究〉（台北市：台灣師範大學國文學系在職進修碩士班碩士論文，2007 年）。林洋毅，〈吳明益小說研究〉（台南市：成功大學中國文學系碩士論文，2009 年）。

的侷限[77]。本文則較為側重將吳明益對中華商場的書寫，置放在與以外省族群記憶參照的位置。並且討論小說中對集體記憶的塑造與其他文本的呼應關係。何致和的研究資料主要來自作家訪談與評論。

第四節、研究方法與章節架構

基於上述理論框架和文獻回顧的探討，本文將特別留意一九九〇年代以來小說及影像文本中所再現的台北在地經驗，包括台北城市史、區域發展史，台灣重大歷史事件如二二八事件、白色恐怖等，台北的特定區域如艋舺、大稻埕或是西門町、中華商場，以及城市中的強制拆遷等如何成為集體記憶的一部分。觀察這些「記憶所繫之處」如何被建構出來，它們被賦予的意義和被描述的策略。而文學、影像文本作為記憶媒介的角色，而城市記憶與懷舊敘事的辯證，又如何與歷史形成互動關係。我們更應該注意的是，小說及影像文本對台北特定區域的形塑，並不是要建構台北如何從三市街到現代城市的歷史過程，而是要指出，在特定的文化結構形成過程中，這些形象彼此之間的關係是並存和互補的[78]。本文選擇切入的角度是，將台北在地化傾向的表現從小說文本延伸至影音文本，作同時性的觀照，並且指出影音文本對台北城市地貌變遷的捕捉，對小說中的台北形塑的在地化傾向有所影響。

在本章第一章〈緒論〉之後，論文第二章〈台北城市塑造的形象翻轉〉，首先將以朱天心〈古都〉和其他與都市更新相關的影像紀錄作為輔佐，討論台北朝向全球城市發展的城市計畫與保留城市記憶之間的拉鋸。在這個過程中，台北作為一個被資本主義、主流敘述建構的城市，無論是小說或是影像文本，皆直指台北城市空間規畫背後的權力運作機制，以及對中產階級城市想像的批判。在康樂里和樂生療養院的紀錄片裡，則是以城市的日常生活地景，質疑一個乾淨明亮的城市想像對「他者」的排除。朱天心的〈古都〉指出台北自身在政治翻轉後產生的種種衝突與矛盾，以及與在地記憶協商的盼望。〈南都一望〉則持續以個體記憶挑戰國族敘事。駱以軍的《月球姓氏》，則是試圖處理外省族群記憶和台北日治時期的在地經驗。大稻埕與大龍峒的童年經驗，敘事者受限語言能力而無法記述。父系家族史的種種不可靠的敘述，和台北都市地景的變遷，被他用電影片場的比喻，衍生為外省族群的失落。在駱以軍的小說裡，也可以看到對朱天心小說文本的記憶。另外，駱以軍「我們」系列的作品中對台北的書寫，則是以他塑造出來的「城市流浪漢」身分，在別人的身世、夢境、記憶以及貼近現實的日常生

---

77 黃宗潔，〈論吳明益《天橋上的魔術師》之懷舊時空與魔幻自然〉，《東華漢學》第 2 期（2015 年 6 月），頁 231-260。

78 參考張英進著，秦立彥譯，〈第二章　城市構形：小鎮、古都、現代城市〉，《中國現代文學與電影中的城市：空間、時間與性別構形》（南京：江蘇人民出版社，2007 年），頁 33。

活裡，還有敘事者對台北特定地點的回憶，建構台北的地方感。此外，胡淑雯《太陽的血是黑的》則是建構全球資本主義發展下的台北，讓不同弱勢族群在小說文本中現身，並且據此思辨不同階級、性別的人們如何以身體感知台北，經驗台北。她在小說中再現負面情感，並且以此作為社會文化機制建構下的產物。

論文第三章〈台北形塑的懷舊傾向〉，則是從博伊姆對懷舊敘事的分析為出發點，指出小說與影像中，有重新賦予大稻埕和艋舺兩個老城區正面評價的趨勢。這反映的是進入一九九〇年代，台北的形塑從「鄉土」、「本土」的對立面，轉向與「鄉土」、「本土」銜接。這牽涉到對台灣史的詮釋以及本土語言使用的問題。本章擬分析紀錄片《Viva Tonal 跳舞時代》、《艋舺》中城市物理空間的轉換，藉此討論台北有關日治時期的在地記憶和艋舺的地方性如何被形塑和再現。本文希望指出，對於台北舊城歷史的考掘與再現，應該視為對跨國的、全球化的回應，以及確立自身文化主體性的需求。但是另一方面，卻也使得台北形塑落入將不同時期美化為黃金年代的爭議裡。林俊穎《我不可告人的鄉愁》構築的當代台北與家鄉「斗鎮」，反映的是台灣不同歷史階段的現代化進程。林俊穎的台語文寫作，或可視為鄉土文學和本土化運動觸發下的產物，但是又是對小說是否可以做為民族主義的輔佐的質疑。他的小說因而出現對懷舊敘事的省思。

論文第四章〈台北的家屋記憶〉，分別以吳明益和何致和小說為例，討論小說家如何面對故鄉、鄉土意義的當代轉變。兩位作者各自在小說裡回溯了不同樣貌的「家城」。而藉由分析吳明益小說《本日公休》、《虎爺》、《睡眠的航線》、《天橋上的魔術師》再現的中華商場，何致和《花街樹屋》再現的萬華，各自被描述、被詮釋的方式，討論吳明益和何致和對這些問題的思考，其背後也是對台灣「鄉土書寫」和「地方書寫」的反思。其中，中華商場和萬華都被建構成台北城市的「記憶所繫之處」。創作者對於家屋與記憶的反覆求索和辯證，以及透過回憶與想像，重構童年居所的取向，反映在急遽變遷的都市生活中，召喚對「地方」的渴求和共感。進一步我們也能看出，這與台灣當代都市更新以及迫遷的背景有著密切的關係。在喚醒人們思考童年、家屋的記憶的同時，或許也幽微地隱喻著在城市更新中，重新思考人的記憶與空間地景的關係。

第五章〈結論〉則是總結各章研究之研究成果，並且就論文中尚未及延伸討論的議題，以及研究力有未逮的地方，作一整體回顧，並且指出未來可能繼續發展的研究方向。

第二章　台北城市塑造的形象翻轉

第一節、前言

> 這種『美麗新世界者』，常常占據了道德或宗教的修辭，他們痛恨造成他們那發光無菌街道上所有汙染意象的事物：娼妓、流浪貓狗、吸菸者、乞丐、遊民、酒鬼……。[1]

> 我似乎目睹這城市的記憶如沙金在此悲傷洩落，未來之城的市長們卻無感性地用灌漿水泥堵住那個本來百感交集、飽含人性的黑洞缺口。[2]

台北城市產業積極融入全球市場的發展，不僅使得台北和台灣其他區域的差異擴大；在新舊市區發展資源與發展速度不均的情況下，都市內部中出現的兩極化現象，也與社會吸納與排除（social inclusion and exclusion）的問題息息相關。考察台北的都市發展，以及解嚴以來風起雲湧的社會運動，不難發現都市更新計畫以及全球城市發展的願景，帶來較解嚴前更多關於土地炒作、社區迫遷和階級衝突的焦慮[3]。

在跨國的、新自由主義的、全球化的資本主義之下生成的台北，一方面是小說中的再現空間（representational space）；另一方面，從空間再現（representations of space）的角度來看，由公權力與資本家主導的城市空間規劃與治理，也成為台灣人文社會領域批判的對象。台北在當代台灣小說與電影中究竟如何被形塑，這個問題牽涉到人們如何釐定、想像台北的文化身份，如何認知城市的特徵，如何以不同形式的文本形塑城市的形象，以及背後指向的意識形態。本文以與都市更新相關的紀錄影像，以及朱天心（1958-）、駱以軍（1967-）、胡淑雯（1970-）的小說為例，討論台北城市如何為社會結構條件（如資本主義、父權體制、異性戀體制、後殖民主義等）所建構，這樣的建構又如何根植於排除階級、性別、族群「他者」的價值觀和行為。對資本主義現代化價值的崇尚，在形塑台北的文本裡遭到質疑。

---

1 駱以軍，〈一個吸菸者的抗議〉，《經濟大蕭條時期的夢遊街》（新北市：INK 印刻文學，2009 年），頁 270。

2 駱以軍，〈白蘭〉，《經濟大蕭條時期的夢遊街》，頁 260。

3 侯志仁，〈《反造城市》序〉，侯志仁主編，《反造城市——台灣非典型都市規劃術》（新北市：左岸文化，2013 年），頁 17。

全球化（globalization）通常的假設是將全球化視為從資本、勞動和貨物，到通訊、文化和病原體的每樣事物都可以在全球各地快速流通傳遞的過程[4]。推動全球化的因素包括全球資本急速擴張與整併、世界各國經濟結構互相依存、電子傳播媒體普及與大規模的人口流動、跨界。但是，這個互相依賴、彼此關聯的現象，隱含著「不均衡的過程」（an uneven process）。這意味著全球化不僅容易複製以往全球政治經濟局勢中的權力位階，往往也突顯階級、族群、性別等在空間分配上的不平等。而在現代化、都市化過程中被排擠的邊緣階層，則體現了全球都市下的利益與階級衝突。

如同學者王斑指出，夾藏在全球化背後的資本主義現代化來勢洶洶，使世界市場、中產階級的富裕神話、無盡無止的經濟發展等，形成一整套激發人們夢想與憧憬的敘述[5]。在這種歷史敘述裡，現代化發展過程中複雜的部分被抹除。事實上，當「朝向進步」與「落後不前」的對比在論述裡被塑造得越是清晰，複雜的城市圖像越是難以浮現。而在政治、社會、經濟等方面居於弱勢的城市居民與其所在的空間，則有越大的可能在城市發展的過程中成為被犧牲者。針對這樣的發展論述，王斑從班雅明（Walter Benjamin）的歷史批判得到啟示，認為「必須發掘現代性進程中另類的蹊徑、層次與想像，……不斷反思、闡發潛藏的記憶，警覺別樣的發展進程和前景，才能防止歷史想像凍結於事先鋪定的、無視歷史曲折性的單行道上」[6]。

另外一方面，學者劉人鵬對海澀愛（Heather Love）於情感政治、酷兒政治與污名的比較研究的討論，或許可以提供我們關注幾個面向：

> 如果現代性的進步必然以建構（綁樁）落後為定義與操作原則（正如邁向美好未來的都更計畫，進步的慾望實踐方法必然在於藉著指認或製造「落後」或「非法」違建，以消滅或改善落後，或將一切納入「進步」的「法制」）……那麼對於海澀愛來說，抵抗或拒絕的政治一方面是在於更多關注那在進步的風暴中失敗落伍的，另一方面也是揭露現代進步本身的排除性，以及現代性的他者所擔負的「再現的勞務」，亦即，某些污名身分的他者作為代罪羔羊來再現整體社會的失落。[7]

---

4 Simon Parker 著，王志弘、徐苔玲譯，《遇見都市：理論與經驗》（台北市：群學，2007 年），頁 160。

5 王斑，〈歷史・記憶・現代性〉，《歷史與記憶：全球現代性的質疑》（香港：牛津大學出版社，2004 年），頁 1-2。

6 同註 5，頁 2。

7 劉人鵬，〈打造一個夠落後的烏托邦：海澀愛的污名連線與罔兩問景〉，《文化研究》第 13 期（2011 年秋季），頁 271。

「在進步的風暴中失敗落伍的」、「揭露現代進步本身的排除性」以及「污名身分的他者擔負的『再現的勞務』」，成為本文討論台北形塑中關注的焦點。我們將發現，這些被排除的事物以及與它緊密相關的「地方」，在小說與影像的台北形塑中以不同形式不斷地出現。而我們也可以進一步討論，是誰的認同，以及哪一種階級、性別的集體，主導了地方的建構？

本文以一九九〇年代都市拆遷相關的案例：《陳才根的鄰居們》（1996）、《我們家在康樂里》（1997），和樂生療養院的紀錄片《遺忘的國度——樂生療養院紀錄片》（2006），討論紀實影像如何再現台北城市中被汙名化的群體。其中《陳才根的鄰居們》記錄的是居住在康樂里的外省老兵，《我們家在康樂里》同樣以康樂里的居民為主，卻也指出康樂里居民的族群身分並非只限於外省老兵。這不僅與地方概念的重新思考、台灣的社會運動脈絡下的社區意識相關，也與台灣的紀實影像發展相關。紀實攝影、紀錄片等紀實影像，又與地方的建構產生互動關係。樂生療養院的例子，便是試圖從影像的再現中，讓樂生院民從「現代性的他者」的位置發聲，翻轉主流論述。

其次則以朱天心〈古都〉（1996）、〈南都一望〉（2006）、駱以軍《月球姓氏》（2000）和「我們」系列，討論都市更新議題和外省族群的身分認同問題，如何、以什麼形式進入小說文本中。解嚴以來，台灣打造新國家的過程，也是台灣民族主義與全球化的資本主義體系間的接合過程。台北都市空間的劇烈改變，使得外省族群在情感結構、和共同體的意識形態，在當代都市生活中遭遇挫敗。眷村、違建區拆遷成為外省第二代作家作品中的集體記憶，成為隱喻失落價值的重要象徵，並且和地方的消失緊密連結起來。如前述七號公園（大安森林公園）和康樂里。不過，我們也能在朱天心和駱以軍兩人的小說裡看見，外省族群的台北記憶並非侷限在眷村，也和以閩南人為主的地域產生連結。駱以軍以「都市流浪漢」的視角寫台北記憶和經驗，也在文本裡出現對中產階級想像的城市的批判，和對弱勢族群的同情共感。

論文第三節則以胡淑雯《哀豔是童年》（2006）和《太陽的血是黑的》（2011）為例，討論在城市的社會建構過程中，失敗落伍的、被現代進步排除的、被賦予汙名身分的人，如何透過城市日常生活的實踐，以身體感知、經驗台北。我們將可以看到，胡淑雯格外關心那些「無法說話」、「說不出口」的族群。在這個過程中，她也透過讓角色講台語，對國語霸權進行挑戰，並且進一步指出，在城市中劃分「我族」與「他者」，無助於人們理解更複雜的人的樣貌。

第二節、 紀錄片中的台北都市更新與拆遷

（一）《我們家在康樂里》：對抗綠色修辭的城市想像

一九九〇年代開始，台北整體城市地貌的變化，幾乎與台灣的民主政治轉型及地方社區的政治實踐同步。台北火車站、中華商場等重要地景進行拆除，這樣的變化使市民開始注意到城市地景變遷對記憶的影響[8]。黃孫權指出，這樣的計畫一來為的是解決日治時期遺留下來的有關公共設施保留地的地景債務，二來則是在中產階級市民對「都市之肺」的城市藍圖的想像之上，對低收入戶居住的違章建築進行清除，三則是台北市政府以中產階級市民與參與政治為政治資本，強力推行都市政策[9]。在新自由主義之下，市民——資本家因而形成一個穩固的都市政權。

從一九八〇年代末期開始，為了遮蓋當時公共設施品質不佳的問題，一套綠化運動的空間修辭被執政者建構出來。1989 年，台北市政府宣布將七號公園規劃成為森林公園，也提出增加公園綠地的都市綠化政策。公園的私有化與公園的社區化，成功爭取到中產階級的認同。可是中產階級的社區動員，卻也造成社區運動被當成房地產增值的手段的疑慮。追根究底，在綠色修辭背後，是國民住宅不足、1987 年台北房屋價格飆漲的狀況；而公園綠地一方面有美化環境的功能，一方面則被當成自然房地產，與一九八〇年代末期的房地產景況相互呼應。兩者都增強了中產階級對台北都市空間的綠色想像[10]。重要的是，黃孫權指出：「綠色地景不僅是中產階級所構想、意識的乾淨、整齊、生態的、和平的生活空間，更是促進國家清理非正式地景（註：informal landscape）邁向制度化地景（註：institutionalized landscape）的民粹力量」[11]。因此，執政者為了塑造台北的城市形象，便將掃除違建視為邁向國際都市的必備清理工作。

---

8 「從上而下透過市民運動爭取來的社區重建、改造計畫，或者由上而下進行的新台北火車站興建、台北城內的鐵路地下化、中華商場拆遷、基隆河截彎取直、七號公園興建、十二號公園興建、捷運系統、新的市政大樓與市府廣場、總統府前的解禁、凱達格蘭大道的命名、備受爭議的十四、十五號公園拆遷案，或由都發局進行的地區環境改造計畫等等。」引自黃孫權，《綠色推土機：九零年代臺北的違建、公園、自然房地產與制度化地景》（新北市：獨立媒體，2012 年），頁 11。

9 同註 8，頁 11-12。

10 同註 8，頁 49-66。公園私有化主要表現為政府鼓勵企業認養台北市的公園，使公共空間私有化、民營化。公園社區化則與 1994 年時興起的社區主義與社區環境自主運動有關。由鄰里為單位推行認養公園的社區參與，成為由國家維持公園與公園私有化的第三種途徑。

11 同註 8，頁 156。

人類學者莊雅仲指出，「社區」概念在台灣戰後發展過程中的轉變，代表著對工業化過程中都市變遷的回應，尤其顯現在都市居民認同的變化和地方意識的形成[12]。他提醒我們，除了較為組織化的社會運動團體，一九八〇年代末期發生的與工業污染、勞資爭議和弱勢團體權益相關的「自力救濟」事件，應該視為社會運動中的一部份。從而這些強調以地方為基礎的認同，也在一九九〇年代後的社區運動中復活[13]。我們可以注意到，台灣認同逐漸成長，也是促成地方意識興起的推手。李登輝在 1994 年所提倡的一個新的共同體想像，作為新國家的意識形態基礎，包括生命共同體論述，以及社區總體營造政策等。莊雅仲認為，「某種程度暫時解決一九九〇年代逐漸激烈的資本與勞動間的矛盾，還有族群間的矛盾。也就是在這個過程中，國家和茁壯中的私人資本間的共生關係確立，開始一個新的國家發展階段，從中資本跨越國界，穿透地方」[14]。1994 年底，陳水扁當選台北市長，他所提出的市民主義政見可以視為繼承了李登輝的論述。

1993 年十二號公園從抗爭到強制拆除，1997 年十四、十五號公園「反對市府推土機」的反迫遷抗爭運動，兩者皆尖銳地提出二元對立的結構：「窮人相對於公共、中心相對於邊緣、違建相對於合法、美麗國際的相對於窳陋危險、新國家相對於舊國家」[15]。在此，都市更新實際上是在都市發展之下，無關「居住正義」，符合統治者與部分市民想像的手段。我們看到的是地方性與都市發展的格格不入。而種種與住居與家園相關的社會議題，提醒我們注意在新自由主義意識形態中，常常被忽略的社會正義與公理的日常實踐。

在挑戰既定的身分認同，挑戰主流意識形態，挖掘未被承認的經驗，緬懷被遺忘的記憶等方面，包括紀實攝影和紀錄片（documentary film）的現實主義影像，成為重要的視覺形式。一九七〇年代開始，鄉土寫實攝影和專題攝影開始在台灣社會出現。一九八〇年代，以陳映真創辦的《人間》雜誌（1985.11-1989.9）的攝影群為代表的報導攝影，如阮義忠、關曉榮、蘇俊郎、張照堂，和以《自立晚報》攝影群為代表的新聞攝影，這些凝視台灣底層社會的影像，使見證式的現實主義攝影在台灣蓬勃發展[16]。紀錄片方面，有成立於 1986 年，呼應黨外群眾

---

12 莊雅仲，《民主台灣：後威權時代的社會運動與文化政治》（香港：香港中文大學，2014 年）。

13 同註 12，頁 27。

14 同註 12，頁 29。

15 黃孫權，《綠色推土機：九零年代臺北的違建、公園、自然房地產與制度化地景》（新北市：獨立媒體，2012 年）。

16 郭力昕，〈影像介入現實的政治話語能力：檢視戰後台灣的紀實攝影與紀錄片〉，《真實的叩問：紀錄片的政治與去政治》（台北市：麥田，2014 年），頁 67-71。另外參考行人文化實驗室企畫，鄒欣寧等採訪撰稿，《咆哮誌：突破時代的雜誌》（台北市：行人文化實驗室，2014 年），頁 56-99。

運動的「綠色小組」，強調庶民紀錄的吳乙峰也於 1988 年成立「全景映象工作室」，並且發展成為全景社區影像運動[17]。如前面所述，本土意識逐漸在政治上取得優先地位，並且在社會運動的實踐方向上，更加強調關照邊緣人物、揭發社會不公的核心關懷。在當代台灣的語境裡，從工運抗爭、環保議題、社區運動、都市生活、老兵議題、原住民、女性權益，紀錄片成為介入台灣政治、社會、文化等各項議題的影像文本。

吳乙峰的《陳才根的鄰居們》（1996）[18]，和黃孫權《我們家在康樂里》（1997）記錄了台北市康樂里的拆遷過程與反拆遷運動，令人想起法國歷史學者皮耶・諾哈（Pierre Nora）提出的「記憶所繫之處」，不只指涉具體的歷史建築、紀念碑、紀念館、古蹟，也包括關於地點的記憶以及某些特定的事件。在台灣都市發展的過程中，紀錄片和口述歷史因此對應於主流歷史敘事的方式，保存了城市史裡被忽略的庶民影像。作為「人間映像」系列，吳乙峰的《陳才根的鄰居們》以全景俯瞰的視角拍攝整片康樂里的木造低矮違章建築。藉由實際進入拍攝康樂里居民簡窳的生活空間，展現鰥寡孤獨的人們與地方的連結。這樣與典型的城市中產階級居住空間相異的居所，如一個門牌號碼住六戶人家的情形，卻提供居民不同的情感連帶與空間經驗的可能。老人的孫子阿才在以木板隔間的、漏水的狹長走道上跑動，輪流到不同伯伯家裡玩耍的身影，暗示孩子擁有不同於一戶一家的家屋經驗。

紀錄片記錄的重點，還包括這些歷經戰亂、從中國大陸來到台灣的老人，他們因為老病而衰頹的身體。年輕時他們以身體為國家效忠，在台灣也得面臨性的問題。他們對國民政府遷台史的回顧，是集體記憶與他們個人記憶的交集之處。進入晚年後，他們因身體病痛導致身體上的障礙，沒有辦法離家太遠，康樂里的住家形成他們生活中的活動重心。或是如陳才根，由於曾經中風，儘管有想要表達的話，身體卻已經不聽使喚，無法說出讓人聽懂的語句。作為對照，影片中其他外省籍老兵的口述親身經驗因此更顯得重要。身體作為承載他們個人記憶的地方，透過影像記錄的食衣住行等日常生活傳遞出來。吳乙峰於以平實、紀實、貼近庶民的拍攝手法，記錄了眷村之外，另一種外省族群生存的空間樣貌。

黃孫權記錄台北十四、十五號公園拆遷運動的紀錄片《我們家在康樂里》（1997），主要是跟隨社會運動所作的影像紀錄。他試圖以康樂里的人口結構（五分之二從山東、江蘇來台灣，五分之三是本省人、原住民與客家人），以及康樂

---

17 吳永毅，〈選擇界線的政治：一個業餘者的話〉，《真實的叩問：紀錄片的政治與去政治》（台北市：麥田，2014 年），頁 14。

18 吳乙峰，《陳才根與他的鄰居們》。後更名為《陳才根的鄰居們》（台北市：財團法人公共電視文化事業基金會，2006 年）。

里居民不同口音、不同政治傾向、不同身分背景的複雜性，平衡康樂里與外省族群的強力連結。當時台北市政府挾帶台北市中產階級的民意，市民對於家園的浪漫想像，和對公共建設的要求，使得康樂里迫遷成為不可挽回之事。而不同政黨的介入，也使原本康樂里居民構成複雜，且不乏支持市長陳水扁的情形，被導向違建戶與住宅納稅人、外省弱勢族群對上中產階級、都市之瘤與國際城市的對立。

紀錄片最後以拆遷當夜發生七起火災，作為國家公權力、資本力量、中產階級強勢介入並且排除地方記憶的視覺性象徵。一隻在木造房屋大火中瑟縮顫抖的狗，形成訴諸人類共同情感的影像力量。大火後，紀錄片空拍拆遷後的康樂里，一個孩子在廢垣殘壁中撿拾起自己的玩具，並且對著鏡頭後的拍攝者說：「這個就是我的玩具，是，它就是」。康樂里事件不僅是第一起違建戶被政府強迫拆遷的案例，同時也清楚顯示在本土化的過程中，個體記憶如何牴觸國家力量形塑的新國家記憶與認同。在這樣的基礎上，康樂里成為台北拆遷案的「記憶所繫之處」。它不只是一九九〇年代客觀存在的個別事件，或是單一地方引起的城市發展爭議。事實上，它連繫了七號公園（大安森林公園）拆遷[19]，以及之後的寶藏巖等有爭議的都市更新案例[20]。它也提示我們，這些建築群作為台北城市人文記憶的一部份，作為「地方」的一部份，應當更好地與歷史敘述保持互動關係，而不是被單一的城市想像驅逐。

（二）樂生療養院：再現身心障礙者的日常

同樣成為記憶所繫之處的，還有二十一世紀以來，因新莊捷運機廠興建而回到台灣公共討論中的樂生療養院，在醫療人權與文化資產保存等面向受到矚目[21]。樂生療養院於日治時期 1930 年成立，當時名為台灣總督府樂生院。作為

---

19 大安森林公園拆遷案爭議（1988-1992），參考林秀澧、高明孝主編，《計劃城市：戰後台北都市發展歷程》（台北市：田園城市文化，2015 年），頁 228-237。

20 寶藏巖聚落都市更新爭議，參考林秀澧、高明孝主編，《計劃城市：戰後台北都市發展歷程》，頁 264-271。

21 顏亮一，〈樂生啟示錄：古蹟保存與社會正義〉，收錄於侯志仁主編，《反造城市：台灣非典型都市規劃術》（新北市：左岸文化，2013 年），頁 223。文化界包括侯孝賢、吳晟、鴻鴻、朱天心、朱天文、陳雪、紀大偉、張鐵志等人，皆曾為樂生發聲。參考鍾聖雄，〈不讓世界遺產成遺址　文化界發聲挺樂生〉，公視新聞 2012 年 1 月 2 日，資料來源：http://pnn.pts.org.tw/main/2012/01/02/%E4%B8%8D%E8%AE%93%E4%B8%96%E7%95%8C%E9%81%BA%E7%94%A2%E6%88%90%E3%80%8C%E9%81%BA%E5%9D%80%E3%80%8D-%E6%96%87%E5%8C%96%E7%95%8C%E7%99%BC%E8%81%B2%E7%9B%B8%E6%8C%BA%E6%A8%82%E7%94%9F/，查詢時間：2014.06.05。 另外參考邱毓斌，〈另一種轉型正義：樂生療養院保存運動〉，《思想》第 6 期（2007 年 9 月），頁 1-18。

台灣第一所也是唯一的公立癩病防治醫院，這不僅是公共衛生政策實施的結果，也是日本殖民體制下的產物。1945 年國民政府來台後改名為樂生療養院，仍然延續日本政府的隔離政策。儘管到 1961 年，台灣公布「台灣省癩病防治規則」，廢止強制隔離，改為門診治療方式，漢生病友並未順利走出院區，社會也不歡迎他們回歸[22]。痲瘋病（leprosy）又名癩病、漢生病，正式學名為漢森症，是一種侵犯皮膚及周邊神經的疾病，由痲瘋桿菌所引起。患者感染後，往往會造成皮膚與神經組織的損傷，容貌變形、手足畸形。由於對疾病的不了解，長久以來台灣人們將痲瘋病以及麻瘋病人汙名化，不但賦予罪惡、不潔等負面形象，如痲瘋病在台語中便稱為「苔疙」，為骯髒之意，社會大眾甚至對患者加以歧視[23]。樂生療養院在 1994 年被政府列為新莊捷運動線規劃的一部份，在 2002 年進行第一次拆遷。2003、2004 年，文史工作者、影像紀錄者、學術研究者、社會運動者、大眾傳播媒體工作者以不同方式再現樂生以及樂生院民，使人們更加關注現代社會系統對身心障礙者的排除、壓迫和歧視，和對他們造成的身心傷害[24]。

駱俊嘉《遺忘的國度——樂生療養院紀錄片》（2006）拍攝數位樂生院民的日常生活，拍攝他們口述病史，也拍攝因捷運拆遷而產生的社會運動[25]。樂生保存運動不只是一場古蹟保存運動，而且「串連了歷史保存與被遺忘了的弱勢團體歷史……同時以創新的方式來詮釋它，使日常地景成為城市生活的一部份。[26]」在樂生院民的日常生活中，澆花、洗衣、唱歌一如常人，鏡頭直視他們因病傷殘的身體，不帶著獵奇的視角，而是強調這樣的身體即是他們日常生活的一部分。樂生療養院作為一隔離的生活空間，在台灣醫療史上，首先是具有歷史意義的建築群。如院民所說：

> 什麼都沒有，只是一種捨不得，要這個地方留下來，讓歷史來見證，過去有一群人在這裡是怎樣跟病魔搏鬥，掙扎在痛苦中，所以樂生的一草一木、一磚一瓦，甚至路上的一顆小石子，對我們來說都有保留的價值。樂

---

22 平烈浩，《樂生保留運動之影像實踐——以「樂生劫運」為例談影像資料庫的建置與詮釋》（台南市：國立台南藝術大學音像紀錄研究所碩士論文，2009 年），頁 9-14。

23 同註 22，頁 9-14。

24 另外參考潘佩君、范燕秋，〈「樂生療養院保存運動」的影像紀要〉，《台灣社會研究季刊》第 59 期（2005 年 9 月），頁 295-314。

25 參考駱俊嘉，《「遺忘的國度」——樂生療養院紀錄片製作流程研析》（台北市：世新大學廣播電視電影學研究所碩士論文，2006 年）。

26 顏亮一，〈樂生啟示錄：古蹟保存與社會正義〉，收錄於侯志仁主編，《反造城市：台灣非典型都市規劃術》，頁 214。

生院這個有歷史價值的地方若被拆掉，那臺灣還要念什麼歷史？[27]

記錄者用影像記錄樂生院中的光影和人們生活的氣息，也有透過由院民口說病痛和汙名、樂生院的歷史、個人的生命經驗、上街頭抗爭的經驗，重新生產知識、建構集體記憶的目的。如樂生療養院的口述歷史《樂生：頂坡角一四五號的人們》，便以文字記錄這些「來自院民主體的話語」[28]。這些口述歷史裡，不見得每個院民的故事都很有完整的敘事性，但是，即使是片斷零碎的記憶，也都有保存的價值。

值得注意的是，影片中多次拍攝居民在樂生院內進行導覽，或是於戶外空間指認被拆除的原建築群落。顏亮一指出，在樂生院的保存運動中，樂生院民從分散獨立的、逆來順受的個人，轉變成具有高度自我認同、並且積極參與公共事務的社區團體[29]。從樂生院民帶領拍攝者導覽樂生院區的過程，可以發現，樂生院之所以構成地方，實際上是透過院民的身體，帶領外來者認識而得來。也就是說，向來被視為殘缺的他們，其實使地方得以透過身體而重新被發現。以身體生命經驗（lived-body）來定位周遭空間，事實上也就建構了讓地方得以有獨特風貌的方向性。

除了是具有歷史意義的地方，樂生療養院對居民來說，是居住十幾二十幾年的家。在影像中，新建的現代化醫療大樓，與被綠意包圍的樂生療養院形成強烈的視覺對比。樂生院民陳述的普同經驗與傷病的身體經驗，呈現一種兩者能夠並存的「人」的樣態。他們有原生家庭和牽絆，有情感經驗，也有人際關係。他們僅僅是人的另一種樣態，不應該因為政治或其他力量給排除成為需要消滅、矯正、治療的他者。瑣碎的經驗細節和記憶，以及與樂生院的互動關係，形成了樂生院的地方感。在這裡，「身心障礙」的定義和背後的基本預設，強調「健常能力」的社會，以及強迫性的「身心健康」，因為樂生院民活著的樣貌，以及他們身體和樂生院區自然與鄰里的互動，遭到挑戰。如樂生院裡的原生植物，院民自己種的花、種的菜，養的貓、狗、兔，以及當地的原生動物等等，都構成一個具有特殊意義的、帶有深刻情感依附的居住空間。

---

27 陳再添，〈一個鄉巴佬紳士〉，郭家穎總編輯，《樂生：頂坡角一四五號的人們》（台北市：樂生療養院口述歷史小組，2011 年），頁 120。

28 黃馨頤、郭家穎，〈序：你若來聽他們的故事〉，樂生療養院口述歷史小組，《樂生：頂坡角一四五號的人們　樂生口述歷史&攝影集》（台北市：樂生療養院口述歷史小組，2011 年），頁 4。

29 顏亮一，〈樂生啟示錄：古蹟保存與社會正義〉，收錄於侯志仁主編，《反造城市：台灣非典型都市規劃術》，頁 225。

樂生療養院不只反映台灣對地方文史的探索工作，樂生療養院作為一個地方，不只承載了揭露從建立、隔離、強制搬遷過程的歷史中，被壓抑所遮蔽的社會勢力、社群和思想，以求揭示權力機制中的暴力。即使樂生療養院指向一個相對封閉與強調面對面關係的同質空間，在對樂生的再現上，也不應該被視為一種本質性的顯現，或者是城市居民對於和諧人地關係的鄉愁式的感動；而應該將影像中形塑的樂生視為一種重新再創造之物，以及涉及現代化過程中，人與人之間的連帶失落與再追尋的未來藍圖。

第三節、 朱天心的台北記憶與駱以軍的台北書寫

（一）朱天心〈古都〉到〈南都一望〉：外省族群的台北在地記憶

上一節主要討論的是紀錄片中的台北形象，本節則以朱天心〈古都〉與解嚴前後重塑台灣的歷程為例，討論小說文本中出現的台北形塑，是在什麼樣的社會文化脈絡下，浮現台灣本土經驗與地方感的論述。更應該關心的，是什麼樣的社會與文化生產機制，使這樣的台北形塑成為可能。九〇年代後，在小說敘述裡對於台北的認知，如何從城鄉對立，轉向一個具有台灣本土經驗與地方感的台北？台北的地方感，與「鄉土的地方」的形成邏輯是一樣的嗎？更應該關心的，是什麼樣的社會與文化生產機制，使這樣的台北形塑成為可能？本文試圖提出，面對台灣在想像一民族主義主體的過程中，歷史敘述所具有的抹消多樣性的現象，朱天心以個體記憶對抗一直線性、目的性的歷史敘述的策略，將台北建構為具有地方感的城市；從而試圖在台灣主體性與鄉土緊密結合的論述之外，提出台北即鄉土的身分認同的可能性。個體記憶與集體歷史的對立，因此也在朱天心的小說中被空間化，甚至成為一種既定的記憶敘述模式。

台灣文學中的眷村，反映了外省族群的眷村經驗與集體文化記憶[30]。眷村內部固然因為軍屬、階級的劃分有所差異，「不屬於眷村」的外省族群也並非鐵板一塊[31]。此外，眷村因具有強烈的黨國情懷，既是認同的標籤，在討論台灣當代

---

30 吳忻怡：「凡是在行文中提到眷村中提到眷村中之人、事、物、生活形態、文化，或以之為主體，或以之為情節背景的散文、小說、劇本，都可以包括在『眷村文學』此一類型中。」出自吳忻怡，〈昨日的喧嘩：眷村文學與眷村〉，張翰璧編，《扶桑花與家園想像》（台北市：群學，2011 年），頁 8。

31 多年後重新提筆的蔣曉雲，在〈都是因為王偉忠〉裡即明白表示，在眷村以外還有一群人：「可是群體雖然小，卻因為比大家都是行伍出身的眷村父母缺少統一背景，我聽到的事就很多樣性，尤其跟眷村的忠君愛黨氣氛不同的是，這些人對當時國民黨的不信任常常溢於言表。……在台灣沒有眷村庇護的外省人是小眾也是烏合之眾，和眷村的雞犬相聞不同，我們這種人家裡出了事是不會有隔壁張媽媽李媽媽來關切或幫忙的，只會連夜搬家，消失在人海裡。」蔣曉雲，《桃

族群政治時，也就常被作為劃出界線的旁證。然而，在承載記憶的同時，眷村這個特殊的地理空間也規範並且限定了文學上的表述。在表述經驗的這個層次上，它一定程度地為寫作者設置了進入的門檻。就這一點而言，文學中的眷村在呈現特定可辨識的地理景觀、醒目的建築物、集體記憶、以及其它的「眷村元素」之外，對寫作者「於眷村成長」的強調，以及隱隱的對寫實的要求，其實與「鄉土文學」的狹義要求非常類似。眷村、違建眷區拆遷成為外省第二代作家作品中的集體記憶，成為隱喻失落價值的重要象徵，並且和都市更新後，地方的消失緊密連結起來。

根據蕭阿勤的歸納，在台灣的例子裡，當代台灣民族主義的形成與安德森（Benedict Anderson）所提出的「想像的共同體」（imagined communities）理論及政治競爭有密切關係。「想像的共同體」常被拿來解釋台灣民族認同浮現的兩個階段，一是日本殖民時期，一是戰後國民黨政府對台灣的高壓統治。然而，這樣的說法固然能夠呈現人們將台灣視為一獨立政治體的社會經濟脈絡，這種國族認同的想像卻因為太過單一，而沒有辦法處理「這樣的台灣想像，到底是誰的想像、誰的認同？」的問題[32]。朱天心所寫的〈去聖邈遠，寶變為石〉提出「我不想把『本土』的經驗匆促廉價當作爭取加入最大族群的表態，或換取認同的商品，儘管那顯然容易得多」[33]。這樣的說法顯示她反對通過特定族群歷史來重新構築統一的傳統和文化的立場。或者，這段話也可以與王斑的陳述並置來看：

> 現代民族國家的歷史敘述，總是在有選擇地，或主觀地臆斷地選用和再造傳統的集體記憶，用以肯定和證實新興現代國家源遠流長、歷史悠久、文化深厚。這種歷史化的記憶，最終目的是使現代國家合法化。古為今用的現代歷史，與舊時代有機的社群文化記憶在形式上並無太大區別，都擬定了現在與過去的延綿不斷的連繫。然而，歷史——現代世界為進步所驅動的歷史，卻又屢屢對傳統與記憶進行摧殘和擠壓。[34]

花井》（新北市：INK 印刻文學，2011 年），頁 8。「民國素人誌」系列的《百年好合》（2012）、《紅柳娃》（2013），仍然延續《桃花井》的創作初衷。在已完成的篇章中，可以看出蔣曉雲擅長的，是講大時代下小人物的輾轉流徙和洗練的人情世故。各篇之間的連結和結構十分工整，不過，台北在小說中多數都只有地理背景的功能。

32 蕭阿勤，《重構台灣：當代民族主義的文化政治》（台北市：聯經，2012 年）。

33 朱天心，〈去聖邈遠，寶變為石〉，楊澤主編，《從四〇年代到九〇年代：兩岸三邊華文小說研討會論文集》（台北市：時報文化，1994 年），頁 334。

34 王斑，〈歷史・記憶・現代性〉，《歷史與記憶：全球現代性的質疑》（香港：牛津大學出版社，2004 年），頁 7。

如莊雅仲所說：「假如權威政治代表的是遺忘與欺騙，民主作為它的私生子（相對於法統）不只是有關記憶，這個記憶過程還必須全力抗拒再一次以簡單統一口徑的方式為之」[35]。面對本土意識及國族身分建構，具有外省第二代身分的創作者開始質疑。葉蓁在分析台灣意識的轉變時也提及：「在歷史上和情感上，他們的經驗也是扎根於台灣當代現實的。藉由在藝術裡顯示他們的台灣意識，他們更要求自己有權共享台灣當代歷史，闡述屬於他們觀點的台灣認同」[36]。

因此，我們可以發現，在朱天心〈古都〉（1997）裡，台北在對台灣的想像中所具有的功能，一方面是結合國家與資本力量不斷發展的、疏離的現代城市。另一方面，對於在台灣生長的朱天心而言，台北是一個由日常生活、個體記憶共同構築的，具有情感重量和情感依附的地方。朱天心以個人記憶和台北城的歷史，抗拒現代化進程的書寫策略，賦予敘事者將台北形塑成具有地方感的城市的任務。敘事者在小說裡對進步論述提出質疑：「你並不像他如此苛求，你只謙畏的想問，一個不管以何為名（通常是繁榮進步偶或間以希望快樂）不打算保存人們生活痕跡的地方，不就等於一個陌生的城市？一個陌生的城市，何須特別叫人珍視、愛惜、維護、認同——？[37]」

而影響台北城市變遷的驅動力，破壞個人記憶依存的地方的，則是不分政黨的統治者。他們無視在地文化脈絡以及居民記憶而進行的都市更新，不只是拆除了實體建物，也切斷了人與地方之間的情感連繫。她對台北城市裡的違建和舊建築的抒情式描述，讓人想起都市理論家珍・雅各（Jane Jacobs）所寫的《偉大城市的誕生與衰亡》：

> 城市非常需要舊建築，沒有它們，可能就無法發展出有活力的街道和地區。但是……不是像博物館那種老建築，也不是指回復到非常良好和昂貴的狀態的那種老建築維修復原……而是其他許多簡單、平凡、廉價的舊建築，包括一些傾圮的舊房子。[38]

如王斑所說，面對資本主義現代化的侵襲，面對歷史敘述中對多樣性的抹消，記憶成為對抗進步論述的策略：

---

35 莊雅仲，《民主台灣：後威權時代的社會運動與文化政治》，頁 3。

36 葉蓁，〈面對他者，定義自我：鄉土文學與台灣國族主義的出現〉，《想望台灣：文化想像中的小說、電影和國家》（台北市：書林，2010 年），頁 70。

37 朱天心，〈古都〉，《古都》（台北市：麥田，1997 年），頁 187。

38 珍・雅各（Jane Jacobs），《偉大城市的誕生與衰亡：美國都市街道生活的啟發》（台北市：聯經，2007 年），頁 210。

一邊是前瞻加速，另一面是記憶的遲緩拖延。前瞻加速響應的是全球市場的魅力，與經濟發展的新神話接軌。而記憶的後顧拖累，則要抱守某種過去時代的形象，某種可行、可維持、更貼合人情的生存邏輯，用以對抗加速的全球進程。[39]

然而，阿帕度萊（Arjun Appadurai）已經指出，以鄰坊（neighborhood）指稱的地方性（作為情感結構、作為社會生活的特質，也作為在特定處境下的共同體意識形態），其生產在當代都市生活的條件下，可能遭遇的困難。這樣的困難或許正是朱天心小說敘述中出現衝突的根本原因。阿帕度萊認為，從民族國家所遵從的現代民族主義觀點來看，鄰坊的建構是為了再生產出服從的國家公民，而不是生產出一個地方主體[40]。他也指出：「地方主體對店名、街道名、他們熱愛的步道與街景、他們聚會或出走的時機和地點充滿各種回憶和依附感，而這經常和民族－國家規範公共生活的需要相衝突」[41]。現代民族國家需要的地方性，要不是個可以利用來營造懷舊感、舉行慶典或是紀念儀式的景點，要不就只是製造國家公民的條件。此外，鄰坊與其地方生活，與民族國家想像體中要求的標準化、帶有規訓模式的地方化模式，根本上是對立的。以民族國家對城市的規訓而言，國家靠的是法律與行政命令執行公共衛生、清掃街道、拆除貧民窟等等具體行動塑造一個符合標準的城市，這將為循著自身脈絡進行再生產的地方性帶來阻礙[42]。〈古都〉中的敘事者敘述的這些於自己充滿各種回憶和依附感的地方，在市民對經濟與政治的要求下，勢必將與被塑造成一個標準模式的城市產生衝突。當敘事者於文末放聲大哭，應該可以視為地方主體在都市生活中必然面臨的挫敗。

在〈尋找台北城市書寫的意義：一場與現代化的遭遇戰〉裡，朱天心提出台北作為家鄉在台灣社會文化脈絡下的困難和矛盾：

我的母語是客家話，我從小就到台北生活了 40 年，和其他人一樣我的家鄉就是出生和成人之前的居所，但我常會很感慨，因為我常覺得我的家鄉要被括號的，不像李昂說鹿港、黃春明說宜蘭、夏曼說他來自於蘭嶼、宋澤萊寫整個廢墟台灣……，他們的故鄉是非常理直氣壯並且不用被括號的，但我的「台北」不曉得為甚麼會被放上括號？但我只會寫它，而且寫了大半輩子，所以不管是什麼樣的一種愛恨情仇的感情，我必須替我的台

39 王斑，〈歷史・記憶・現代性〉，《歷史與記憶：全球現代性的質疑》，頁 9。

40 阿帕度萊（Arjun Appadurai），〈生產地方性〉，《消失的現代性：全球化的文化向度》（台北市：群學，2009 年），頁 270。

41 同註 40，頁 273。

42 同註 40，頁 273。

北書寫尋找意義，否則我無以為繼。[43]

儘管楊佳嫻曾經指出：「她那自認不很嚴苛的心願——保留一個能夠保留市民記憶的城市空間，因為有記憶，才有認同，其實已稍稍將外省第二代的身分焦慮從國族想像中釋放出來了」[44]。蔡振念在討論朱天心的身分認同轉折時，也認為她一九九〇年代以後已經藉由自己不同時期、不同地域的童年經驗，還有居住於台北的在地記憶，完成「成為台灣人」的轉型[45]。不過，發表於 2006 年的〈南都一望〉，朱天心仍將對「外省族群與台北緊密結合」的焦慮推到極致。小說前的引文和她所寫的〈想我眷村的兄弟們〉、〈古都〉、〈遠方的雷聲〉產生呼應：「假想，必須永遠離開島國的那一刻，最叫你懷念的，會是什麼？……彷彿寫在一塊遭風吹日曬得失了顏色的木牌上的字句：南都一望。木牌立在奈良遠郊不很有人跡的白毫寺前，你聽話的回首一望，漫天大雪中只能隱見盆地的依稀輪廓」[46]。〈南都一望〉將小說時間往後拉三十年，以作為女兒的「我」為主要敘事者，意圖從未來的時間點回望現實中的此時此刻此地。小說中以諷刺筆法區分「南國人」和「北國人」，並且將外省人、痲瘋病人、外籍移民、外勞被指認為該被從國家驅逐出去的群體。這反映朱天心參與台灣政治運動和社會運動的過程中，不斷思省的面向[47]。

在敘事者虛構了簡稱為「外省人書」的外省人告解書，則是她以往諸作裡對外省族群中的弱勢者的辯護，而又格外突顯其背後的諷刺意味：

我們大部分的父輩，龐大的國民黨中下級軍官或公務人員，從感情（國仇家恨）、利益（反攻復國小至軍公教福利）、血緣（同文同種、同樣怪腔

43　朱天心，〈尋找台北城市書寫的意義：一場與現代化的遭遇戰〉，陳光興編，《批判連帶：亞洲華人文化論壇 2005》（台北市：台灣社會研究季刊，2005 年），頁 61-62。

44 楊佳嫻，《方舟上的日子——台灣眷村文學》（台南市：國立台灣文學館，2013 年），頁 145-146。

45 蔡振念，〈論朱天心族群身分／認同的轉折〉，《成大中文學報》第 25 期（2009 年 7 月），頁 179-204。

46 朱天心，〈南都一望〉，《INK 印刻文學生活誌》第 3 卷第 1 期（2006 年 9 月），頁 46。

47 朱天心：「言下之意，好像那些繳不起營養午餐吃餿水的孩童、燒炭自殺的失業家庭、次等公民的新移民、奴工制度的移工、樂生的漢生病患……都有其他更好的選擇而不從，他們可有選擇的自由和權利？他們是心甘情願選擇站在錯誤的那一邊？（果真歷史對的那一邊是由每一個當下的掌權者所解釋所定義，那我還蠻慶幸我所站的是錯的那一邊。）……但也要肯站在輸的那一邊的人，才能理解、同情現實中同樣作為輸的那一邊的同類吧。」朱天心，〈那年，我們一起站出來〉，《INK 印刻文學生活誌》第 4 卷第 11 期（2008 年 7 月），頁 97-98。有關台灣外籍勞工處境，可參考顧玉玲的報導文學《我們：移動與勞動的生命紀事》（新北市：INK 印刻文學生活誌，2008 年。

怪調的國語）、對未來的想像（統一中國），是如此一致到形同綁在一起，以至以信賴而非警覺、以辯護而非批判、以同情而非抵抗對抗統治階層，忘記了自己是被統治者，忘記了自己的利益與他們根本不可能一致，更忘記了此中若身為一個知識分子對權力、體制原該持有的態度和責任。[48]

我以為，我們一代之外省人，皆應該找尋屬於自己的『刺瞎雙眼，自我流放』。[49]

但這份「外省人書」在小說中隨即被指出是一種作文範本。小說中甚至出現女兒替母親進行言論審查的情節，並直指母親的回憶「背反題旨」、「充滿怨懟」[50]。在充滿族群緊張衝突的時刻，且不被下一世代所理解，敘事者的母親唯有以追記童年時的嗅覺記憶，作為自己對童年之地最深的懷念：

那時你才來這世界不久，才六年多，你總藉食物的氣味，認識這世界，鐵道坡下肥綠烏黑似海帶、帶有水肥味的 XXX（多年來你怎麼翻找植物圖鑑也找不到它），鐵莧很困難的扭下一枝，倒懸著從尖端捱刮而上，花絮、葉子盡落，發出一種集體哀鳴的辛香味，無可傳述，久久，總要折磨蹂躪它們一次，除了重現，無法用文字、記憶、官能細胞捕捉儲存的。[51]

〈南都一望〉延續〈遠方的雷聲〉中「以非常非常抒情的方式追索記憶」的筆法，描述她童年時代生活的苗栗客家小鎮和她的眷村經驗[52]。朱天心也在〈「美麗的」日本與我〉寫道：「……個人的記憶被強有力打造的國族意識所篡奪，似在任何時間、任何國家都發生過或正發生著的。捍衛微邈的一己記憶，應該是小說作者重要的工作動力吧——這也要多年後，我才漸漸感知。[53]」她站在對抗現代化、資本主義的立場，認為「城市無故事」[54]，說法背後反映的是對台灣文學

48 朱天心，〈南都一望〉，《INK 印刻文學生活誌》第 3 卷第 1 期（2006 年 9 月），頁 48。

49 同註 48，頁 49。

50 同註 48，頁 54。

51 同註 48，頁 56。

52 朱天心，〈遠方的雷聲〉，《漫遊者》（台北市：聯合文學，2000 年），頁 138。

53 朱天心，〈「美麗的」日本與我〉，《INK 印刻文學生活誌》第 6 卷第 1 期（2009 年 9 月），頁 167。

54 「城市無故事」的說法由中國小說家王安憶而來。她對「故事」的定義，包括故事必須發生在講述之前，故事產生的條件包括「承擔過程的人物和由人物演出推進的過程」。當有人能描述並且傳播這樣的過程，說故事的人就產生了。在文章裡，故事產生的空間主要指的是中國的鄉村。但是面對成為國際大都會的上海，王安憶指出，由於城市裡人們生產方式的改變，城市中故事的存在遭到挑戰。城市作為產生「和故事有關的鄉愁」的物質條件，意味著資本主義時代，城市居

有關「書寫此時此地」論述的焦慮，對中國作家仍有原鄉可以回頭書寫的欽羨，也是質疑小說面對快速現代化的城市，還有什麼形式和內容上的可能性。而朱天心相對應的文本表現，是在長篇累牘的國族政治的辯論裡，穿插個己的抒情記憶。

（二）駱以軍的家族敘事與台北書寫

駱以軍的小說以後現代風格著稱，在《紅字團》（1993）、《我們自夜闇的酒館離開》（1993）等一九九〇年代的作品裡，便可以看見他擅用的意識流、內心獨白、多重敘事觀點、不同敘事體裁交錯和拼貼的敘事手法。《月球姓氏》（2000）則處理家族史與台灣歷史的議題，書寫父系家族史的脈絡往後則還可以推及張大春的《聆聽父親》[55]。相較於朱天心篤定的「我記得……」對個己記憶的捍衛，駱以軍在《月球姓氏》一開始便強調三位男性敘事者的記憶之不可靠，以及敘事者本身之不可靠。在駱以軍這些由短篇架構而成的長篇小說裡，父親口中的家族史起源是「興之所至，每次版本都不同任意瞎掰」[56]，甚至「他第一次曖昧朦朧地觸碰到一個微妙的東西：他父親也需要說謊」[57]。而哥哥「總是把事情說得像馬戲團或默片般充滿機械性的怪誕和滑稽」[58]。當「我」與哥哥回憶童年過往，也必須一一回溯比對兩人差距甚大的記憶：「至於我的記憶段落呢？也許正遺傳了父親好誇大吹噓的性格，為了某種想要將描述的畫面在講述中發光浮起的虛榮心——我總會被畫面裡某一種突然失去時間重力，一切靜止懸浮的慢速狀態所蠱惑……」[59]。

在這樣的前提之下，駱以軍在調動小說敘事者的童年城鎮時，便以「龐大的記憶工程的造鎮計畫」來形容：

> 像是一個不負責任的關於記憶工程的龐大建造計畫，他們為了某個讓計畫周延的習慣（一如他們想事情的方式），為了讓事情看去「像那麼回事」，為了某種好大喜功的華麗意志（那時節他們的景況好得讓他們無暇去憂煩一些枝微末節的悲觀徵候），他們造了整個擬真的城鎮：他們造了汽車旅館、露天電影院、酒吧、超級市場、加油站……甚至他們造了一條由這城鎮伸展出去的公路，彷彿真的可以從那公路通往甚麼地方似的……

民和移民一種有縱深的經驗的消失，城市裡的故事和敘事對象變得難以掌握和追索。參考王安憶，《尋找上海》（新北市：INK 印刻文學，2002 年）。

55 張大春，《聆聽父親》（台北市：時報文化，2003 年）。

56 駱以軍，〈火葬場〉，《月球姓氏》（台北市：聯合文學，2000 年），頁 16。

57 駱以軍，〈動物園〉，《月球姓氏》，頁 69。

58 駱以軍，〈超級市場〉，《月球姓氏》，頁 41。

59 同註 56，頁 17。

（略）

我們就那樣毫無懷疑地生活在那座虛擬之城裡。[60]

……後來他們因為某種我們永遠無法知道的原因，放棄了這個龐大的記憶工程的造鎮計畫。……他們在一夕之間撤離遺棄了這個憑空搭建的城鎮。……我們在一夕之間明白了我們從小長大的這個城鎮，只是某個經費籌措發生困難而喊卡的一個異想天開的實驗計畫。[61]

朱天心曾經提及，外省族群的失落感來源於「想像的價值與信念」的失落[62]。駱以軍小說中藉由想像、聆聽父輩的鄉愁、黨國教育體制總總建立起來的價值和信念，與眷村族群失落感的敘述邏輯實為一致。駱以軍除了用造鎮計畫比喻，也以電影片場的拆與建，比喻改建成森林公園前的眷村違建區：

你不知道那些建築、那些街道以及在那些街道上和你擦身而過的那些人都到哪去了？因為他們真的統統都不見了，所以你便相信那一切都是假的，像是臨時搭建的一個巨大片場……

那些人到哪去了？我發狂地想著：張庭到哪去了？[63]

而敘事者孩童時期在日式老房子的廢墟遊走探險，也成為外省族群冒險性格的象徵：

可能是只剩猶帶著一扇木門的半堵牆，孤伶伶地立在牆基已被摧毀殆盡的空曠石磚中；可能會看見在拆折的木頭梁架間，一架廢棄的鋼琴……我從來沒有問過與我年紀相仿的一輩人，可曾有過那個揹著水壺，像探險隊在磨石碎塊、黑瓦塌倒、園樹翻起的幻異空間裡，翻撿破唱片套、鐵櫃裡的文件、破鍋盆水壺，甚至拆卸電視映像管的童年經驗……[64]

60 駱以軍，〈超級市場〉，《月球姓氏》，頁 53。

61 同註 60，頁 53。

62 「很可能是口號式的『反攻大陸』，可能是『國家興亡匹夫有責』，可能是民族主義情感的『洗刷鴉片戰爭以來的近代史國恥』等等，很迂闊，卻也無比真實，很長一段時間（甚至到現在），是支撐他（我）們不計較現實處境而能生存下去的主要來源。」朱天心，〈「大和解」回應之二〉，《台灣社會研究季刊》第 43 期（2001 年 9 月），頁 122。

63 駱以軍，〈廢墟〉，《月球姓氏》，頁 118。

64 同註 63，頁 83-84。

眷村經驗成為一個世代的集體記憶，而這樣的廢墟探險經驗，以及父系家族中喜愛冒險的衝動，加上一定找得到路回來的自信，讓「我」決定穿越一座大工地：「即是我莫名地闖進了一處，以我當時的時空經驗，完全沒有檔案可以調尋參考的，我第一次嚐到所謂的『曠野恐懼』的，空曠無邊的一處巨大陌生的迷陣」[65]。原本預期廢墟應該能夠啟動男孩的想像力，供他「遊蕩或拾撿寶物」，如同在永和那些巷弄裡。但是，這座「未完成」的巨大建築及其空地，卻造成男孩冒險途上的重大挫敗，使得這個決定仿如複製了遷移第一代的父輩們的命運。中正紀念堂這座象徵威權統治的建築物，因男孩的誤認，也就從「尚未完成的」，變成「曾經完成但現在已廢棄了」的建物。

朱天心筆下種種因為地景的消失而無從確認依附的記憶，敘事者尚能以對街道景致的細描，與城市的現代化進程、本土敘事相抗衡。甚至於轉向日本京都，維繫自己的記憶與某個地方的情感連繫。但是，到了駱以軍筆下，那些城市中被拆毀的日式老眷舍，卻只能是「那是完全無聲的——甚至連沙沙播放的默片都不符的，一張一張殘段不相連如同散落的、周圍嵌著硬紙卡的幻燈片底片般的特寫……」[66]。在讀者繼續追問「何以如此」以及其他敘事上的細節之前，記憶便嘎然而止。而相對於父系身世（外省故事）的一再重複，敘事者「我」直言，因為語言隔閡，也因敘述母系家族史的權力仍在父親身上，使他的母系身世因為「失去時間感與口述能力」而產生缺漏：

> 若說我曾為自己與這種優美古典的語言失之交臂而遺憾過，老實說只有對於那些個午後，我阿媽帶我闖進那個陰暗悠長的窄弄世界裡，而我竟如看無聲電影般完全不知裡面的對白，這樣如同對於我母系身世的隱晦殘斷而惘惘地惆悵……[67]

在外省族群故事的脈絡裡，依附著記憶的地方早已拆除：「事實上那些房子早在我們驚覺想起，努力再從記憶的暗房角落找尋那一兩張散落未被銷毀的底片，在這之前，之前的十年二十年三十年，就沒有人有任何異議地從這個地表上給拆除消失了」[68]。相較於朱天心篤定的眷村經驗與記憶，駱以軍筆下外省族群的童年，由於世代和居住地域（眷村與非眷村）的差異，產生了記憶的不確定和空白失落。當敘事者把焦點轉至台北老街區的童年經驗，大稻埕附近的舊街巷弄，雖然還可以供「我」多年後重返時與記憶中的畫面比對；但卻因為語言能力的缺乏，造成敘事者儘管在場，卻無能力記敘，導致記憶的不完整，見證的不完整。講台語的

---

65 駱以軍，〈中正紀念堂〉，《月球姓氏》，頁 124。

66 駱以軍，〈廢墟〉，《月球姓氏》，頁 79。

67 駱以軍，〈大水〉，《月球姓氏》，頁 257-258。

68 同註 66，頁 83。

一代人可能擁有的故事的礦苗、家族的身世和話語背後的價值和信念，和外省族裔相比，在更早以前就被截斷。最深的悲傷不在說不出來，而是即使說出也無法被任何形式記錄成可以傳承的樣貌。

外省族群的故事之外，駱以軍也試圖處理「面對現代性，在城市中故事如何可能，小說如何可能」的問題。這個問題意識和王安憶、朱天心所說的「城市無故事」相同，在〈想我人渣兄弟們〉中，他曾這樣寫：

> ……那裡面都紛雜迷亂抑藏著一種我這個世代之人，吊兒郎當面對著日面八方擦撞貼身而來的無表情之人；面對著被玻璃、金屬、水泥、花崗石各式材質建築，以方型積木線條切割著我們的視覺景框；面對著王安憶所說「城市無傳奇」那樣破碎不成身世，滿街盡是那種「廣告 face」——一開口，五分鐘內就把這一生乏善可陳的故事乾巴巴地講完了……面對著那樣的世界，一種「不知道怎麼靠近過去」，卻又發狂地想在那橡皮擦擦掉了所有細節的平板白紙上，找到一種故事縱深的素描方式。[69]

駱以軍「我們」系列的作品，包括《我們》（2004）、《我未來次子關於我的回憶》（2005）、《我愛羅》（2006）、《經濟大蕭條時期的夢遊街》（2009）、《臉之書》（2012），多是他從 2002 年 5 月開始為《壹週刊》所寫的專欄文章結集。就寫作體裁而言，黃錦樹曾經對這種專欄形式表達困惑和憂心[70]。黃錦樹指出：「從小說的角度來看（也許是錯誤的感想），這本書充斥著小說的屍骸——啃過的、不及再生的、提早被錯誤聯想壓縮成隱喻的——來不及讓世界觀充分的處理」[71]。駱以軍在這一系列介於小說和散文兩種文體之間的文本裡展現的，延續了楊照的「人渣觀點」：

> 駱以軍的「人渣存有論」低調卻堅持地要說服讀者，一種永遠無法融入社會主流，只能遠遠欣羨嫉妒、詛咒社會主流，並且在每次與社會主流相遇時就倒楣帶衰的「人渣」，有他們自己的「人渣觀點」，而「人渣觀點」其實飽含著自創一個光怪陸離世界的巨大能量。[72]

---

69 駱以軍，〈想我人渣兄弟們〉，《我們》（新北市：INK 印刻文學，2004 年），頁 201-202。

70 黃錦樹在〈錯誤聯想《我們》〉中即提出：「書本身並沒有側文本告知我們它和讀者訂定的虛構契約到底是什麼——是隨筆嗎？還是小說？看來原始發表場地假定了它是非虛構的，故而結集時也就刻意的含混。還是這是一種歷史時間瓦解後、都市疲憊人生無奈的小說形式？」黃錦樹，〈錯誤聯想《我們》〉，《聯合報》2004 年 11 月 4 日，第 C4 版。

71 同註 70。

72 楊照，〈「廢人」存有論〉，收錄於童偉格《無傷時代》（新北市：INK 印刻文學，2005 年），頁 9。

駱以軍充分運用拼貼的技巧，營造日常生活中猝不及防的荒謬惡意或衰運，然而又時有人性溫暖或幽默出現。他在〈巴比代爾〉裡寫的：「他們講的那些事情既來自現實，又充滿了誇張、戲謔、怪誕和幻想」[73]，或許可以拿來形容他小說裡形塑的當代台北。駱以軍在這一系列專欄書寫展現的敘事形式，可以視為台北形塑的地方感的表現。一則，我們能看出他對台北的書寫，是以他塑造出來的「城市流浪漢」身分，在別人的身世、夢境、記憶以及貼近現實的日常生活裡，還有敘事者對台北特定地點的回憶，建構台北的地方感。在長篇小說《西夏旅館》（2008）裡，也可以看到他對於台北的描繪。但是在敘述形式方面，又往往以破碎、斷裂、跳躍等方式與台北的城市形態產生關聯。

在〈老家〉裡，駱以軍則寫出和朱天心「台北即鄉土」相近又不同、對童年小鎮永和的描述。這座封閉小鎮有著迷宮般的巷弄，像是捏皺了的台北大城市的模仿：

> 沒有人能提供給你一個遙遠陌生、蒙著霧光的『遠處的他鄉』。這使我的少年時光，既缺乏一種遠眺的想像力——那種鐵道少年或港口孩子的想像力；也不幸地失去了另一種，置身於某一古街、歷史城樓、老教堂或老廟宇……所描勒出時間感飽滿之城街地圖，那樣的『大城市教養』。[74]

駱以軍的台北故事便是敘事者從家鄉永和小鎮和進入台北城的故事。進入城市後，敘事者和少年友伴以引人側目的「惡童」的形象在不同文本中穿梭，青春期的經驗不斷以相似的形式出現，包括各種打架尋仇、偷竊、性的啟蒙、互相吹噓，在不同時期遇到不同的友人。他們在城市各處不良場所穿行、漫遊，包括高級花式撞球場、棒球打擊場、釣蝦場、健身房、網咖、冰宮、華西街寶斗里、光華商場、西門町等等。他們在城市中經驗的，多是「帶著惡戲的狂歡」[75]。面對青少年鬥毆的場景，「我」和「我們」卻又常常「急於將自己偽扮成一想像中的戲劇化極致、想像中的腔口、想像中的惡形惡狀」[76]，「但是，當真正身體形成暴力對峙的劇場時刻時，我們卻不知下一步該做什麼？我們該說些什麼又殘忍又上道的話？[77]」敘事者「我」以回憶形式呈現這些經驗，多數時候是成年後與友人重逢造成回憶往事的驅動力。這段時光往往是「你混雜在那群歡譁無憂的同伴裡，對你『正在進行的這個生活』之外的世界缺乏想像力」[78]。而對台北的想像，敘

---

73 駱以軍，〈巴比代爾〉，《我愛羅》（新北市：INK 印刻文學，2006 年），頁 243。

74 駱以軍，〈老家〉，《我們》（新北市：INK 印刻文學，2004 年），頁 59。

75 駱以軍，〈最好的時光〉，《我愛羅》，頁 103。

76 駱以軍，〈釘孤隻〉，《我們》，頁 123。

77 同註 76，頁 123-124。

78 駱以軍，〈祕境〉，《我愛羅》，頁 30。

事者試圖以想像銜接、黏補、拼裝過後的台北地景，來貼近以西歐、日本等現代城市為主的城市樣貌：

> 我這一代的城市過客，許多的現代氣氛，是在一種實體和虛擬的巨大漏裂縫隙中，狼狽草率地找尋銜接黏補的拼裝方式。譬如說：在台北尚未有捷運地鐵的十年前，我們或許是以公館或信義路人行地下道裡彈三弦琴乞婆、賣十元一枚的仿製卡通髮飾之皮箱地攤，或是有一只日光燈必定壞掉跳閃不已的殘蔽場景，來想像諸多小說中描繪之，『隱匿在城市下面的冰冷黑暗世界』。[79]

在城市素描式即景中，駱以軍帶出他對 2004 年到 2012 年的台灣社會現狀的觀察，其基底仍是試圖在複雜、瑣碎、古怪、孤獨的城市生活裡尋求安頓和包容理解他人的可能。而駱以軍在小說敘述上的無盡止說故事狀態，以及常常突兀地切斷、無有結尾的故事，使追索結局變得十分困難。在城市中以及城市間快速穿梭移動的故事場景，像抽換幻燈片般隨性地變換。當駱以軍開始寫少年進入台北後的城市經驗，外省族群身分逐漸不再被強調，在城市中的「我族」與「他者」，也被置換成強調對他人同情理解的能力的「我」和文本中的引發共感的角色，以及無感性能力、欠缺想像力的「他們」的對照。

各種敘事文本固然影響了「我」看待城市的方式，但是在細節素描和構圖上，則添加了台北的元素。駱以軍之所以能夠形塑出一個「趨同但仍有別」的台北，是透過不斷在城市日常生活，以及各種文本、包括他自己的小說等虛構場景之間來回切換來進行的。透過和小說家形象高度親近的敘事者，及他周邊的家族和朋友，把台北形塑成一個面貌繁複的城市。駱以軍關注的是城市裡的不倫、悖德，寫人性的複雜和幽微。他寫台北城市傳奇般的華麗夢境，也寫城市裡被主流命名為「他者」的人群，如外籍勞工、公娼、流浪漢等所處的城市空間。如〈投籃機女孩〉寫印尼籍外傭在投籃機前變成一個壓過所有在地人的投籃高手，這樣的奇蹟「但又無法更改龐大『我族』對落單的、流落他鄉的『異族』之冷漠、缺乏理解與同情之印象」[80]。或是〈白蘭〉裡的文萌樓公娼館旁的小屋：

> 一旁擠挨著一間拜玉皇大帝的神壇，另一邊則是一家在簡陋玻璃櫃裡擺了幾雙樣式老舊的男女皮鞋或膠鞋的鞋行。整條巷弄都悠晃著一種心不在焉時光踟躕在舊昔的老社區氣味。窄窄的騎樓、低低的廊檐、門洞。一走進則光線被收煞而去的暗黑陰涼小屋。……後間鐵門打開，是別有洞天這些老舊房舍的後巷，榕樹自牆後輕輕梭搖著光景，還有一盆一盆的茉莉和含

79 駱以軍，〈失落的彈珠檯遊戲〉，《我們》，頁 69。

80 駱以軍，〈投籃機女孩〉，《我愛羅》，頁 69。

笑。阿運（她也是當初輪班陪伴白蘭的義工之一）說這裡就是白蘭當初餵養那些野貓的所在。白蘭倒下後，那些貓全散去了……

我感覺那是一個『活生生的生命場景』被剝奪、挖空的劇場。[81]

在這樣的脈絡下，樂生療養院的場景也以強烈的視覺印象出現於駱以軍的文本裡：

……一座被遺棄的野戰醫院，一幢被滅族部落的教堂廢址，一個存在主義式的劇場：人被剝奪其所有——壞毀的外貌、集體監禁的恐懼靜肅，從此被拔出人群進入一靜置時光耗盡餘生的領悟，乃至於馴順地衰老死去（那些不馴順的成為吊在上方搖晃的背景）——最後終於連這一切，如今殘剩的，且將要被兵臨山丘下的捷運機房、停車場，進出軌道的「我們」（形貌正常的我們，迷惘地看著媒體上警察將哭喊學生抬走的我們），用未來感的金屬列車掏掉、砸掉、鏟掉、變成破碎的磚瓦、木條、玻璃……[82]

駱以軍並且敘述自己面對樂生療養院及其歷史時，產生的感情：「我腦中有一個無力但近乎尖喊的奇異情感讓我坐立不安，猛抽菸也壓不下那種金屬感的騷躁憂鬱。一句老話。因為羞恥。羞恥。羞恥哪……因為我們竟然讓這件不義的事眼睜睜在面前發生……」[83]。這或也正是樂生療養院的紀錄片拍攝者、口述歷史工作者等所持有的情感。而駱以軍筆下的敘事者也在現代的各種論述體系，尤其是資本主義描述世界、使世界運作的方式之下，試圖捕捉以為已經丟失的人性：「我會感謝你對我這可憐人還存有惻隱之心」[84]。他所謂的感性能力，指的是「愛人的能力，犧牲的能力，笑的能力，同情他人的能力，對於無意義殺人、貶低人或遊戲般施虐之憤怒的能力……」[85]。這是駱以軍的台北書寫裡，面對台灣歷史的思考，和對現代性的思考裡，不斷以文字逼近的關懷核心。在這層意義下，駱以軍所寫的：「這種『美麗新世界者』，常常占據了道德或宗教的修辭，他們痛恨造成他們那發光無菌街道上所有汙染意象的事物：娼妓、流浪貓狗、吸菸者、乞丐、遊民、酒鬼……」[86]，展現的是和朱天心相同的思省和思辨。

---

81 駱以軍，〈白蘭〉，《經濟大蕭條時期的夢遊街》（新北市：INK 印刻文學，2009 年），頁 259-260。

82 駱以軍，〈樂生〉，《經濟大蕭條時期的夢遊街》，頁 251。

83 同註 82，頁 253。

84 駱以軍，〈別人的房間〉，《我們》，頁 88。

85 駱以軍，〈我愛羅〉，《我愛羅》，頁 13。

86 駱以軍，〈一個吸菸者的抗議〉，《經濟大蕭條時期的夢遊街》，頁 270。

第四節、 以小說書寫抵抗遺忘：《太陽的血是黑的》

海澀愛於〈污名的比較：殘障與性〉一文中，指出對身分認同以及社會排斥經驗的比較分析有其重要性，將有助於建立跨越身分認同類別的連線政治。「污名」或可取代「酷兒」，成為對抗正典的連線政治基礎。其中，她認為對於社會排斥經驗引起的負面情感的描述與分析，或可彌補酷兒理論抽象化、遠離生活經驗的缺陷。胡淑雯《太陽的血是黑的》（2011）中採取的形塑台北的策略，或許可以從海澀愛的視角切入，觀察胡淑雯如何寫資本主義台北高樓陰影下不被看見的台北人，並且指認空間背後所有想要抹去差異與記憶的權力。

《哀豔是童年》（2006）裡，〈浮血貓〉、〈界線〉、〈奸細〉、〈末花街 38 巷〉諸篇便出現胡淑雯對各種身分的劃分的質疑。敘事者寫出一九八〇年代的台北童年回憶，並有意為城市中所有不被接納，無法開口為自己說話，無法以「界線那邊的語言」表達自己，沉默至失語的人們塑像。從社會學分類來看，胡淑雯筆下所有「被時代的力場拋向界外的人」[87]，包括窮人、身心障礙者，按摩女郎，計程車司機，遭受性侵的幼童，政治犯，同性戀，跨性別者，變性者，變裝者，遊民，性工作者，大抵上都屬於性別、族群、醫療以及犯罪等領域中被認為不夠格得到社會完全接受的人，也就是受到「污名」的人[88]。小說裡，這些遭受汙名者以不同形式取回自己的發言權。那些無法再為自己說話的，胡淑雯也在小說裡一一記下。她將汙名作為可能的身分認同政治，以對抗集體的遺忘。她同時敏銳地察覺、感知到國語背後隱含的種種文化霸權，當小說中的角色以台語說話時，便直接感受到階級之間的差異，還有台語和貧窮連結在一起的汙名。

《太陽的血是黑的》進一步描寫在城市邊緣掙扎的各種小人物，在主要敘事者的夢境、記憶和現實之間浮現。值得注意的是小說裡的主流和非主流的位階關係。越邊緣的小人物，他們對於台北的想像和期待，還有他們對自身的期待和行為動機，可能越靠近資本主義意識形態下的「主流」：「正所謂『上了軌道，做個有用的人』」[89]。胡淑雯使用二元對立的結構，描述城市中使用不同空間的居民。台北一〇一大樓象徵的是以全球城市為發展借鏡的城市想像：「台北……試圖吞下這個比他更新更大的世界。揣想著，這世界將會怎麼泯滅我，或成就我。北京、

87 胡淑雯，《太陽的血是黑的》（新北市：INK 印刻文學，2011 年），頁 29。

88 關於「污名」（stigma）的討論，參考高夫曼（Erving Goffman）著，曾凡慈譯，《污名：管理受損身分的筆記》（台北市：群學，2010 年），頁 1-49。污名指的是在社會關係中具有強大貶抑效果的特質，無論是身體方面的殘缺、性格上的缺失或是與種族、國族相關的特徵。污名使得原本可以處於社會正常關係的個人，因為具有污名的身分，而遭受貶抑、排斥。

89 胡淑雯，《太陽的血是黑的》，頁 29。

上海、首爾、孟買，將怎麼趕上我，甚或贏過我」[90]。這幢建築與貧民住宅、博愛院形成強烈對比：「路的左翼蓋了公營的『博愛院』，收容獨身的外省老兵、吸毒賣淫的逃家少女。右翼塌著一片貧民住宅，灰暗的水泥屋，收納了台北的人渣與廢物：一票精選的貧民，擠在首都的一截直腸裡面，倚靠精選的垃圾為主」[91]。一〇一大樓背後的發展敘述與政商利益關係，甚至也席捲了窮人對於自己未來的想像：

> 一〇一無所不在，以至於，抬頭就能看見它的人們都以為，自己就住在它的腳邊。人人都在等待好消息。務實的人渴盼一份工作機會，愛作夢的則妄想著要發了，要發了，炒手要來了，舊房子要拆了，整地建商圈，都市更新蓋豪宅，快了，快了。[92]

小說敘述者「我」不只戳破這層虛幻表象，還進一步指出這階級上的對立，在當代台北極難打破或是翻轉。因此，敘事者毫不掩飾對於城市上層階級的敵意與嘲諷。對城市的想像，包括自一九九〇年代以來興建的城市綠地，新式建築，以及崇尚歐美的文化品味。關於台北的全球化想像，她也指出，「台北與香港上海的酒吧全都成了一個樣。像殖民地的一場疫病。那些追不上時代的酒吧，就只能削價：不當『懶吧』（lounge bar），就當『爛吧』。[93]」昔日的麥當勞已落魄成為城市弱勢者也能消費的平價空間，然而，基於文化位階的排序，以法國文化為投射對象的空間，很快地成為流行，並且繼續排除所有行為舉止不符合品味的城市居民：「這是「麥當勞叔叔」的贈禮：在邪惡的帝國連鎖店，與歪斜的陌生人打交道。進步青年不上麥當勞，只泡咖啡館，然而咖啡館入口的電影海報，從第一個法文單字開始，便排除了像她這樣的，歪七扭八的人」[94]。

在這樣的資本主義空間裡，不同階級的城市居民，也被劃分到應有的空間位置：「這段路上滿是餐廳、酒肆、咖啡館、紅酒雪茄俱樂部、名牌精品旗艦店。『所有權』定義了所有的房屋與街道，資本佔領了每一筆空間，不留任何一點陰影可供收留，收留一個痛哭的人」[95]。敘事者父親所從事的泊車工作，則具體地顯示整體都市發展的影響下，汽車的運動與停止，分別產生相應的交通與停車問題。而這也正是資本與資本主義再生產所產生的空間矛盾的在地顯現。泊車的人必須在寸土寸金的城市土地上尋覓停車位以賺取微薄的薪資，勞動者的身體卻只能屈

---

90 胡淑雯，《太陽的血是黑的》，，頁 243。

91 同註 90，頁 149。

92 同註 90，頁 154。

93 同註 90，頁 89。

94 同註 90，頁 48。

95 同註 90，頁 31。

居於自己的車上。

小說中也寫白色恐怖的記憶，如何被當權者在城市發展過程中層層抹消。作為政治犯的敘事者的外公，面臨失去話語的困境：「沒人願意聽他說話，沒有人把他當真，幾十年過去了，再也沒有誰聽得懂他」[96]。經歷白色恐怖的政治犯，除了可以依附的地景消逝，還必須面對出獄後的失語：「以前他不敢說、不能說，等到總算可以說出來的時候，已經沒有人要聽了；這幾年，開始有年輕人想要聽，他卻又說不出來了」[97]。和受害者記憶相關的台北城市地景，例如由日本陸軍倉庫改建而成的軍法處，也改換了模樣：「其後幾十年，台北人在沉默中學會遺忘，遺忘大逮捕的恐怖。連監獄都洗去了血汙，化身樂園般的大飯店」[98]。胡淑雯小說中對台灣社會議題的思考，其背後反映的是台灣在性別議題、白色恐怖研究等的逐步進展。如胡淑雯參與的台灣民間真相與和解促進會的白色恐怖田野調查，相關口述訪談成果於 2015 年結集成《無法送達的遺書：記那些在恐怖年代失落的人》[99]。胡淑雯負責撰寫劉耀廷的部分，分別為〈妻子的漫長等待〉和〈女兒〉，以及撰文後記〈愛與意志〉[100]。除了《太陽的血是黑的》外，白色恐怖受難者家屬的經歷也出現在胡淑雯發表於《短篇小說》的小說中 [101]。在小說中之所以必須持續、反覆的書寫，或許意味著在現實裡，即使解嚴已久，關於創傷的大規模的集體失憶症仍在，種種社會結構中的「不義」仍難以消減。

應該為白色恐怖負起責任的人，全台灣以他的名字命名的路還有一百七十條。面對人們城市空間的失憶的荒謬處境，和朱天心的〈古都〉相仿，胡淑雯也選擇用城市不同族群、不同階級、不同性別取向的記憶堆疊起西門町背後的台北城市史：

---

96 胡淑雯，《太陽的血是黑的》，頁 20。

97 同註 96，頁 21。

98 同註 96，頁 63。

99 胡淑雯主編，《無法送達的遺書：記那些在恐怖年代失落的人》（新北市：衛城出版，2015 年）。

100 胡淑雯主編，《無法送達的遺書：記那些在恐怖年代失落的人》，頁 123-165。

101 如胡淑雯，〈巴洛克〉，收錄於《短篇小說》第 8 期（2013 年 8 月），頁 241-254。胡淑雯，〈活埋〉，收錄於《短篇小說》第 9 期（2013 年 10 月），頁 221-231。胡淑雯，〈實習報告〉，收錄於《短篇小說》第 11 期（2014 年 2 月），頁 211-224。胡淑雯，〈過去飄來的雨〉，收錄於《短篇小說》第 13 期（2014 年 6 月），頁 167-181。胡淑雯〈名字〉，收錄於《短篇小說》第 14 期（2014 年 8 月），頁 216-225。胡淑雯〈名字〉，收錄於《短篇小說》第 15 期（2014 年 10 月），頁 171-181。這些小說和《太陽的血是黑的》共享一些敘事元素，包括精神病症狀和對醫療體系的反思，白色恐怖受害者的遺書，墳墓，馬場町，白色恐怖家屬的生活等，小說也呈現敘事者對台灣當代轉型正義無法貫徹的強烈憤怒。

國立政治大學 National Chengchi University

這地方愈是老朽愈是前衛新穎，埋著天差地遠的時間層：
舞女歌女的老查某時間層。
男身女裝 cross dresser 的時間層（白蘭琪的 2.0 公主裝）。
酷兒帥 T 的時間層。在影展正熱的季節。
政治犯的時間層。保密局的恐怖時光。
賭徒酒鬼流浪漢的時間層，與成片遭到淘汰、退休再重組的遊戲機台。
嗜玩 cosplay 的青少年與老少女。動漫迷如夢似醉的太虛幻境。[102]

海澀愛提出在晚近的文學與文化研究中，情感政治在性別／性向／酷兒研究（gender／sexuality／queer studies）成為一個重要的研究對象。原因是人們往往是在日常生活的層面經驗到這些負面的感情，而這些負面情感可以使人思考身分認同的問題[103]。正如海澀愛批判直線進步之現代性對他者的排斥所說的，在現代進步論述中被視為是落後的、落伍的情緒，也就是她提出的「Backward」，包括害羞、愛恨糾纏、曖昧矛盾、落敗、憂鬱、孤單、退步、受害、心碎、反現代、不成熟、自恨、絕望、羞恥等等，是必須正面注視的。海澀愛提醒我們，必須將這些負面情感視為不斷運作的社會創傷的烙印，因為這些感覺是因應社會的情境而生。胡淑雯在小說裡建構的家族史，和台北這個城市空間給人的種種壓迫緊密交織在一起。

《太陽的血是黑的》的敘事者，先是將城市與現代主流追求陽光進步的意識形態結合，再以眾多負面情感的敘述，突顯在進步論述其實無法抹消這些與身體緊密相關的記憶。而所謂的落伍、羞恥和卑微，也仍然是台北城市中的進行式。因此，小說中多次引述卡夫卡（Franz Kafka）《變形記》或是田納西・威廉斯（Tennessee Williams）《慾望街車》等文學經典，敘事者意圖再現的，並不只是人類普遍的孤寂感或是其他負面感受。這些感受是一套社會意識形態所建構而成，而終於成為這些弱勢者在小說中經歷的深刻的身體情感經驗。這些被視為個人的記憶與情感，因此必須置放於台北城市發展中的社會與政治脈絡來討論。倘若生活在城市中的群體，沒有辦法對過去保持同理甚至進行批判，對現有關係背後的脈絡也無法進行反思的話，那麼，所謂光明的城市將只是建築在失憶上的虛妄之城。

第五節、 小結

本文討論資本主義全球化之下，台灣小說與紀錄片中的台北形塑。台北以其

102 胡淑雯，《太陽的血是黑的》，頁 146。

103 海澀愛，〈論情感政治：感覺倒退、感覺「背」〉，劉人鵬、宋玉雯、鄭聖勛、蔡孟哲編，《酷兒・情感・政治——海澀愛文選》（新北市：蜃樓，2012 年），頁 178-179。

他城市為鏡，朝向全球城市發展之餘，卻也有在地居民傾向透過以影像保存社區的、地方的記憶，抗拒全球化的同質力量。由於台北由西到東的區域發展進程，面對以西區為大宗的歷史違建聚落和開發較早的老城區，執政者多以和東區雷同的發展邏輯擘畫、謀算都市更新的可能。以紀錄片為主的紀實影像，與台灣的社會運動同步，則記錄了台北城市計畫執行時，被現代化排除的城市居民樣貌。台灣民主化運動，一九八〇年代後期逐漸出現的、以社區、地方為主體的抗爭，政治上本土力量的凝聚，以至紀實影像的蓬勃發展，促成如康樂里的反市府推土機運動。值得注意的是，康樂里的居民結構並非以外省人為大宗。然而，老兵議題本身所具有的吸引力，與開放探親的時代潮流結合，使得由他們口中說出來的、在康樂里的生命經驗，構成《陳才根的鄰居們》的主要敘事。

另一方面，儘管《我們家在康樂里》試圖將運動聚焦於弱勢族群與階級議題，並且提出中產階級的綠化修辭，外省敘事仍不免讓運動被操作成是外省族群對本土政權的反抗。但我們應該要記得，《陳才根的鄰居們》所拍攝的外省老兵，他們本身並不強烈拒斥資本主義現代化。當他們在台灣被建構成弱勢的一群，相對的，他們本身在面對中國大陸故鄉的親朋時，是希望以在資本主義社會發達成功的形象出現的。即使是以社區為號召的反迫遷運動，也不宜以單一想像限縮社區居民的複雜性。同時，關於他們對生活的想像，也不應直接劃為是落後的一方。

在台北市與新北市的現代化建設計畫下，樂生療養院院民的原地保留主張，實際上牽涉的是另一種關於人、身體與場所一同構成的地方想像。從《遺忘的國度——樂生療養院紀錄片》裡可以看到，他們殘缺的身體是日本殖民政府與國民政府加諸國家暴力的見證，而由他們的身體，使人們重新認識樂生院這個地方，事實上也就是「不斷反思、闡發潛藏的記憶，警覺別樣的發展進程和前景，才能防止歷史想像凍結於事先鋪定的、無視歷史曲折性的單行道上」[104]。院民述說時呈現的情感和記憶，以及他們與地方的互動關係，使一種發展主義之外的城市想像被建構起來。

其次，面對台灣在想像一民族主義主體的過程中，歷史敘述所具有的抹消多樣性的現象，朱天心也以〈古都〉將台北建構為地方。她試圖在台灣主體性與鄉土緊密結合的論述之外，提出台北即鄉土的可能，具體表現為將官方建構歷史與個己記憶置於對立的位置。〈古都〉中以回憶式的敘述方式塑造詩意的懷舊氣氛，使台北對台灣的想像中所具有的功能，不再只是結合國家與資本力量不斷發展的、疏離的現代城市，而是強調一個由日常生活、個體記憶共同構築的、對敘述者具有情感重量的地方。在〈南都一望〉裡，朱天心則是進一步把外省族群記憶

104 王斑，〈歷史・記憶・現代性〉，《歷史與記憶：全球現代性的質疑》，頁 2。

遭到抹煞的焦慮，和外籍移民、外籍勞工以及麻瘋病人等弱勢族群的處境連結起來。

駱以軍的《月球姓氏》裡同樣處理了外省族群面對記憶被粗暴抹除的景況，但是，父系家族的記憶在敘事裡往往顯得極不可靠，母系家族的記憶則因為敘事者缺乏記述台語的能力，失去見證與留存紀錄的可能。討論城市空間的更動時，可以看出都市更新相關的影像文本和朱天心的小說，共同構成了他小說裡一個世代的外省族群的「集體記憶」。但駱以軍又更加強調小說敘事上的無法連貫，在追問前便跳轉至另外一畫面。根本原因出於時間上的落差，那些眷村在敘事開始前早已被拆除。在外省族群的故事之外，駱以軍也以青春敘事和當代台北的經驗形塑台北。在以各種媒材、夢境、記憶拼貼的敘事裡，創造有別於「主流」的台北觀點，而那背後蘊含的可能是對人的感性能力、想像能力的期待和失落。這也使在台北都市更新之下的老舊區域或是如樂生療養院等特殊地方，以強烈的視覺印象再現於駱以軍的文本裡。

一方面，我們可以看到具有外省族群身分的朱天心和駱以軍，在文本裡呈現和「講台語」的本省族群之間的緊張關係，並且表現出他們對於拆除弱勢外省居民居住的違建眷村的同情。而又進一步延伸到對其他弱勢群體的同情，以及對都市政權的憤怒。另一方面，在胡淑雯的小說裡，國語背後還是一個主流的意識形態，和台北城市的種種進步論述緊密結合。使得她必須運用台語來寫城市裡的弱勢族群如計程車司機。胡淑雯從弱勢與被汙名者出發，寫出台北城市的暗影。如海澀愛所說，一方面關注在進步的風暴中失敗落伍的，一方面揭露現代進步本身的排除性。就前者而言，胡淑雯將書寫焦點放在性別、族群、醫療以及犯罪等領域中受到「污名」的人。在小說中，這群人包括窮人、受性侵的女孩、政治犯、精神病患，也包括同性戀者與變裝者。她在〈界線〉曾經這樣寫過：

> 也許我又在這故事裡撒了謊，忍不住虛構的衝動，以成就一個小孩對現實的報復。一種屬於夢、屬於小說的正義感。在這份延遲的抵抗中，我能做的，只是把故事說出來，把那條界線指認出來。指認它，指認其定義的暴力，才可能模糊它、消除它。[105]

但是，敘事者作為一個中介者，又時常越過界線，去討論正常與不正常的分類。敘事者作為白色恐怖的受難者家屬，越過界去嘲諷昔日執行命令者的權貴生活；作為窮人家庭出身的孩子，她來回於自己與父親所屬的兩個階層。作為一個沒有生病的人，她最終也跨越到精神病患的那一邊。

105 胡淑雯，《哀豔是童年》（新北市：INK 印刻文學，2006 年），頁 131-132。

胡淑雯筆下的台北是劃分清楚的資本主義空間，但是她的小說敘事者則享有跨越空間界線的自由。台北的現貌是抹消過去記憶的城市，但她在小說中則以記憶將時間夾層的地理空間顯影出來。在對負面情感的呈現上，她也不將在現代進步論述中被視為是落後的、落伍的情緒視為需要排除的對象。相反的，她仍然在小說中再現這些負面情感，並且以此作為社會文化機制建構下的產物。這些被視為個人的記憶與情感，因此必須置放於台北城市發展中的社會與政治脈絡來討論。透過對分類界線的模糊，小說最後似乎指向城市裡救贖與改變的可能：「更疼痛，更歪斜，因而多了一點智性與慈悲的品質」[106]。

國立政治大學
National Chengchi University

106 胡淑雯，《太陽的血是黑的》（新北市：INK 印刻文學，2011 年），頁 29。

第三章　台北形塑的懷舊傾向

第一節、前言

懷舊（nostalgia）原來是在欲返鄉而不能，造成精神上的痛苦的脈絡下被提出，是十七世紀末西方醫學中的病理學用語。後來演變成對過去美好年代的憧憬[1]。在一九八〇年代以來的討論中，懷舊牽涉到的是各種文化形式如何再現過去與緬懷過去。人類學家阿帕度萊（Arjun Appadurai）在討論流行與懷舊的關係時則指出，懷舊商品的生產成為一種工業，包括仿古或復古的流行服飾及其他消費商品、骨董、以及大眾文化和流行電影等。重要的是，這個社會的特徵必須包括「至少對某些階級而言，流行需在這類社會中已成推動消費的主宰機制；而商品化也已成為社會生活的關鍵特徵」[2]。在這個機制中，過去的歷史被有選擇性地挑選出來，再加以設計，成為一種重新風格化的事物。這些東西讓人們在消費的當下短暫地回到過去，賦予消費者一種懷舊的資格：哀悼過去某種生活的消逝、模仿一種懷舊的姿態，卻不需要涉及真正複雜的歷史面貌[3]。另外，他也提到大眾娛樂的性質，將使觀眾對懷舊進行反思的過程受到阻礙：「消費者的懷舊注意力是短暫的，卻都受到了媒體的鼓勵：注意力缺乏症實際上可能是對付老式懷想情緒的良藥，而這種懷想令人做白日夢和無端遐想，佔去太多的時間」[4]。

從以上對消費性的懷舊的定義中，我們可以得到初步的概念。消費性的懷舊通常出現於一個後現代的、資本主義的、全球化社會。從生產端來看，這些文化商品的生產者傾向美化過去的歷史，這阻斷了人們認識複雜的歷史的途徑。從接收端來看，懷舊產品的消費者似乎被劃分為擁有親身體驗者，與抱持「想像的懷舊」者至少兩大群體。懷舊與記憶政治緊密扣合，人們要返回的不是，或不再只是一塊土地，而是「不斷生產各種文化場景的工作坊」[5]。阿帕度萊也指出，若是要區辨被列入懷舊對象的事物是否具有價值、為何具有價值、如何具有價值，不只要看它是否經過時間的洗禮，也要將其對社會脈絡成功的符號性運用列入觀察[6]。

---

1 參考廖炳惠編著，《關鍵詞 200：文學與批評研究的通用詞彙編》（台北市：麥田，2003 年），頁 179。

2 阿帕度萊（Arjun Appadurai），鄭義愷譯，《消失的現代性：全球化的文化向度》（台北市：群學，2009 年），頁 106。

3 同註 2，頁 110。

4 同註 2，頁 43。

5 同註 2，頁 43。

6 同註 2，頁 107。

俄籍美裔學者博伊姆（Svetlana Boym）則是進一步探索全球化時代下懷舊具有的象徵性功能。她認為，懷舊是個人記憶與集體歷史之間的中介，而不僅僅是單純的個人心理。懷舊者所尋求要返回的對象，不只是物質上的，同時也是精神上的。她指出當代懷舊情感生成的根源，是因為全球化與現代化激發並且強化了人們對於「地方」的情感[7]。懷舊所要顯現的，其實是當下的某種欠缺。矛盾的是，懷舊既抗拒、批判現代的時間與進步的歷史觀，另一方面，這個情感本身卻也是包含在現代處境中的。

博伊姆進一步將懷舊區分為兩種類型——更精確地說是傾向——修復型懷舊（restorative nostalgia）與反思型懷舊（reflective nostalgia）：「修復型的懷舊強調『懷舊』中的『舊』，提出重建失去的家園和彌補記憶中的空缺。反思型的懷舊注重『懷舊』中的『懷』，亦即懷想與遺失，記憶的不完備的過程」[8]。修復型懷舊有兩個主要的敘事模式，一個是恢復本源，一個是密謀理論。懷舊者在喪失群體凝聚力的情境下，會強力鞏固一個發明出來的傳統，塑造出一個集體的圖像，並且強調歷史延續、不中斷的必要性。此外，則是塑造出強烈的敵我意識，在想像中偏執地重建一個純淨的、靜態的家園。反思型懷舊的特徵則在於，它更關注個人的和文化的記憶，同時也願意承認他人的文化記憶。同樣面對過往，反思型懷舊敘述的口吻可能是幽默的或是諷刺的。博伊姆並且一再提醒，對於懷舊情感需要抱持著一定的警覺與反思。

本章擬以博伊姆對於懷舊情感的思考框架為切入點，同時也留心消費社會對於懷舊敘事的影響。如香港學者陳智德在〈香港文學的懷舊史 1950-2005〉所說：「懷舊的出現是有一定條件，有一定的歷史根源，它通常發生於歷史轉折或面臨經驗斷裂的時代，人們對此斷裂有強烈的危機感，渴欲以懷舊召喚失落的價值」[9]。因此，對於過去的再現往往是被當下時空的政治環境與文化關懷形塑出來，而且和歷史記憶、文化產業、文化資本的累積與創造等息息相關。法國歷史學家皮耶・諾哈（Pierre Nora）在〈記憶與歷史之間——如何書寫法國史〉中便提示：「我們不探究往事如何發生，而是瞭解它如何持續地被利用，它的應用與誤用，以及它對當下造成的影響。我們要追問的不是傳統，而是它如何被建立、被傳承」[10]。若我們進一步以陳智德的提問為參照，來檢視在當代台灣脈絡下台

---

7 博伊姆（Svetlana Boym）著，楊德友譯，《懷舊的未來》（*The Future of Nostalgia*）（南京：譯林出版社，2010 年），頁 19。

8 同註 7，頁 46。

9 陳智德，〈香港文學的懷舊史 1950-2005〉，《解體我城：香港文學 1950-2005》（香港：花千樹，2009 年），頁 249。

10 皮耶・諾哈（Pierre Nora），〈記憶與歷史之間——如何書寫法國史〉，皮耶・諾哈編，戴麗娟譯，《記憶所繫之處 I》（台北市：行人文化實驗室，2012 年）頁 18-19。

北形塑的懷舊傾向，我們的提問便會是：在形塑台北時，創作者如何處理台灣的文史資源？若修復型的懷舊傾向可以視為民族主義復興的一種徵兆，它將如何影響創作者對台北城市史的再現？在個人記憶與集體歷史之間，創作者如何藉著懷舊回應城市的現代化進程？

從這個提問出發，以下將以小說與影像文本中，對台北舊城區大稻埕和艋舺的再現為分析對象，指出創作者對台北的形塑從過往「鄉土」、「本土」的對立面，轉向探索台北的在地經驗。在當代台灣的文化生產場域中，懷舊風潮展現於對日治時期台北記憶的想像與再現，並且以台灣電影如林正盛《天馬茶房》（1999）、紀錄片《跳舞時代》（2003）等形式做為載體。在艋舺的部分，鈕承澤的《艋舺》（2010）則試圖以青春故事將艋舺包裝成懷舊敘事。這些文本應被視為形塑台灣想像的共同體論述的一環。

相對於影像文本，在小說方面則以林俊穎《我不可告人的鄉愁》（2011）和前作為討論對象。曾經參與三三集團文學活動的林俊穎，以台語文書寫呈現有別於外省眷村、客家出身的朱天文、朱天心的小說語言。這個將台語文字化，盡可能地用台語進行小說敘事的創作實踐，本身即是將台語這種語言列入懷舊對象的展現。此外，林俊穎也嘗試在小說裡處理台灣史的題材。不過，在以抒情、懷舊的個體記憶抗拒資本主義現代化的意識形態，拒絕大河小說式的敘述等，林俊穎與上述二位小說家仍有高度的親緣性。另一方面，林俊穎在形塑當代台北的同時，也揭示懷舊情感在當代的複雜面向。

第二節、懷舊與重新發明的傳統：大稻埕與艋舺的再現

（一）再現大稻埕的「黃金年代」

有關大稻埕和艋舺的再現，應當置放於台灣一九九〇年代以來對地方書寫的重視，以及台灣意識興起的脈絡下考察。不過，我們也能注意到，對這兩個地方的再現，其實也突顯了在重塑城市歷史與記憶時具有的選擇性。如黃宗儀討論香港電影所說：「全球城市後殖民敘述的『本土』不能被視為理所當然的常態，而必須被看成一種建構。當城市替代鄉村的想像、成為建構本土的空間形式時，全球城市的特質必須被抹滅或者視而不見。[11]」但另一方面，大稻埕的地方特質及發展歷程，又使得這個地方成為聯繫當代台北和過去商業繁盛、文化蓬勃發展的台北的最佳案例。

11 黃宗儀，〈序論・全球化與東亞大都會的文化身份想像〉，《面對巨變中的東亞景觀：大都會的自我身分書寫》（台北市：群學，2008 年），頁 8。

隨著一九七〇年代西門町商圈興起、一九八〇年代東區商圈形成，台北市由西區向東區發展的軌跡大致清晰。在區域經濟的發展上，大稻埕處於落後的狀態。面對台北快速的現代化發展，大稻埕成為台灣傳統文化的象徵。如台灣新電影導演楊德昌的《青梅竹馬》（1985），便是從台北迪化街到東區經濟重心的移轉，帶出台北人面對傳統與現代之間的價值衝突。台北都會的人際關係不協調和疏離，對照的是傳統社區的情感。以文化資產而言，「搶救迪化街」保存運動的成功可以視為台灣老街保存的重要範例，但有關保留在地文化古蹟和城市經濟發展的論爭未曾休止[12]。

從大眾媒體的再現來看，在揀選大稻埕再現的文化記憶時，主要呈現為對傳統生活、歲時祭儀、鄉土信仰、行業的考察，以及針對老城區中移民後裔的家族史的訪談。從而在台北的城市史方面，以漢人渡海移墾、械鬥、逃難、定居到繁盛的過程來追溯[13]。此外，強調台灣本地攝影家的論述，也是對大稻埕地方文史的考掘的一環[14]。這是藉由爬梳日治時期的台灣紀實攝影史，使台灣攝影家及其作品浮現於公共領域，為台灣的本土認同奠下視覺經驗的基礎。一九九〇年代後，有關大稻埕的城市踏查及地方文史的追溯持續進行，也出現以台北老街為主軸的地方誌式書寫[15]。如陳智德所說：「香港文學藉懷舊累積文化資源，也藉此使個人記憶，化作文化資源，由此見出懷舊的創造性：從『沒有』的『沙漠』裡建立『有』的文化資源。[16]」大稻埕的文化記憶重建也可以用這樣的思考框架理解。

因此，我們可以看見在強調台灣歷史記憶時，一九二〇年代台灣議會請願運動及環繞的相關人物，一九三〇年代的「跳舞時代」，成為再現大稻埕時被突顯的對象。一九九〇年代以來，關於日治時期的大稻埕，多以電影、紀錄片等為媒介。文史工作者透過再現一九二〇、三〇年代的大稻埕，賦予大稻埕「本土文化

Chengchi

12 「搶救迪化街」保存運動指的是 1977 年「變更迪化街寬度案」提出後，1988 年在迪化街依法拆除前夕，由民間發起「我愛迪化街」運動，呼籲政府將大稻埕定為以保存歷史風貌的特定專區。參考林秀澧、高名孝執行主編，《城市計劃——戰後臺北都市發展歷程》（台北市：田園城市，2015 年），頁 216-227。

13 參考林惠正、林曉蓓等著，〈尋找台灣的泉州人專集〉（上），《漢聲》第 19 期（1989 年 3 月），頁 10-82。林惠正、林曉蓓等，〈尋找台灣的泉州人專集〉（下），《漢聲》第 20 期（1989 年 3 月）頁 51-99。

14 1985 年，文建會舉辦「台灣地區攝影史料整理暨百年台灣攝影展」座談會。由張照堂執筆的《影像的追尋：台灣攝影家寫實風貌》（台北市：光華，1988 年），和張照堂主編的《老・台北・人》（台北市：台北市政府新聞處，1998 年）等，皆可視為整理台灣攝影史的重要出版品。

15 如莊永明（1942-）寫的《台北老街》（台北市：時報文化，1991 年）。

16 陳智德，〈香港文學的懷舊史 1950-2005〉，《解體我城：香港文學 1950-2005》，頁 268。

復興」的懷舊想像。如林正盛導演的《天馬茶房》（1999）再現 1945 年日治時期末期到 1947 年二二八事件發生前後時的大稻埕。由林摶秋編劇的《閹雞》在日本皇民化時期，是抗爭色彩鮮明的舞台劇作品，對於台灣民謠、台灣戲劇的發展具有重要的意義。電影中主要是透過劇團在永樂舞台演這齣向《閹雞》致敬的《咕咕雞》的不順遂，點出日本殖民政府與國民政府兩個政權帶來無微不至的壓迫。《天馬茶房》中阿進與阿玉兩人的青春戀愛，和傳統的婚姻觀對抗，進而選擇私奔的故事，也呼應了《閹雞》女主角月里追求自由戀愛的意志。電影中敘述大量的日治時期到戰後初期的生活瑣事，反映政權轉換時市井小民的調適過程。而魚丸店老闆計畫囤積米糧，外省人欲走私米糧回中國，老婦偷賣私菸等，也反映了台灣時局不穩、社會動盪的情景。

儘管有演員表演落差的問題，《天馬茶房》仍透過流暢的敘事、純熟的語言轉換，塑造出懷舊的歷史情境。天馬茶房因為二二八事件，成為皮耶・諾哈所說的「記憶所繫之處」。劇中從由鄧雨賢作曲的〈滿面春風〉、〈望春風〉，和吳成家所作的〈港邊惜別〉，到由男女主角作詞作曲（實際上是由陳明章作曲）的〈幸福進行曲〉，顯示編導以音樂延續台灣文化傳承的企圖。在林正盛的詮釋裡，對天馬茶房的虛構建立在環繞這個地點的文化記憶上。而《天馬茶房》出現的人物，幾乎就是往後日治時期大稻埕的再現中會出現的角色典型：蠻橫的日本軍警，與軍警斡旋的大稻埕當地仕紳，具有出國經驗、進步思想的青年，打扮時髦、懷抱自由戀愛觀的年輕女性以及市井小民。

不過，在側重自由戀愛敘事這個層次上，使得大稻埕及其背後的文化想像，弱化為《天馬茶房》的故事背景，而甚至沒有真正進入人物形塑裡。電影中，大稻埕的殖民現代性是一種先驗的存在、故事的背景。由於強調戀愛敘事，劇中閃避討論所有嚴肅的議題，如當時台灣人對自我認同的複雜與徬徨，被命運決定論輕輕帶過；對於政權的反抗，固然是採取較為幽默的方式表達，卻不是更為積極的政治行動。就如同劇中人所說，要來演一齣快樂的戲，大家都幸福快樂，反倒削弱了以戲劇進行文化抗爭的意義。人民的反抗意志只在反抗傳統、追求戀愛上得以發揮。而片中對台灣戰後初期的省籍衝突的描述，無法脫離本省與外省的二元對立框架。導演對二二八事件這個重大歷史事件的再現方式，是以一種荒謬的、命定的力量作用在台灣人民的身上。二二八事件在劇中成為男女主角實現戀愛夢的阻礙，還是因為中國士兵的誤殺。劇團眾人在悲傷（卻不是憤怒）中，卻無能追究原因與責任，草草散去。

再現大稻埕的影音文本也包括紀錄片。2003 年，由郭珍弟和簡偉斯導演的紀錄片《Viva Tonal 跳舞時代》，則是藉由影像追溯一九三〇年代台北大稻程的

流行音樂發展史和唱片史，並且肯定日治時期台北的殖民現代性經驗[17]。大稻埕在一九二〇年代以來的文化啟蒙等文化活動，也陸續在以鄧雨賢為主角的音樂劇《四月望雨》（2007）、以蔣渭水為主角的音樂劇《渭水春風》（2011）等被塑造出來[18]。這些對大稻埕的再現擷取了日治時期大稻埕的文化史要素，例如日治時期台灣攝影家所拍攝的攝影和影片（如鄧南光拍攝的 8 釐米短片《某一天》），當時的戀愛關係，台灣人的反抗精神，和台灣流行音樂如〈四季紅〉、〈月夜愁〉、〈望春風〉、〈雨夜花〉。另外，也包括對台灣本土語言如台語或客語的使用[19]。在戒嚴統治對台灣語言的壓抑之下，使得影像作品中對台語的呈現，變成「是風格，也是美學形式，是歷史脈絡中的文化本質，也是失語的一代最深的鄉愁」[20]。

在塑造大稻埕的過程中，「大稻埕的時代精神」被納入創作者的懷舊想像裡，甚至是大稻埕的「地方性」裡，無法分割。從旁白可以看出，《跳舞時代》這部紀錄片拍攝的目的之一是要彌補年輕人記憶中的空白。而片中李坤城對於 78 轉黑膠唱片的收購、保存，和他所收藏的留聲機，也清楚地顯示出懷舊的物質性。和《天馬茶房》一樣，《跳舞時代》也不選擇從日本殖民統治時期的悲情、剝削、高壓、貧窮等負面記憶做為時代切片，而是將〈跳舞時代〉的時代背景視為台灣流行歌的黃金時代。誠如邱貴芬所說：「《跳舞時代》顯然可以放在解嚴後台灣歷史敘述重整的記憶考古工程裡來看待，解嚴後這樣的歷史敘述，正是接續了鄉土文學論戰中所拉出的『鄉土記憶』探索軸線」[21]。

---

17 郭珍弟及簡偉斯，《Viva Tonal 跳舞時代》（台北市：財團法人公共電視文化事業基金會，2003 年）。關於這部紀錄片中「殖民現代性」的討論，參考 Tze-lan D. Sang, *Reclaiming Taiwan's colonial modernity: The case of Viva Tonal: The Dance Age*, Documenting Taiwan on Film: Issues and Methods in New Documentaries. Eds. Sylvia Lin and Tze-lan Sang. Routledge: London and New York, 2012.p.60-88。

18 《四月望雨》和《渭水春風》是由「音樂時代劇場」製作的「台灣音樂劇三部曲」系列作。前者講述台灣音樂家鄧雨賢的故事，並且以《望春風》和《雨夜花》等歌曲喚起台灣大眾的共鳴。2007 年 6 月首演後，頗獲好評。2008 年全台巡演，2010 年四度在台北上演。後者則描述蔣渭水一生爭取台灣民族自決的歷程。《四月望雨》尤其強調是混雜了日語、台語和客語的「本土音樂劇」。參考資料為：「音樂時代劇場」官方網站，資料來源：http://aprilrain.allmusic.com.tw/，查詢時間：2014.03.09。

19 簡偉斯，〈跳舞時代的台語嘉年華〉：「……也第一次了解到影片裡的話語在剎那間居然有可能比影像更有吸引力，而其產生的作用力彷彿是羅蘭．巴特所謂的「刺點」（punctum），只不過那「刺點」不在影像，而是與影像同時並置的聲音。」簡偉斯，〈跳舞時代的台語嘉年華〉，《海翁台語文學教學季刊》第 8 期（2010 年 6 月），頁 23-33。

20 同註 19，頁 30。

21 邱貴芬，〈在地性論述的發展與全球空間〉，《思想 6：鄉土、本土、在地》（台北市：聯經，2007 年），頁 95。

不過，郭力昕認為，《跳舞時代》作為一部進入商業院線映演，並得到不錯票房的台灣紀錄片，似乎塑造出一種主流的選材與美學表現[22]。《跳舞時代》對於殖民現代性缺乏反省與批判，「反而自覺或不自覺的歌頌、緬懷，像是在追述一段純真的『美好舊日』」[23]。這些情感的氾濫，被他指認為一種紀錄片中的濫情性格，呼應的是台灣社會對於濫情、懷舊的消費需求。他也指出：「如此無止無盡地需要感性與濫情的國族性格，當然有其複雜多重的歷史、政治、商業與媒體等成因，且它終以台灣國族認同為集體情緒投射的方向」[24]。這些具有本土情操的歷史敘述方式，固然可以視為解嚴以來追溯台灣文史的渴望[25]。但是，如博伊姆提醒的：「懷想和批判性思維不是相互對立的，因為感人的記憶不會令人脫離同情、判斷和批判性反思」[26]。當日治台北的城市文化被形塑成另一種台灣國族的起源，越是強調「光明過去的大敘述」，則越可能排擠處於邊緣的個人的情感和經驗，同時也再一次鞏固符合城市中產階級的美學與價值觀。

（二）《艋舺》再現中的懷舊敘事

同樣屬於台北舊城區的艋舺（萬華），在文本中再現的懷舊模式，與大稻埕有著不同的狀態。主要原因是，艋舺的地方特質與台灣社會中幾種深刻的汙名緊密聯繫：黑道、性工作者、貧窮、遊民、老年人。艋舺「都市之瘤」的惡名，無論是對朝向全球城市發展的台北，或是想要重建光明過去的台北而言，都是尷尬的存在。從影像再現的層面來說，一九七〇年代張照堂的攝影便觸及再現萬華的攝影倫理問題。甚至，這也牽涉到彼此階級立場終究不同的問題。從這一點來看，張照堂的作品又與報導攝影拉出差距。這尤其表現在攝影者不介入、不急於替被攝對象述說生命故事這一點上。他的攝影作品並非控訴造成城市人文樣貌的外部

---

22 郭力昕，〈自序〉，《真實的叩問：紀錄片的政治與去政治》（台北市：麥田，2014 年），頁 20。

23 郭力昕，〈帝國、身體，與（去）殖民：「日治時期紀錄影片」的影像再現政治〉，《真實的叩問：紀錄片的政治與去政治》，頁 56。

24 郭力昕，〈台灣符號、政治維穩，與國族性格〉，《真實的叩問：紀錄片的政治與去政治》，頁 123。

25 《跳舞時代》的導演簡偉斯即說：「在戒嚴時代成長的我，對台灣歷史文化很陌生，一直以為台灣的流行歌是從國語歌曲開始的，許多膾炙人口的台語歌曲如〈雨夜花〉、〈望春風〉等都被以前的主流媒體稱之為「台灣鄉土民謠」，聽起來就是「又鄉又土」。……是經過田野調查之後才發現，「當時的台語流行歌，其音樂的多元情調、歌詞所流露的情感和價值觀，反映了時下年輕人的集體潛意識和嚮往，可說是最時髦、最流行的，並非如戰後國民政府主流媒體所定位的「又鄉又土」的民謠歌曲。」此段文字出自簡偉斯，〈跳舞時代的台語嘉年華〉，《海翁台語文學教學季刊》第 8 期（2010 年 6 月），頁 25-26。

26 博伊姆著，楊德友譯，《懷舊的未來》，頁 56。

政治與社經因素，而是透過觀看這些人的生命狀態，進而給予觀者反思自身階級視野的空間[27]。

另外，對有意追索艋舺、大稻埕歷史的創作者來說，如何在小說或是影像裡處理艋舺的相關史料、語言選擇以及艋舺汙名，也是關鍵的挑戰。柯裕棻（1968-）在《短篇小說 1》發表摘錄過的小說〈淡水風月〉（2012），時間設定於「頂下郊拼」十三年後，旨在以小事小物去寫大稻埕和艋舺的緊張關係和當時的時代氛圍[28]。向來擅寫台北都會題材的柯裕棻，在訪談中提及創作過程中遭遇的困難。主要包括實地踏查、語言選用、史料判讀，以及如何與小說敘事美學融合，既要能夠呈現「時代氛圍」，在空間形塑上又不能脫離現實的地理環境[29]。對於寫作者而言，以小說重塑舊城區歷史記憶的過程中，也無法逃避語言對小說帶來的挑戰[30]。除了描繪當時大稻埕的茶產業，她也嘗試寫出自己對艋舺地方感的認知與當地人性格：

> ……而是從清代以來，艋舺就有一股不馴的草莽氣質，那股民氣至今仍凝聚在這裡，沒有被馴化。這樣的氣質也許在臺灣各地都觀察得到，但這種不馴的性格，尤其體現在艋舺底層庶民的生活上。他們或許過得並不寬裕，也會有艷羨、嫉妒別人的時候，但是依然認分、堅忍地活著。我在這當中看到和那個艱困時代一樣堅韌的生命力。[31]

我們可以發現，從電影所具有的聽覺傳播效果以避開台語文書寫的複雜，或許是使創作者選擇以影像再現大稻埕和艋舺的因素之一。如紐承澤《艋舺》（2010）便是以青春敘事、熱血義氣、商機繁華再現一九八〇年代的艋舺。被黑道間的糾葛牽扯的男性成長敘事，也點出由兄弟情義到權力競逐、利益分配的不堪。有關

---

27 張照堂的攝影作品參考張照堂主編的《老・台北・人》（台北市：台北市政府新聞處，1998 年）。

28 柯裕棻，〈淡水風月〉，《短篇小說》第 1 期（2012 年 6 月），頁 105-133。

29 林家鵬採訪、整理，〈細聽來自莽葛的聲腔——柯裕棻和她筆下的老艋舺〉，《艋舺龍山寺季刊》第 22 期（2013 年 10 月），頁 10-15。資料來源：http://www.bcart.com.tw/ebook/ls/022/index.html。查詢時間：2014.02.07。

30 柯裕棻：「如果我要把這個語言和文字對應起來，並不是做不到，只是這樣就必須讓文字回復到一個比較古老、素樸的型態。所以在寫作的過程中，我無法讓我的台語書寫有太多花俏的現代語詞變化，但至少能讓語言和文字貼合得比較緊密。但時下以國語音譯寫的台語字，對我來說是讓這兩者悖離得更遠，可能會讓一些原本懂得這文字的人，反而無法進入這個語言脈絡。」引自林家鵬採訪、整理，〈細聽來自莽葛的聲腔—柯裕棻和她筆下的老艋舺〉，頁 14。

31 同註 29，頁 14。

青少年之間的兄弟情誼與黑道面貌，台灣新電影中已有先例[32]。《艋舺》的不同，應該是將自身定位於商業取向與作者取向的電影之間。這使《艋舺》中的空間形塑與懷舊敘事，在討論中與城市行銷緊密結合[33]。那麼，《艋舺》在以行銷台北與製作成功的商業片為目標的前提之下，究竟如何在電影中形塑艋舺這個城市空間，又如何將其與懷舊敘事結合？

從特定的地方感塑造上，《艋舺》使我們回想起一九七〇年代興起的台灣鄉土小說，和一九八〇年代以來的台灣新電影所形塑成「鄉土傳統」。不過，它對台北城市地景的捕捉，一方面有別於東區現代化的城市街景，一方面也有別於以農村土地為描繪對象的鄉土小說或是一部分的台灣新電影。究其原因，仍在於艋舺角頭重視地緣關係，以空間劃分決定利益分配的遊戲規則。這使得熟悉街道巷弄變成攸關生死之事，進而也在文本中塑造出對城市不同的空間體驗。

在電影敘述裡，艋舺自成一個空間系統，不與外界相干，也不輕易與外界合作，既使人想起一度封閉的台灣農村，又能使人想起同樣屬於封閉系統的台灣眷村。電影以蚊子（趙又廷飾）做為艋舺的外來者，在名為慶生的玩笑試煉中，穿梭在艋舺的街道，以身體體驗了細緻的界線劃分。既有界線，便有越界與泯滅界線的動機。《艋舺》中也運用了多種越界的隱喻，翻過圍牆，象徵進入黑道世界；到寶斗里，象徵在性事方面的啟蒙；在廢棄遊戲場從教訓到殺人，既象徵兄弟情義轉過一個層次，也是黑道暴力從傷人到殺人的一次跨越。而外省幫欲與艋舺角頭結盟，做為推進後半段敘事的主要情節，則是打破界線、瓜分利益的嘗試。

鈕承澤對艋舺懷抱的特殊情感，使得劇本除了有他對自身青春時代的回憶，也有他對在地角頭文化的考據[34]。他在專訪中提到：

國立政治大學 National Chengchi University

---

32 如侯孝賢《風櫃來的人》（1983），《童年往事》（1985）中出現的械鬥場景，《南國再見，南國》（1996）側寫黑幫生活；或是如楊德昌《牯嶺街少年殺人事件》（1991），蔡明亮《青少年哪吒》（1992）也曾描寫台北西區血氣方剛又在城市中飄盪的少年。

33 有關《艋舺》在行銷、商業模式的成功，參考聞天祥，〈2010 《艋舺》與台灣電影的四個習題〉，《過影：1992-2011 台灣電影總論》（台北市：書林，2013 年），頁 302-303，頁 318。另外，鄭秉泓在〈從台灣新電影的原點到海角年代的終端——《艋舺》〉中，對《艋舺》中演員林秀玲如何成為鈕承澤有意繼承台灣新電影的關鍵人物，也有精彩的分析。見《台灣電影愛與死》（台北市：書林，2010 年），頁 60-67。

34 鈕承澤：「開始執行後，經過大量的田野調查，我蒐集了所有當時的社會案件，透過私人關係訪問了很多艋舺在地耆老或有一點年紀的社會人士，我也往我自己的回憶去尋找，跟艋舺曾經有過幾次相會，以此為基礎發展出一個文本，可是當時受限於預算，文本上可能是玩一種結構的巧妙，很多地方避重就輕。」出自王玉燕，〈義氣至上的生猛青春《艋舺》導演鈕承澤專訪〉，

> 艋舺在我的成長記憶裡面，確實也是一個生猛、華麗、繽紛、複雜、充滿想像的鄉鎮，我從小就聽到很多發生在艋舺的故事，有寶斗里的故事、當地角頭之間的故事。不管是「艋舺」這兩個字的意義、這個場域之於台北的歷史意義或它現存的形形色色，都給了我相當豐富的感受。[35]

然而，在對艋舺地景的再現上，除了以剝皮寮歷史街區為基礎搭景，《艋舺》對艋舺地景的呈現是避開如台灣新電影那樣的寫實要求的。再現艋舺地方常民生活的描寫篇幅並不大。除了片頭讓蚊子走過艋舺巷弄時，出現國小學童、持香拜拜的婦人等，只在角色家庭背景介紹時，帶到佛具紙錢店、草藥店等傳統店鋪。其它如片中太子幫就讀的學校，便是虛擬的「中華高職」，在場景呈現上混雜現實中的三所學校校景。而對寶斗里的呈現，儘管有經過詳實的美術考據，但是寶斗里這個空間在文本中仍同時做為少年純真情感的寄託之處、被死亡陰影糾纏的夢的場所存在。因此，《艋舺》中的艋舺，其承載文化記憶與懷舊的功能，遠遠大於對地景的百分百複製。

此外，《艋舺》中所呈現的人與空間的關係，也值得我們思考。在台灣的鄉土文學中，人與土地的關係曾經是有機體般的存在。而人對土地的依戀之情，也是強烈的地方感形成之主要驅動力。群體感的形成、在地的生活方式與古老的文化傳統，都牽涉到地方與認同的議題。在《艋舺》中，因世代、族群身分的不同，也產生了不同認同的途徑。在建構台灣的文化記憶時，導演有意建構出世代間的差異：經歷過日治時期的上一代，在語言、價值觀念及飲食文化中仍保留日式文化。如 Geta 老大的綽號來自日文げた（下駄）的台式發音，為的是紀念他當年用木屐夾住刀子的威名；或是如宴客時進入有榻榻米的包廂等。年輕一輩如志龍、和尚、蚊子等人，則受到美國流行文化與香港流行文化的影響。不過，年輕人接受的多元文化，在劇情中並沒有構成對傳統的挑戰與威脅。維繫少年對艋舺角頭地盤的認同的，是人與人之間緊密的關係和兄弟感情，也是黑道中以父家長領導的權力階序結構。在這一點上，導演並沒有刻意處理本省與外省在認同方面的差異。不過，一旦兄弟情誼崩解，或是穩定的領導秩序動搖時，人與地方之間的關係也會隨之改變。

對 Geta 老大那一輩來說，所謂的兄弟道義並沒有搶佔地盤、奪取權力來得重要。他們看重的仍是以傳統的方式維繫自身勢力，以地緣出發的利益分配網絡。這或許可以反映在遵循道上傳統、保守、排外（在劇中主要是排斥外省人），

《放映週報》第 244 期，2010 年 1 月 29 日（資料來源：http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H_No=285，查詢時間：2014.10）。

35 王玉燕，〈義氣至上的生猛青春《艋舺》導演鈕承澤專訪〉，《放映週報》第 244 期，2010 年 1 月 29 日。

以及沙文主義式地反對西方事物各方面。當然，將艋舺居民和艋舺這塊地盤聯繫在一起的，也包括如和尚父親一般，從這套傳統得利，雖在權力爭奪中失利，又因情感羈絆而離不開艋舺這個地方的人。第三種則是面對以現代化為名的外來挑戰，既要想辦法開放，又要想辦法維護自身認同的地方。片中以滿清末年西方列強入侵中國為喻，則是傳達對黑道世代交替困難的不滿，與艋舺角頭傳統消失的焦慮。

整體來說，《艋舺》確實出現了煽情的片段、傷感的氛圍以及富道德訓示的結局。情節的不夠順暢與可以再講究的細節，也常成為被批評的地方。不過，最大的問題在於，與艋舺地方性密切相關的，是地方與利益的結合與分配，卻在營造一九八〇年代懷舊的時代氛圍，以及青春回憶、黑道拼鬥之下草草帶過。《艋舺》透過少年成長敘事，用唯美畫面呈現少年價值與信仰的崩毀之際，似乎也錯過追問形塑人與地方關係的背後，更細微深刻的人性的契機。如果我們將《艋舺》式的懷舊，視為介於博伊姆所說的修復型懷舊與反思型懷舊兩種懷舊傾向之間，關鍵或許正在於，在文本中不及討論懷舊背後的複雜性和反思。但是這可能正是形塑台灣國族敘事與文化記憶時，極為重要的一部分。

第三節、林俊穎《我不可告人的鄉愁》中的懷舊敘事

（一）當代台北敘述中閃現的日治時期記憶

前面提及的影像文本中所再現的日治台北在地經驗，建構了台灣本土的空間形式、文化想像以及身分認同。不過，原本的假設是，懷舊意味著全球化和現代化激發人們對「地方」的情感，並且據此產生對現代化的警覺和批判。但我們很快地可以發現，原先被視為穩定實體的、以農村、鄉村的「鄉土」與時俱變，而傳統人們愛鄉愛土的浪漫想像也一再受到挑戰。當代被投射本土懷舊情感的台北舊城區，在塑造出來的地方意識與台北全球城市的特質之間，往往產生被收編到同樣現代性邏輯的危險。在這種情況下，人們對都會代表的現代性的曖昧情緒，和對過往的懷舊敘事，便形成敘述上的張力。此外，懷舊情感的投射和情感本身，在當代也不免產生扭曲的現象。以下將以林俊穎（1960-）的短篇小說〈母語〉、〈戀人〉和長篇小說《我不可告人的鄉愁》（2011），討論他如何處理「以懷舊回應城市現代化進程」的弔詭和矛盾。

林俊穎在一九九〇年代到二十一世紀初出版短篇小說《大暑》（1990）、《是誰在唱歌》（1994）、《焚燒創世紀》（1997）、《夏夜微笑》（2003），其相關評論多環繞在他與朱天文相似的文學風格與同志題材[36]。在《玫瑰阿修羅》中，林俊穎

36 如朱偉誠為《夏夜微笑》寫的書序〈鏡花水月畢竟總成空？——序林俊穎《夏夜微笑》〉，收

以一九八〇年代末期到一九九〇年代的房地產業為故事背景，鋪陳身處其中的男男女女之間的情欲、勾心鬥角、權力傾軋和利益糾葛。台灣土地快速的商品化，使得房地產業成為快速大量累積財富的行業，但是其中也不乏暴起暴落的失敗者。對這些在社會結構中的既得利益者，林俊穎以冷靜的眼光描寫他們。既寫他們「我們在改造這個城市」的激情，也質問他們：「這筆財富是在什麼基礎上被創造出來的？因為人的勤奮、勞力、才智？若以上皆非，誰被掠奪了？什麼形而上的東西被摧毀破壞了？[37]」但這樣的質問其實只是敘事者旁觀者清的針砭，而未能影響小說人物的選擇走向。小說中寫他們爭權奪利、寫種種人性的黑暗面，但敘事者不認為人們在此世能夠得到真正的救贖，從而也不認為未來是美好而值得嚮往的。

對於處於結構底層的勞動者，林俊穎描繪他們如何在蓋大樓時埋入各式物品，以小小的幽默對抗整個資本主義體制的荒謬。體制內如此，然而選擇脫離體制的個人，卻也不如預想中得到自由。敘事者指出：「揭開活著的最底層，其下還是個蛛網蜂巢的秩序結構，他想他來到最後的清醒。[38]」人終究無法逃脫人世間的結構。而林俊穎用力最深的小說文字美學，反映的是他對於文字的信仰：「我切切以為文字是我們不堪的世界最後的桃花源最後的聖地，人曾有的理想與美好在現世裡殘破，但文字留下其原型元神與最初的芬芳。[39]」也因此，在他的小說裡，更多的是面對資本主義體制的憂傷、憤懣和無能為力等情感渲染，而小說書寫本身則被視為保存下事物原本該是什麼的模樣。

到了《善女人》（2005）和《鏡花園》（2006）兩本短篇小說集，以及隨後的《我不可告人的鄉愁》（2011），林俊穎開始將當代資本主義城市和家鄉彰化的回憶並置。這讓他的小說展現和外省眷村、客家出身的朱天文、朱天心不同的小說語言和家族記憶。如朱天心在《我不可告人的鄉愁》序裡指出：「所以一直要到《善女人》及此新作中的『斗鎮』部分的出現，我方覺得俊穎總算開了他獨有的、觀者不得不注目的奇花。[40]」而這也很快地讓人想起小說中的台語書寫和對鄉土記憶的敘述，如何具有召喚想像的共同體情感的功能。林俊穎在小說裡嘗試將台

錄於林俊穎，《夏夜微笑》（台北市：麥田，2003 年），頁 3-10。王德威，〈是「老靈魂」在唱歌——評林俊穎《是誰在唱歌》〉，《眾聲喧嘩以後：點評當代中文小說》（台北市：麥田，2001 年），頁 53-55。王德威，〈也是燼餘錄——評林俊穎《焚燒創世紀》與《日出在遠方》〉，《眾聲喧嘩以後：點評當代中文小說》，頁 56-62。

37 林俊穎，〈阿修羅的酒〉，《玫瑰阿修羅》（新北市：INK 印刻文學，2004 年），頁 63。

38 林俊穎，〈每天與宇宙的光〉，《玫瑰阿修羅》，頁 170。

39 林俊穎，〈阿修羅的酒〉，《玫瑰阿修羅》，頁 100。

40 朱天心，〈俊穎我輩〉，林俊穎，《我不可告人的鄉愁》（新北市：INK 印刻文學，2011 年），頁 9。

語文字化、注重音韻文字之美，以及用台語進行小說敘事的創作實踐，是將台語這種語言和童年列入懷舊對象。在〈母語〉裡，小說以敘事者「我」的祖母失蹤為引子，以抒情方式敘寫故鄉人事景物。現代時間裡不堪的家族人際關係，如敘事者父親那一輩兒女媳婦與祖母之間的怨懟與不滿，在祖母的敘述裡和她少女時期的記憶交錯。

敘事者記下祖母隔代教養說給他聽的台灣鄉紳家族史和人物經歷，使他小說形塑的童年記憶初步成形。比如：「老父人稱秀才郎，遺照裡戴官帽穿官服留山羊鬍，大兄二兄三兄四兄五兄是大某生，後手的六兄七兄八兄九兄跟她續尾是阿母小某生。老父的墓碑刻著九大房子孫」[41]。或是：「六兄查埔身查某心，兩隻手有夠巧，教她裁縫刺繡」[42]，「六兄一世人愛種花，一間蘭房種得滿滿是，有一盆是伊朋友特別送的，講是深山內林挖的，花蕊白得若雪，大得若嬰仔的頭，而且會牽絲，晚時會光。六兄叫我第一個去看，仙仔仙仔緊來」[43]。但是，與過往記憶相對的是家鄉舊厝逐漸朽壞，子孫離鄉開枝散葉，大宅裡祖母熟識的人一一死去。懷鄉的最後是：「將白骨糖蔥倒轉另一頭，我得以看見那個駝背老女人，好老了扶牆摸壁脊椎彎成一個問號，正午日頭下行走在一個中部鄉鎮的主街，回溯她的出生地，道阻且長。盡頭，形同廢墟的所在等著她」[44]。

在另外一篇〈戀人〉裡，主要敘事者「她」則講述兩代不同形態的戀人樣貌。從鄉下上台北的阿公，對「她」說起初次上台北看博覽會的讚嘆，和對少女「靜子」的暗戀情愫：

> ……四界光燁燁，每一日若過年，未曾看過那麼多電火，京町榮町本町的樓厝亭腳裝得若戲台，晚時的淡水河放煙火，照得若閃電。整個台北城就是博覽會，未曾看過那麼多人，自日本、自唐山來，自南洋來，深山林內的番仔也來。之前不知外面世界竟然那麼大那麼進步，機械那麼神奇。……秋天的好日，充滿著大時代就要起飛的氣氛。[45]
>
> 在新公園，他陪靜子擠進海女館，玻璃窗裡海女表演採珍珠，伊掩著嘴笑；然後踅去兒童館，那飛行塔、離心吊椅，看得出伊想去坐。……靜子大兄講起上個月為著博覽會舉辦的廣告車遊行，還有，坐飛機空中遊覽台北，

41 林俊穎，〈母語〉，《善女人》（新北市：INK 印刻文學，2005 年），頁 21。

42 同註 41，頁 22。

43 同註 41，頁 92。

44 同註 41，頁 78。

45 同註 41，頁 44。

在天頂看北台灣，莫怪古冊形容是蓬萊仙島。[46]

少年時所看到的殖民帝國在視覺上給他的「都會震撼」，成為記憶中無法抹滅的光點。然而，隨著時間過去，阿公再與舊友於台北相見，雖好似回到少年時，但現實卻是受託幫忙處理她女兒面臨的家暴問題。台北城市景觀的劇烈變化，也使他無法在城市地景中獲得療癒鄉愁的機會。當阿公阻止無效，砍殺悲劇仍然發生，「而阿公吐嚅著即將死去的名字，就像他失去多年的手指總在夢中牽動，藏在傀儡空心的軀殼，從不死心的拉扯記憶的線索，意圖回到從前」[47]。小說人物藉由懷想、夢境、敘述記憶的方式回到美好的過往，但可以看出林俊穎往往用衰老、疾病、暴力、死亡截斷懷舊的氛圍。「長壽多辱」是他為這些長輩延續到當代的生命做的註解。

在台北的都市經驗以外，林俊穎的小說裡也處理二二八事件和白色恐怖。在此我們看見這兩個做為台灣文化創傷的記憶在小說裡浮現：

「那年，伯璣兄等局勢略略較平靜有轉來咱庄下一遭，來找我，講起面色還是真驚惶。……靜子非常無膽，伯璣兄朋友陣較活動的，伊一律不歡迎不款待，擋在大門口連一腳步都不給踏入。最驚就是半暝有人來拍門，靜子將伯璣兄摟著，不准去應。棉被蓋著密周周，兩人摟著顫，靜子將嘴舌堵著我的嘴。有一日透早，大門疊著幾個血手印，頭一兩個痕很深很完整，拍到後尾就知意思，無望了。干是生做很將才的某某人？還是楊桑？還是囝仔面一激動講話就大舌的某某人？還是……？伯璣兄講到這目眶紅。見死不救，わしはよわいもんだ，我是軟弱的人啊。伊講伊自己。」

「わしはよわいもんだ，我是軟弱的人啊。伯璣兄又講，後來為這跟靜子冤家過幾次，伊氣起就嚷，咱以後會有報應的。」[48]

可以看出敘事中，從阿公的轉述「伯璣兄等局勢略略較平靜有轉來咱庄下一遭，來找我」，到「棉被蓋著密周周，兩人摟著顫，靜子將嘴舌堵著我的嘴」，再回到阿公轉述「伊講伊自己」，記憶的視角在兩個人之間轉換。小說裡以隱微的方式暗示二二八事件，這樣的創傷多年後由〈戀人〉裡的阿公轉述，仍然可以看見記憶對人們的影響。而「楊桑」做為一個記憶的關鍵點，也在《我不可告人的鄉愁》裡出現，並且成為推動小說人物命運的力量。另外，關於白色恐怖，小說則是寫出鄉下年輕老師被捕，回到鎮上後成為鄉下的畸零人的過程：

46 林俊穎，〈戀人〉，《鏡花園》（新北市：INK 印刻文學，2006 年），頁 46。

47 同註 46，頁 51。

48 同註 46，頁 50-51。

> 這種故事是我父親那一輩被玷汙被驚嚇的共同的少年經驗。中學的一個平常日，上課時，荷槍實彈的憲兵開著吉普車闖進校園，穿著白襯衫的老師放下課本與粉筆，一言不發的被帶走，從此再也不回來。最後一課。那時候的我父親年紀太小了，無法了解事件背後的圖像，重點不在罪證可能只是幾本發黃、燒有菸疤而霉味的舊書，頁上的人名地名畫上私名號，或者是幾張鋼板刻寫的油印講義，重點也不是那書生樣純潔而熱血的老師、唉那類人早就在這個島上絕種了，聽到吉普車時，臉龐上白熱化的空白與光亮。[49]

多年後，老師回到小鎮，卻因為明顯地與現世時間感不同、時常吐出缺乏現實時間的話語，而被眾人視為瘋子。在這裡，與其說林俊穎意在處理白色恐怖及其環繞的爭議，不如說他對這個必須「以下半生去解凍，一個異常費時的過程」[50]，也就是如何以文字敘述這個從遙遠的過去銜接現實感的過程更感興趣，這是他文字著力之處。

（二）當代台北與家鄉並置的懷舊敘事

《我不可告人的鄉愁》進一步突顯「以懷舊回應城市現代化進程」的矛盾，同時也指出當代台北的困境。描寫家鄉「斗鎮」的雙數篇章可說是〈母語〉的延伸，敘事材料與家族史故事是重複的。不同的是，以祖母為人物原型的毛斷阿姑在長篇小說裡無後，既避開了處理和子孫不睦的部分，也就使關於過去的敘事更加具有懷舊傾向。對老舊事物的描繪，其背後反映賦予古舊和時間以神聖的價值。在斗鎮書寫中，也可以看見台北做為一個參照點，於敘述中時時浮現：「上好是像大稻埕李也春及同宗合砌的千秋街建昌街，正好搭配家鄉的日頭」[51]，「彼年五月底上午，米軍轟炸機密集轟炸台北城三點鐘久，大火焚城連燒三暝日。消息傳來，人心驚惶，彼之後戰事狀況充滿了不可言說的鬱悶及神秘的期待」[52]。

賴香吟評論斗鎮部分的台語文書寫時提到：「但你的母語寫作，自早期至今顯然不是如此，你非常用心回溯了語言本身的音義，甚至連字形也是美的，並且將母語的音韻與現代小說的敘述口氣盡可能合一。[53]」在家鄉斗鎮，寫的是以毛

---

49 林俊穎，〈幻時間〉，《鏡花園》（新北市：INK 印刻文學，2006 年），頁 116-118。

50 同註 49，頁 116-118。

51 林俊穎，〈萌〉，《我不可告人的鄉愁》（新北市：INK 印刻文學，2011 年），頁 234。

52 林俊穎，〈ABC 狗咬彘〉，《我不可告人的鄉愁》，頁 308。

53 李伊晴記錄整理，〈靈魂深處的聲音——賴香吟、林俊穎對談小說美學〉，林俊穎，《我不可告人的鄉愁》，頁 361-362。評論家唐諾也對林俊穎將台語文字化用進小說表示肯定。參考唐諾，〈念自己小說給祖母聽的林俊穎〉，《盡頭》（新北市：INK 印刻文學，2013 年），頁 359-400。

斷阿姑和陳嘉哉為焦點鋪展的台灣史脈絡（如提及日治時期民眾黨成立支部、林先生、蔣先生的請願運動等）與毛斷阿姑的家族史之間的扣連，小說也提到台灣民俗喪葬儀式（如毛斷阿姑為父親撿骨、做醮），和毛斷阿姑和陳嘉哉的戀愛故事：「彼是毛斷阿姑的青春夢，伊情願及少年行入一年只有一回茫茫遮天蓋地的花雪內，入定其中」[54]。陳嘉哉在日本接觸到馬克思思想，回台後受「楊桑」的演說影響而投入社會運動，後來輾轉潛逃到中國，兩人此生再也沒有見過面。終其一生，毛斷阿姑都在夢裡頻頻回首等待陳嘉哉歸來。兩人的戀愛既有自由戀愛的新時代氣息，卻又是古典的、等待良人的愛情。小說且以抒情筆法描繪斗鎮景物，如寫瓊花開，在敘述中彷彿又一次看見花開的時間流動：

> 花醒了，先是開拆了五分，粉紫泛紅，大若紅嬰也頭，白若霜雪，佇每一次悠長的吐納之後，更加盛開。凝視的時間，若一節一節柴塊落地，有聲，芽紅蔥白莖梗從葉緣生出若鐵鉤，就欲不勝負荷。盯得出神，彷彿探頭看古井水中盪漾的滿月，暈眩了。花心下半園的蕊一絲一絲，蕊頭玉黃。
>
> 『若有神呢。』毛斷阿姑讚嘆。[55]

如嬰兒頭般大的花開既和〈母語〉裡一樣，佔毛斷阿姑的記憶核心，在彷彿有神的一瞬間，毛斷阿姑又看見了未來的徵兆。林俊穎的抒情筆法、台語文書寫以及對家鄉的描寫，或讓人聯想劉乃慈討論陳淑瑤以澎湖為地景的長篇小說《流水帳》（2009）時，在〈日常的非常——《流水帳》的抒情鄉土及敘事〉指出：「抒情視野（lyric vision）中的鄉土因為強化了創作者的個人主觀心境以及敘事風格，所以相對逸離了現實主義所訴諸的現實批判旨意」[56]。林俊穎所寫的斗鎮，雖然透過曲折的敘事帶出回憶的跳躍，不過大抵也著重描寫斗鎮人在時間長流裡的生命樣態，在抒情視野裡鋪展對家鄉的回望。面臨殖民現代性的斗鎮，已非以往鄉土文學指涉的鄉村或是農村，而是處於城市和鄉村之間的某種過渡情境，一種還沒有完全現代化的狀態。所以，不同角色對「現代」的不同想法，也都處於不確定的過渡狀態。與其說是以新的史觀詮釋，不如說是以不同於強調理性客觀的大河小說的、新的敘事，和以台語書寫為主、參雜中文語詞的敘述在閱讀上造成的懸宕、停頓，讓台灣讀者熟悉的台灣史情節，產生不同的閱讀感受。

當代台北的主要敘事者則為房地產業者，時間是從台灣發展房地產經濟、經濟起飛的年代到經濟不景氣的年代：「被誤植到亞熱帶島城的玻璃帷幕大樓，標

---

54 林俊穎，〈霧月十八〉，《我不可告人的鄉愁》，頁 87。

55 林俊穎，〈瓊花開〉，《我不可告人的鄉愁》，頁 164。

56 劉乃慈，〈日常的非常——《流水帳》的抒情鄉土及敘事〉，《台灣文學學報》第 20 期，頁 103。

誌著我們的黃金時代」[57]。身處在資本主義體制內參與都市空間擘劃與行銷的位置，使得小說敘事者時時猶疑、游移於面對或是背對以辦公大樓為象徵的資本主義大神。他們青春盛年依循資本主義體制向上戰鬥求生存，「所謂大夢，如死之堅強，而最終擊潰他們一如灰燼」[58]。在進入辦公大樓前的草創時期，他和現在的上司、同事曾經以仿如公社的老公寓作為理想的寄託、情感的依歸：「血性的歲月，他們一體如同孿生，哪有什麼後來的甲方乙方忠誠問題」[59]。然而，「他不能預見宛如公社的日子即將結束，親如兄弟姊妹的夥伴終將星散，老公寓日後將創下一般受薪階級一輩子不吃不喝也買不起的房價」[60]。革命同志般的情誼現在變成清楚的勞資關係，所謂甲方乙方平等的夢，那個社會主義式的理想國很快就幻滅了。而敘事者也在職場生涯中體認：「是階層的結構矛盾與死結，對所有有生之年升級甲方不可得或不可能的乙方，那是最核心的傷殘與否定」[61]。

敘事者前往探勘準備拆除重建的建地時流露的軟弱與感傷，在小說中也是稍縱即逝：

> 屋子前後一定有過老樹，已經先被砍掉了，還是聞得到那些老樹精魂一樣的芳香徘徊不去。他怎麼覺得每間屋舍猶有餘溫，鼻息綿長，木料大門敞開，早上太陽曬進窗戶占據了大半室內，亮晃晃。每一戶都有著不同的氣味，走進去，掀動了那無形的記憶皺摺，便大量釋放了深層種種的氣味結構分子。也有那紗窗敞舊的，光波裡喧騰著好多好多絲絮，有如賴著不走的老鬼魂。[62]

明明是初次到達的地方，這間屋舍卻勾起敘事者不捨的情緒。觸動的關鍵在想像與房屋共生甚至早於房屋存在的老樹，以及場所中的光影嗅覺氣味記憶。敘事者的感傷與軟弱，相對於強調戰鬥、奮發的競爭邏輯，顯得極為格格不入。作為房地產業者，在推動建案和構思文案時，看的是晒圖、平面配置圖、模型、建材表，但是當他親臨現場，才發覺房子承載的其實是無法挽回的時間。這些準備被拆除的房子，點出敘事者在體制內外的不安定心情：「如果可以少感傷，不軟弱，不一再回頭，他的生存，必將往前看見不一樣的明天」[63]。

---

57 林俊穎，〈有錢人不死的地方〉，《我不可告人的鄉愁》，頁 245。

58 林俊穎，〈駱駝與獅子的聖戰〉，《我不可告人的鄉愁》，頁 12。

59 同註 58，頁 29-30。

60 同註 58，頁 31。

61 同註 58，頁 29。

62 同註 58，頁 40。

63 同註 58，頁 40。

基於這種知識分子敘述者面臨的困境，在當代台北的部分，寫的因此是敘事者「我」在城市裡脫離資方與勞方的關係、尋找另一種選擇和自由的意圖，還有不安於體制內的心境。小說關鍵的轉折在於，「我」前一天在會議後得知地震引發坡地走滑，曾經參與促銷文案的兩棟無人入住的坡鎮倒塌，一個同事被活埋：「菜蟲食菜菜腳死。回過神來，我又看見了死於鋼筋水泥堆裡的同事阿吉，螞蟻爬著他被壓扁塌的臉」[64]。人命如蟻充分表達了人在資本主義體制裡隨時可被替代的性質。「我」在這個瞬間決定不再踏進辦公室所在的大樓，窩藏在咖啡館，也才因此結識邀他從事為死者寫字的現代墓誌銘的老羊，由此延伸萌少女、萌父和毛斷阿姑背後牽連的一系列家族故事。

台北舊城區在小說裡浮現，一是連結毛斷阿姑的過去，另一則是敘事者自己初入職場的舊日時光的回顧。小說中曾經兩次提及照片，用以作為連繫過往美好時光的物品。一次是不知名的屋主：「以前的人眉目特別清揚，整個特有元氣」[65]。一次則是老阿姑從少女到少婦的沙龍照：「令人慚惶，照片中的古早人較諸現在人都要正氣清揚」[66]。而他在小說中對大稻埕的敘述，也藉著照片串起當代台北與「斗鎮」之間的關係：

> 在開發甚早的老城區，縱深屋內寬敞但密密實實的古今合併的厚重家具與物件，大電視機下墊著一綑綑法院還是公家機關的年報，細頸圓肚的青花瓷瓶插著雞毛撣子與綢布的牡丹花，嵌雲龍瓷心鼓凳，大理石桌面而桌腳雕工精細的藤蔓瓜果與仙童的紅木圓桌，桌腳特別夾榫橫槓，炎夏赤腳磨蹭腳底想必很涼快。……於今看來是古董的火車與造型敦厚的汽車旁邊；有一部分個人沙龍照，尤其是一位女性，從少女到少婦，扇形鋪展，眉眼唇頰人工著色，非常嬌豔。[67]

而房地產業的本質未變，仍然是資本主義的開發邏輯。不管是玻璃帷幕大樓或是連鎖咖啡館，都無法提供給敘事者單一形式的認同。林俊穎筆下的台北舊城，在現代性的眼光下，遂滯留在前現代的時間裡。例如開發最早的艋舺，「鰥寡孤疾廢渣與廉價品與垃圾古物上場，再十年下流到新建卻荒蕪如鬼城的地下街商場睡午覺」[68]。在敘事者眼裡，老西區終究被陌生化、怪異化，對小說裡的房地產業者來說，老西區的價值只剩下完成房地產大夢的建設案。城市在他眼中成為一項一項藉由各種建案、坡鎮計畫，進行買賣的商品：「是的，佈樁，這惡性

---

64 林俊穎，〈萌〉，《我不可告人的鄉愁》，頁 103。

65 林俊穎，〈駱駝與獅子的聖戰〉，《我不可告人的鄉愁》，頁 40。

66 同註 64，頁 100。

67 同註 64，頁 99-100。

68 同註 65，頁 40。

腫瘤般的區域，要大破才能大立，……唯一目標等待有朝一日收齊了樁點簽章同意更新重建，那就是大神顯靈之日，怪手拆除大隊開來夷為平地，拆遷戶如蟑螂老鼠倉皇竄出」[69]。最終，小說敘事者領悟：「然而這城市與它絕大多數的人民所奉行的體制大神，顯靈與不顯靈共時並行，容光的新大樓與頹廢的舊城區就是它發展的兩個端點」[70]。小說收束於為象徵美好舊日的毛斷阿姑舉行的葬禮，似乎也是為頹廢的台北舊城區送終。一志決定跟隨少東改造城市地貌，則是再一次構築「共同想像都市更新能夠創造的極大燦爛景象」[71]。

至於可以凝聚城市中一部分人共同情感的紅衫軍圍城運動「鑽石灰燼之夜」，則變成「關於廣場的日夜與圍城行動最終只是自我閹割成了一場歡樂派對」[72]。小說裡花了非常長的篇幅描述 2006 年這場運動，敘事拖沓冗長。但這場運動或許製造出台北城內以外省族群為主的群眾需要的懷舊對象：消滅以陳水扁為首的共同大敵的美好舊日。所以在秋日廣場上，「他恍惚回到童年青少年的家，那自成封閉體系的村子；……他夢遊其中，忐忑地等待那些失聯好久好久生死未卜的親友或同學玩伴認出他來」[73]。在稍早的街頭運動裡，小說過場人物之一愛咪也這樣敘述：「……好想回到從前，因為再一次回憶削去了苦與惡只剩單純美好」[74]。在酒吧裡眾人各自掏出本省與外省的身世故事，而以一人用日文朗誦「三十五歲犧牲於大屠殺一位盧醫生的遺書」作結。但激情四射的狂歡和慶祝終究和圍城行動一樣成為泡沫般的大夢。離開國族情結的糾纏，他們需要面對的是殘破難堪的現實中年人生。

使人在家鄉小鎮被視為脫離時間的畸零人的白色恐怖，到了《我不可告人的鄉愁》裡，老羊的父親則是因為讀了魯迅的書被抓去關，被放出來後因精神恍惚闖紅燈車禍而死。做為白色恐怖受害者後代的老羊，十幾年前好不容易查到當年的告密者，但他旋即放棄。十幾年後他意圖以隨機殺人的方式報仇，卻在聽到告密者與父親相仿的口音時再度宣告放棄：

> 他捨不得睜開眼，捨不得讓久別重逢的父親走，捨不得那斯德哥爾摩症候群纏綿發作的時刻。……或者，下意識他在逃避已經成型的那邏輯，XX室老賊在，父親的冤魂也就跟著在。羞恥於承認，他好期待那神魂飄搖、

69 林俊穎，〈不可告人的鄉愁〉，《我不可告人的鄉愁》，頁 323。

70 同註 69，頁 320。

71 同註 69，頁 322。

72 林俊穎，〈鑽石灰燼之夜〉，《我不可告人的鄉愁》，頁 174。

73 同註 72，頁 171-172。

74 同註 72，頁 178。

父親的感覺如同神燈之煙霧噴出的神祕瞬間再度發生。[75]

胡淑雯《太陽的血是黑的》裡所寫的失語的「綠島牌」老先生，因父親是政治犯而受苦的女兒和她的下一代，呈現的是加害者與被害者的後代的情感糾葛和無法說出口的孤獨。林俊穎小說最終則是讓老羊把父親的獄中家書、死亡證明書等寄給 XX 室老賊以作為結案：「老羊真正為父親送了終，不再打擾他的幽靈。正確的邏輯是，他在的每一日也是父親存在的延續」[76]。小說人物並不寄望於現實中能夠得到轉型正義的實現，不過，林俊穎所描述的斯德哥爾摩症候群，私刑報仇的過程出現的懷念感情，或許也該視為白色恐怖文化創傷的一部分。

另外一個角色的類似的說法，則是為台灣在地記憶裡的美好年代送終：「萌父有感而發，希望這一世先死去的親人既已死去就快快離去，不要回頭，甚至不要來入夢，至於他為死猶存在的每一天就是對他們最美好的懷念」[77]。據此我們能看出毛斷阿姑和萌父兩代之間的差異，前者時常感應老父、孿生妹妹的鬼魂，在陳嘉哉離開的餘生，尤其到了老年，這些舊時舊地、舊人舊事頻頻回到她的夢裡：

一人行去車頭前大公園，昔年舉辦過博覽會，伊及少年兩人衫新人新來看表演彩珍珠的海女，少年取伊去食冰淇淋。彷彿才如同昨日，毋過大公園已經完全改頭換面了，伊勉強找回舊日行過的路線，但是彼城市的天氣大大異於家鄉，使伊不斷迷途，挫折伊的意志……[78]

後者則是決絕地送別，一方面是不再驚擾亡靈，另一方面也有直面現世的意味。這或許反映了林俊穎面對懷舊論述或敘事時的自省：「但我一開始就警戒著不要陷入一味地對古老『黃金時代』的耽溺」[79]，也是對可供懷舊的人事物以至於家鄉地景面目全非的哀悼。文字寫下的家鄉同時就是為死者寫字。我們也可以據此思考，林俊穎選擇的敘事者位置，如何反映當代台灣的「鄉土書寫」或「地方書寫」面臨的矛盾。資本主義體制對城鄉的想像仍屹立不搖，即使敘事者最後以離開體制做為消極的抵抗，房地產業者仍是造成首都以外所有鄉鎮因都市計畫而面貌統一的體制共犯，也是使「地方」失去文史特色的因素。

---

75 林俊穎，〈萌〉，《我不可告人的鄉愁》，頁 115。

76 同註 75，頁 117。

77 林俊穎，〈不可告人的鄉愁〉，《我不可告人的鄉愁》，頁 347。

78 同註 77，頁 332。

79 李伊晴記錄整理，〈靈魂深處的聲音——賴香吟、林俊穎對談小說美學〉，林俊穎，《我不可告人的鄉愁》，頁 359。

第四節、小結

對台灣本土文化的形塑，原本出自根植於鄉土的記憶，在一九八〇年代以後，也轉向對城市史的考古與再現。本章觀察台北舊城區艋舺與大稻埕在各式文本的再現，討論懷舊的不同再現途徑與素材選擇。首先從文本生產來談，考量到政治體制的影響，不同媒介呈現本土語言的困難等因素，使得再現大稻埕的媒介顯得駁雜。大稻埕文化中的語言和本土音樂資產，加上電影和戲劇對語言的傳播特性，使得再現大稻埕的文本以影像偏多。此外，文本中大稻埕的再現，也牽涉到台北發展史的回顧。電影、紀錄片方面，多呈現一九二〇年代到三〇年代的黃金年代。基於對台灣文化主體性的探求，文史工作者往往賦予大稻埕台灣文化復興的懷舊想像。這樣的緊密扣連，是否會如石計生所說，使大稻埕的建構成為累積當下意義的一種擬像[80]，進而使得文本中的再現陷入不斷重複的困境，是我們觀看過相關文本後浮現的憂慮。其他問題也包括過於強調一個剔除負面意義的文化記憶，使人物被浪漫化和英雄化，而沒有辦法產生批判性的思維。

電影《艋舺》一方面應該視為對台灣新電影以來所歌頌的男性成長敘事、男性情誼的繼承，另一方面，在對城市地景的捕捉上，由於角頭對地緣關係的重視，使得艋舺在空間上呈現如台灣傳統農村或是眷村那般的封閉型態。但是，電影中對於青春敘事歌頌，也使得與艋舺地方感密切相關的利益分配少了更深刻的描寫。這使《艋舺》的懷舊一方面奠基於台灣在地的文史脈絡，另一方面卻又不及討論懷舊背後牽涉到的複雜性。

林俊穎的短篇小說則可以看見日治時期的回憶出現在小說敘事裡，呈現為和當代台北截然不同的敘述節奏。《我不可告人的鄉愁》一方面寫出資本累積、跟上世界潮流成為一個城市的集體意志的投射。城市發展的另一個端點，則是由老城區艋舺和大稻埕連結到日治時期歷史的重要地點。但是，昔日人們懷抱的革命、進步、自由的理想，在當代成為縹緲的夢想。林俊穎《不可告人的鄉愁》似乎呼應了蘇珊•史都華（Susan Stewart）指出對懷舊背後的追尋文化認同的矛盾：

> 懷舊，就像任何形式的敘事，總是意識形態的。除了作為一種敘事，懷舊追尋的過去從來沒有存在過。因此，過去自始至終都是缺席的，過去只是不斷重新複製過去的缺憾。懷舊對歷史以及歷史不可確知的起源帶有敵意，然而懷舊卻又渴求一個不可能的原初所在，其中生活體驗再純淨不過。懷舊帶有獨特的烏托邦面向，朝著未來的過去，這個過去只不過是一種意識形態的真實。懷舊者欲望的找尋其實是缺席的，而這種缺席恰恰是

80 石計生，〈大稻埕異托邦：百年城市史裡的「福科問題」與文化閒逛〉，《時代盛行曲：紀露霞與台灣歌謠年代》（台北市：唐山出版，2014 年），頁 185。

生產欲望的機制。[81]

林俊穎在形塑當代台北的同時，似乎也揭示懷舊情感在當代的複雜面向。懷舊相對於現代化所產生的諷刺，主要在以抒情、懷舊的個體記憶抗拒資本主義現代化的意識形態。而他的懷舊並不是要在現時重新建造黃金般美好的家鄉，反而是在召喚往日的幽靈亡魂後，一一向他們道別。小說中閃現的日本統治時期記憶和重塑台語文書寫，固然具備了重新塑造台灣身分認同的元素，他的懷舊敘事仍然和博伊姆所說的修復型懷舊傾向保持了距離。抒情的國族懷舊敘事，又在和當代台北形塑的對比中，突顯追尋台灣文化身分認同的破滅和虛無感。

國立政治大學
National Chengchi University

81 Susan Stewart, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection* (Durham,N,C,:Duke University Press, 1993),p,23.中文翻譯引自史書美著，楊華慶翻譯，《視覺與認同：跨太平洋華語語系表述・呈現》（台北市：聯經，2013 年），頁 164。

第四章　台北的家屋記憶

第一節、前言

一九九〇年代以來，小說中有關台北城市地景變遷的形塑，如前面幾章所述，開始出現具體的地貌特徵和人文景觀。關於台北的地方性，在小說中有相當篇幅的描述，也帶有懷舊色彩。不過，創作者在形塑台北的地方感、建構集體記憶，並且試圖尋找對城市的認同的同時，卻也必須面對懷舊可能導致的危機。在這個過程中，創作者再現的台北不同時期、不同區域的記憶，彼此構成互相凝視，有時則互相對抗的關係。

本章將討論吳明益（1971-）與何致和（1967-）再現台北的家屋記憶的作品，觀察他們的童年居所如何成為小說人物的記憶所繫之處。在他們的小說裡，台北的家屋記憶和城市成長經驗成為形塑地方感的重要基礎。吳明益再現的中華商場與何致和再現的萬華，以及他們對一九八〇年代的再現，在台北的集體記憶中扮演什麼樣的角色，成為值得關注的問題。如同戴麗娟提醒過的：「重點不是在研究這些記憶之處的客觀存在，而是每個時代的人如何因為當時的需求來為這些事物注入新的意義」[1]。本文也將討論兩位小說家再現的家屋記憶，如何回應當代台灣都市更新的議題，並形成敘述的張力。同時也討論在什麼樣的脈絡上，使他們所說的童年故事，成為一種有說服力的敘事模式。

第二節、一再重返的家屋記憶：吳明益再現的中華商場

（一）小說與其他媒介再現的中華商場

有關台北的「場所的記憶」，中華商場是值得注意的案例。1949 年後大量中國移民、軍眷湧入台北，沿著日治時期建造的西三線路鐵道蓋起違章建築，路名也跟著政策改為中華路。1961 年，政府決定拆除違建，改建成中華商場。就「中華」到「忠、孝、仁、愛、信、義、和、平」等命名而言，實是國民政府一連串去日本化、再中國化的空間表徵[2]。從建築來看，這八棟三層樓高的商場是住商混合的形式。而連接商場與西門町、第一百貨、人人百貨的人行陸橋，以二層街

---

1 戴麗娟，〈譯者導言〉，皮耶・諾哈編，戴麗娟譯，《記憶所繫之處 I》（台北市：行人文化實驗室，2012 年），頁 13。

2 有關國民政府在戰後在台灣各地進行的空間改造，參見范銘如，〈台灣戰後初期的空間改造〉，《空間／文本／政治》（台北市：聯經，2015 年），頁 103-133。

道系統構成一特殊的居住與經濟活動空間[3]：

> 忠、孝兩棟以販售家用電器、音響與電子零組件為主，後期亦有部分個人電腦軟硬體店家。仁、愛兩棟以廣受遊客喜愛的玉器、琺瑯及台灣民俗藝品為主，並穿插相命、堪輿店家，販售古董、古玩及字畫的商家，以及郵票、古幣蒐集與交換專門店。信、義、和三棟是以生活需求為主，有各地的小吃，近乎中華商場代名詞的『點心世界』便在此處。此外，和與平兩棟商場，另有成衣、牛仔褲、軍用衣料、老人茶館、旗幟徽章等相關店家，而廉價訂做西服與制服的西服號亦在此。[4]

建立在道路中央的中華商場，打破了過往城牆的隔絕效果，使空間的使用變得開闊而延展。中華商場成為台北的重要地標，如張大春說：「它也正是作為現代化進程中台北人青春期的一個象徵」[5]。

但是，隨著一九八〇年代後期台北商圈東移，中華商場的商業地位逐漸沒落。昔日作為都市更新模範的繁榮商場，成為阻礙城市現代化建設的「都市之瘤」。在商圈轉型、興建捷運、規劃景觀大道等考量下，儘管有居民抗爭，中華商場仍然在 1992 年拆除。一九八〇後期至九〇代初期的台灣新電影，如萬仁的《超級市民》（1985），侯孝賢的《戀戀風塵》（1986），蔡明亮的《青少年哪吒》（1992），透過影像捕捉到中華商場後期的形貌。萬仁和侯孝賢採取的是從鄉下人進入城市的視角。中華商場一方面象徵台北的繁榮，一方面也暗示了城市生活中潛伏著隨機發生的危機，以及光鮮亮麗背後的陰暗面。但隨著中華商場實體建築拆除，這些電影中再現的中華商場成為投射懷舊情感的對象。

李國修的舞台劇《京戲啟示錄》（1996）則是另一個形成中華商場的集體記憶的重要媒介。他透過戲中戲的結構，書寫對過去消逝的感懷和對父親的懷念，同時也提及父親製作戲鞋的精神。中華商場在戲中成為童年記憶依附之處，也是李國修作為外省第二代所追憶的、有別於眷村的台北記憶[6]。小說方面，張大春

---

3 林秀澧、高名孝執行主編，《計劃城事——戰後台北都市發展歷程》（台北市：田園城市文化，2015 年），頁 175。

4 蘇誠修企劃統籌，《爛漫年代・西門町：她的美麗妖嬈，他們的青春回憶》（台北市：推守文化創意，2012 年），頁 27。

5 張大春，〈西城舊事任低迴〉，吳明益，《天橋上的魔術師》（台北市：夏日出版，2011 年），頁 3。

6 李國修，〈京戲啟示錄〉，收於胡耀恆主編，《中華現代文學大系（貳）台灣一九八九－二〇〇三　戲劇卷》（台北市：九歌，2003 年），頁 81-179。另外參看劉育寧，《論臺灣劇場世紀之交的懷舊想像》（台北市：台北國立藝術大學戲劇學系碩士論文，2012 年）。

的《城邦暴力團》（1999-2000）和蔣曉雲的《百年好合》（2011）裡，中華商場是一九六〇年代台北的故事背景[7]。林俊穎的短篇小說〈廢邊社傳說〉（2006）中，中華商場則是出現在外省老先生的回憶敘述裡：

> 商場被拆時，我天天來看，一部部的怪手與灑水車，漫天泥灰煙塵，哼，莫非台北城被空襲淪陷了？晚上變涼，整條中華路暗沉沉，那些閃閃亮霓虹招牌國際牌硫克肝、喇叭放著的流行歌變魔術的全沒了，地上像死了一條龍屍……。在中華路的這一岸，看著那條廢墟死龍，零零落落跟我一樣有許多人影徘徊，我好像看到有團影子像匹狼竄到那瓦礫鋼筋上乾嚎。每個人都覺得好像身上被狠狠割了一刀，被閹了什麼去。我拉著小蔡陪我坐到那椅子上，等，等太陽一落，天邊出現炭火渣渣的紅，隨著涼風吹起，說不定有一場時間的大魔術出現，像《回到未來》那部電影，噹噹噹那舊日的火車幽靈跑出來，將我碾碎成幾段。
>
> 他那餃子般的眼袋，眼眶已經爛濕。[8]

從上述一九九〇年代以來的文本來看，當創作者提起中華商場時，著墨的多是外省族群對中華商場的記憶。中華商場的拆遷，象徵這些記憶再也沒有可以依憑的實體。李國修強調個人記憶與自己生命的連結，試圖寫眷村以外的底層外省人故事。但他在回憶過去的同時，也警覺記憶的不可靠。張大春在武俠故事間，重新梳理一套有別於官方敘事的中國近代史。中華商場則意外成為這段湮滅歷史的見證。在林俊穎筆下，敘事者「我」處於 2000 年政黨輪替後的失業狀態，並且對提倡快樂希望的口號表達憤世嫉俗的情緒。而他與外省老男人在咖啡館的相遇，則有同樣被城市排除的弱者同病相憐的意味。敘事者遂只能以對過去強烈的情感投射，反襯對當下現實的不滿和毫無出路。就這一點而言，和朱天心〈古都〉中對城市現代化的批判是如出一輒的。這使得小說中對中華商場集體記憶的再現，與處於弱勢社經地位的外省族群緊密結合，而又以一種猛烈爆發式的長段落敘述，召喚往日記憶。在被視為本土政權的民進黨執政的政治脈絡下，反映的是外省族群對文化記憶失落的危機感和對過往的懷舊情感。蔣曉雲則是在「眷村經驗代表整體外省人」這種連結之外，從外省族群的個人記憶切入，反思和商榷國族記憶。

---

7 張大春的《城邦暴力團》（參）中提及 1966 年位於中華商場的新生戲院大火，並由此展開城市中的現代武林秘話，以及中國近代的種種稗官野史。見張大春，《城邦暴力團（參）》（台北市：時報文化，1999 年）。蔣曉雲，〈鳳求凰〉寫的則是從中國來台，輾轉住進中華商場的一家人的故事。見蔣曉雲，《百年好合》（新北市：INK 印刻文學，2012 年）。

8 林俊穎，〈廢邊社傳說〉，《鏡花園》（新北市：INK 印刻文學，2006 年），頁 159-160。

那麼，吳明益再現的中華商場，和台灣新電影中再現的中華商場，以及外省族群記憶再現的中華商場，有什麼樣的差異呢？就世代而言，吳明益與這些大多生於一九五〇、一九六〇年代初期的小說家相比，隸屬不同年齡層。從族群身分來說，他的父親是經歷過日本殖民統治時代的台灣人，母親則來自大甲。中華商場裡的族群記憶也不侷限在外省族群，而是有從中南部上台北的講台語的台灣人、外省人和原住民等：

> 但在商場建成之前，從各處到城裡謀生的人，最早是各自胡亂在這裡搭建起竹仔厝，做起生意，這些人有的是從鄉下放棄田地北上的，有的是在其他地方做生意失敗的，有些是國民黨帶來台灣的軍人……因此有人講日語、福州話、山東話，甚至阿美族話……。「竹仔厝」就是一個語言複雜的世界。大家都逃難、貧窮太久了，即使一時之間還沒有辦法用同一種語言講話，但透過鄰居彼此你一句我一句的猜謎，每個人似乎每種語言都會了一點。雖然彼時收音機裡傳來的已是對你而言極為艱難的「國語」，但你的印象中，竹仔厝沒有人能講標準的國語，大家講的都像二樓廣東仔賣的「雜菜麵」那樣的「雜菜話」。[9]

吳明益對中華商場童年記憶的再現，既與自己以不同文本形式再現的中華商場產生互文關係，又建構出獨特的小說地景。其關鍵或許是他在反覆書寫中華商場的記憶的同時，所建立的地方感。在一篇討論宋澤萊的散文〈如此響亮，如此溫柔〉裡，吳明益提到：「宋老師的文學對我的啟發除了對語言的近乎苛刻的要求，還在於對母語的信念，以及對民間生活的永不離棄」[10]。我們將可以看到，這兩個重要的元素頻繁地出現在對中華商場的再現裡。

（二）從《本日公休》到《複眼人》：中華商場成為小說地景

關於家屋作為人們認識世界的最初形式，加斯東・巴舍拉（Gaston Bachlard）以法國鄉間建築中有閣樓與地窖的家屋，作為理論開展的根源：

> 所有真實棲居的空間……都含有家這個理念的本質。在這個遙遠的境地，記憶與想像仍深切聯結，並各自發揮其相互深化的作用。就價值層面來看，他們共同形成了意象與記憶的共同體。因此家屋不再只是日復一日地被經驗，它也在敘說的線索中、在我們說自己的故事時被經驗到。透過夢，我們生活中的各種棲息地，共同瀰漫並保存了舊時光的寶藏。……如果沒

9 吳明益，《睡眠的航線》（台北市：二魚文化，2007 年），頁 100。

10 吳明益，〈如此響亮，如此溫柔〉，收錄於宋澤萊，《廢墟台灣　大地驚雷：宋澤萊小說集 III》（台北市：前衛出版社，2013 年），頁 xxii。

有家屋，人就如同失根浮萍。[11]

對吳明益而言，在中華商場成長的家屋記憶，也經歷了「被敘說」的過程。如皮耶・諾哈所說：「我們要追問的不是傳統，而是它如何被建立、被傳承。總之，不是死後復活，不是重建，甚至不是再現，而是一種再記憶。是記憶，而不是回憶，是現在對於過去的全盤操作與支配管理」[12]。不只是因為中華商場本身具有的可被記憶的特質，也在於透過對中華商場記憶與再記憶的書寫，使得那段在中華商場度過的童年，成為對當下現實有意義的參照點。以下將以吳明益小說與散文中的中華商場為觀察對象，討論中華商場如何成為吳明益小說裡的記憶所繫之處。

吳明益出版的散文集除了表達中華商場的童年經驗，也往往與作者當下的現實關懷產生明確的呼應。如 2000 年出版的《迷蝶誌》便寫到：

> 我必須說，那些天橋是我童年最重要的一根神經。當它們刷地跨架在時間上，就溫熱我腦中某些已然膠硬的半透明記憶，重新流動。沒錯，七歲的時候，我曾經在那上頭販售鞋墊，而穿過那個駝背的起伏階梯，就是我待了六年的小學。[13]

吳明益對迷蝶的比喻，令人聯想起從不同地方聚集到中華商場的人們：「她們或者是由觸角嗅到某種生命的味道、或者是生長地的乳汁不堪負荷、或者是突如其來的環境變動，便任由翅膀被迷懾，甚而穿越海峽，訪覓可以安安安靜靜產卵的所在」[14]。而他們所攜帶的家鄉的記憶，成為形構中華商場記憶的一部分：「忠棟孝棟那裡，都是有一尾感傷舌頭的老頭。他們越過海峽時，唯一未被鹹水洗淨的，是味蕾的記憶，和難以吞嚥消化乾淨的鄉音。哎哎，想起來了嗎？那魚一般，躍跳姿勢的黃金色鍋貼？『真』北平」[15]。或是像短篇小說〈拆〉裡也提到商場相關的味覺記憶：牛肉麵、酸菜和辣油。

在《家離水邊那麼近》（2007）裡，中華商場的回憶與作者當下對溫室效應聯繫起來：

---

11 加斯東・巴舍拉（Gaston Bachlard）著，龔卓軍、王靜慧譯，《空間詩學》（台北市：張老師文化，2014 年），頁 67-68。

12 皮耶・諾哈，〈記憶與歷史之間——如何書寫法國史〉，皮耶・諾哈編，戴麗娟譯，《記憶所繫之處 I》（台北市：行人文化實驗室，2012 年），頁 18-19。

13 吳明益，〈迷蝶　二〉，《迷蝶誌》（新北市：夏日出版，2010 年），頁 165-166。

14 同註 13，頁 166。

15 同註 13，頁 166。

中華商場的人好像都有午睡的習慣，午後鄰居會從家裡搬出竹製的藤椅，在騎樓下停得滿滿的機車停車棚裡擠出一個位置，睡午覺的時候右邊可能是野狼，左邊是偉士牌。我家在三樓還有一間小房間，所以我和哥都是到那個小閣樓午睡。天熱時我們會先用抹布把木板床抹一遍，然後拿鞋盒蓋搧風，有時候就這麼睡著了，手上還拿著鞋盒蓋。[16]

收錄在《浮光》（2014）裡的〈對場所的回應　負片〉，則是引巴舍拉《空間詩學》中的家屋理論來詮釋中華商場的地方感：「雖然商場和法國人的家屋結構不同，卻又彷彿相似，仔細一想你就會發現，作為家屋的商場也有地窖、閣樓與中心點」[17]。如同駱以軍曾經說過的：「那形成了我理解或描述世界的潛藏結構」[18]，對吳明益而言，公共廁所就是讓人恐懼、充滿緊張的「地窖」，天橋是「閣樓」，而孩子們自己的「店面」則是他們的「家屋」[19]。在散文中，吳明益較為直接的書寫自身童年的商場經驗，而家庭相簿則成為儲存家族記憶的重要媒介。但我們同時也該注意到，從讀者的角度來看，對吳明益的家屋詮釋的理解，是透過他以小說形式不斷重返、回憶、重建中華商場的場景而來的。〈對場所的回應　負片〉可視為文本再現的中華商場的認識框架。

在中華商場拆遷（1992）前後，吳明益寫下以中華商場為背景的小說。收錄在《本日公休》（1997）裡的〈本日公休〉和〈拆〉，前者描繪商場裡兩家皮鞋店的競爭，以及在商場公休不公休引發的角力。既寫小人物的自利之心，也寫人性中的小奸小惡。後者則是寫兩個小學同學在商場拆遷時，談起關於商場的回憶。吳明益自陳：「〈本日公休〉寫的是平凡人，這些為一分一毫計較得萬分仔細的平凡人。這些人在我的記憶裡總是頑強地佔據著，因為我在他們身上看到汩汩流出的生命力」[20]。

以〈本日公休〉作為起點，有幾個基本元素已經在小說中出現，如商場中的種種商業手段，鄰居間互助又競爭的關係，以及商場衍生的家庭關係：「生意子真歹生喔」[21]。此外，也包括以台語夾雜日語為主的人物對話：「伊時喔，透早做到暝暗，絕對不駛休睏，人是親像蒼蠅見屎整個圍過來，生十個子嘛不夠幫忙。[22]」小說裡間或出現外省口音。在人物方面，則出現對手藝自豪的得記皮鞋

16 吳明益，〈河口在遠方〉，《家離水邊這麼近》（台北市：二魚文化，2007 年），頁 67。

17 吳明益，〈負片：對場所的回應〉，《浮光》（台北市：新經典圖文傳播，2014 年），頁 116。

18 駱以軍，〈老家〉，《我們》（新北市：INK 印刻文學，2004 年），頁 57-58。

19 吳明益，〈負片：對場所的回應〉，《浮光》，頁 129。

20 吳明益，〈殘磚片瓦（自序）〉，《本日公休》（台北市：九歌，1997 年），頁 13。

21 吳明益，〈本日公休〉，《本日公休》，頁 37。

22 同註 21，頁 33。

店老闆秦耕豪：「孤行獨市啦，竹仔厝沒郎會曉縫皮鞋，沒郎縫得出真真正正這款哈苦拉，真正打拚會得天公疼，真正有影」[23]，或是商場中看車的老李、西服店老闆茶壺、眼鏡明等。

〈本日公休〉在小說敘述中還不時夾雜對讀者「你」的呼喚：「如果先生您早年曾在黃昏時分路過商場，可能也有幸看到小孩子們出浴的畫面」[24]，「先生您當時若有踩腳踏車經過商場的話，一定到現在眼中還暫留著黃色燈泡的光暈，而全身發熱地想靠過去吧？[25]」小說中對中華商場的記憶，其目的是在於讓對中華商場有共同經歷的人，引起他們對中華商場的回憶與失落。不僅如此，小說中的若干情節，也在其後的小說中出現。而〈拆〉中想要拿相機拍下中華商場的最後一瞥的「我」，也以攝影作為在場、見證的證據。

收錄於《虎爺》（2003）中的〈午後 I〉，有別於在《本日公休》中篤定的回憶敘事者，小說中出現過世的父親吳耕豪（因此來不及說故事）、嘮叨敘述過去回憶的母親、不耐聆聽故事的么子。吳明益以相似的小說人名「吳耕豪」、類似的情節「母親生女兒時，父親生氣地去看電影」、類似的店名「記得皮鞋」喚起讀者對前面作品的記憶。從中華商場拆卸的招牌，或許能看見小說家在敘述回憶時對此的模仿：「……第一家牛肉麵、陽春麵大王、……真正第一家陽春麵、台灣第一家陽春麵、台北第一陽春麵……」[26]。就像中華商場這些店家們一樣，小說中的人物有時也會在改名換姓後在另一個故事出現，成為草灰蛇線的伏筆。原本只是旁枝角色的，到另一個故事裡卻擔任主角。此外，小說家角色的現身，一方面提醒讀者小說家作為故事見證者的重要性，另一方面卻也揭露了這些故事背後記憶的虛構成分。它是小說家挑選過的記憶，在小說敘事形式上，也更傾向去寫破碎的、截頭去尾的記憶。而在轉換的過程中，必然出現取捨、填補和美化的痕跡。

〈午後 I〉中占據最長篇幅的，是吳耕豪製作皮鞋的過程。這反映吳明益對手工藝和工匠的推崇：「……但那手能操縱剪刀以某種舞步嘩嘩嘩從皮革上輕盈劃過，直裁疾速、圓剪俐落，幾乎每道裁線都恰恰落在粉筆線的中央，刀痕勻稱沒有遲疑的斷口」[27]。在記錄工藝的過程中，「……那裡頭總像是有什麼的讓我難以捉摸的物事，活生生地存在那裡」[28]。從聆聽到書寫故事的過程中，吳太太

---

23 吳明益，〈本日公休〉，《本日公休》，頁 30。

24 同註 23，頁 31。

25 同註 23，頁 37。

26 吳明益，〈拆〉，《本日公休》，頁 67。

27 吳明益，〈午後 I〉，《虎爺》（台北市：九歌，2003 年），頁 94。

28 同註 27，頁 93。

對吳耕豪的評價明確地出現過一次，還加入小說家的補述：「真正佮如和尚唸經共款頂真（『頂真』這個詞如果要翻譯的話，大概就是一絲不苟的意思吧！[29]」小說家對皮鞋店氣味、空間配置，以及兩度對吳耕豪嘴角微笑的描述：「那微笑太輕太快，只能算是半個，並沒有任何人看見」、「吳耕豪又露出了另半個沒有人發現的微笑」[30]，使得這個在現在時間裡聆聽故事的小說家，回到商場剛落成、即故事發生的現場，成為一個保有距離的觀察者。

〈廁所的故事〉裡，書寫者「我」現身帶領讀者回到中華商場的公共廁所，述說將商場廁所想像成「廁所電梯」的男孩蚊仔，在某次夜間上廁所「撞邪失魂」的故事。但在說故事的過程中，敘事者不免岔開來，去寫看車老李、掃廁所阿伯、秦耕豪、秦太太、開西服店的茶古，和春土仔的開鎖技藝：「如果你看過春土仔開鎖的話，你會以為鎖不過是一種催眠的道具，那些門啦、車啦、錢櫃啦根本從未上鎖過，一切都是幻覺，是我們自己以為鎖上了」[31]。春土仔所掌握的技藝關鍵，則是「所有米件攏有一個『關節』，關節打通一切就通囉」[32]。故事裡還提到當時屬於商場貧窮的城市小市民打發時間的娛樂：「麻雀棋粒」，濟公、陳靖姑娘娘、三太子、開漳聖王等民間信仰，也在商場婦女們的對話中出現。故事最後來到商場拆遷前的毀壞場景，當年蚊仔畫的廁所電梯讓敘事者騰空飛起，以俯瞰的視角一一巡過商場居民。故事最後以春土仔「君啦！自摸啦！」的喊聲，留住商場曾經的青春記憶，也成為懷舊情感的爆發點。

長篇小說《睡眠的航線》（2007）裡穿插了對中華商場歷史和空間格局的敘述，包括從竹仔厝拆遷，中華商場建成，再到商場拆遷的過程[33]。小說中提到商場孩子觀察到的生意人性格，也和〈本日公休〉裡的店家態度相仿：「……我喜歡他們在賺錢時昧著一丁點良心時那種興奮滿足，油光滿面的表情。……不過也許是因為這樣，我才會開始討厭他們。也可能是商場還有另一種人存在的原故。比方做西裝的唐師傅」[34]。小說著墨於日本時代少年兵的經歷與戰爭經驗對父親餘生的影響，以及睡眠障礙相關的科學知識。相較之下，描述中華商場的部分與記述商場過去的紀實散文之間差異並不大[35]。而《複眼人》（2011）中的中華商

29 吳明益，〈午後 I〉，《虎爺》，頁 95。

30 同註 29，頁 96。

31 吳明益，〈廁所的故事〉，《虎爺》，頁 111。

32 同註 31，頁 111。

33 吳明益，《睡眠的航線》（台北市：二魚文化，2007 年），頁 77。

34 同註 33，頁 100-101。

35 「如果從地緣來分，商場大致可以分成兩種人，一種是從鄉下遷到台北，準備幹些什麼事業或是找活路的人，一種是從中國大陸跟著國民黨來到這裡，卻沒有住到眷村或得到政府分地而得以種田的人。這兩種人都是靠手藝跟運氣到都市謀生，但說真的他們對人生並沒有什麼了不起的

場則和短篇小說〈虎爺〉一樣，退居成為小說主角的出身背景[36]。

吳明益對中華商場的城鄉移民的描寫，使得以往城市與鄉村對立的理解框架，有必要進行調整。一方面，台灣語言、習俗、信仰、祭儀的摹寫不再限於農村、漁村，而是隨著人民在島上的遷徙，隨處落地生根。城市生活在小說中顯然沒有對操著流利台語的商場居民造成語言運用的影響。另一方面，當初為了生計棄農從商，出外打拚的居民，在商場生活的時間日久月長，對土生土長的「原鄉」的眷戀之情已被對商場的感情取代。他們仍會返鄉探視，卻未必希望黏著於故鄉的土地上了。對他們的第二代而言，中華商場更成為他們面對家鄉議題時的記憶所繫之處。如吳明益在〈負片：對場所的回應〉所說：「有時候商場的子民會以為商場被拆掉了，然而並沒有，它還存在於每一個商場子民的日夢與相簿裡」[37]。

（三） 《天橋上的魔術師》：中華商場的記憶與再記憶

以十個短篇連綴而成的《天橋上的魔術師》（2011），看似同一批中華商場的故事材料換一個敘事方式重新書寫。在《睡眠的航線》出現過的「鄰居賣鞋的吳伯伯的小孩一起到天橋上賣鞋墊賺點小錢，把合成皮墊當成豬皮賣，把豬皮當成羊皮賣，把十吋長的鞋帶當成十二吋賣」[38]，成為《天橋上的魔術師》開篇的敘事者。做西裝的唐師傅、家裡發生火災的阿姨和她的女兒、阿蓋仔、臭乳呆，也在《天橋上的魔術師》中再次出現。此外，他也以大量的魔術、來自母親口傳的神蹟，和神秘事件，創造一個在理性可解釋範圍之外的空間感受。就像曾經在〈廁所的故事〉出現的：「『夜婆日時是住叨位睏？』蚊仔曾經這樣問過阿爸，阿爸像開玩笑又像正經地回答：『當然是便所囉，日時睏，暗時出來吸郎的血。』[39]」《天橋上的魔術師》裡也出現和石獅子相關的傳說。

魔術師則是貫串童年記憶的重要角色。吳明益曾經在張大春的廣播節目訪談中提及，這些故事的發想來自他去淡水演講途中，在淡水捷運站看到那些有些技藝精湛、有些「功夫很差」的街頭藝人們，使他想起童年時天橋上也有很多這樣

理想或是期待，就是一天度過一天而已。因此如果你在當時路過商場，會覺得商場瀰漫著一種百無聊賴的氣息。商場的人們從這頭踱步到那頭，下午的時候就躺在騎樓的涼椅上睡午覺，等著晚上來到。」吳明益，《睡眠的航線》，頁 132。

36 吳明益，《複眼人》（新北市：夏日出版，2011 年），頁 216-217。

37 吳明益，〈負片：對場所的回應〉，《浮光》（台北市：新經典圖文傳播，2014 年），頁 116。

38 吳明益，《睡眠的航線》（台北市：二魚文化，2007 年），頁 100。

39 吳明益，〈廁所的故事〉，《虎爺》（台北市：九歌，2003 年），頁 105。

的人[40]。除此之外，首篇〈天橋上的魔術師〉敘述的「跳舞的小黑人」，也可以在駱以軍長篇小說《西夏旅館》（2008），〈圖尼克造字〉的「跳舞小人」小節裡，找到相仿的魔術和多年後在他處重逢的情節，或可證明當時中華商場天橋上的賣藝人是中華商場集體記憶的一環：

> ……在西門町的天橋上，曾看見一個外省老頭，盤坐在地，跟前鋪著一張藍色帆布，上頭放著一排一排的橡皮小人。那些小人，全是用腳踏車內胎的紅色橡皮隨興恣意地剪成人形，頭、手、腳、身體的簡單輪廓。……但他說，在那個人來人往的天橋上，老人不知使了什麼魔法或咒術，地攤上那些橡皮小人全站立起來跳舞。[41]
>
> （略）
>
> 後來他放棄了。他想老人或是像那些印度的吹笛弄蛇人在操控這些橡皮小人，但它們只是一些沒有生命的輪胎碎片啊。他覺得人們竟可以視若無睹地從這些跳舞小人的一旁走過而不停下腳步，是一件不可思議的事。這裡正在上演一場偉大的魔術哪！[42]

小說敘事者為老人的魔術吸引，並且極力想要找出破解魔術的關鍵。但後來終究放棄，買回的跳舞小人也被他丟棄。多年後才又在台北東區與老人和「無聲跳著舞的一群腳踏車內胎橡皮小人」重逢。另一個敘事者「我」接著說：

> 但可惜年輕時我對那些《清明上河圖》一般走馬燈從身邊流逝的街肆細節、罕奇人物太不知道珍惜了。我和天橋上那些行色匆匆經過老人的跳舞小人而不知駐足的人們無有差異，所以我的回憶裡，在同樣的那個天橋上，不外乎是蹲坐在兩旁的、面目模糊之暗影……（中略）但我不記得在那些暗影中，有某一角色偽扮置身於我們印象中像電影布幕一般的『天橋地攤』群中。他其實與他們不同。我卻沒有發現，於是故事也未向我打開。[43]

吳明益〈天橋上的魔術師〉銜接了天橋上的賣藝人的記憶，但同時也以抽換細節、改變敘述、賦予新意，如跳舞小人材質從橡膠變成紙，紙做的小黑人從淋濕破掉到重新剪出，貫串了全書關於死而復生、消失與重現的主題。而在〈雨豆樹下的

---

40 張大春「張大春泡新聞」訪問吳明益談《天橋上的魔術師》，2011 年 12 月 26 日（資料來源：https://www.youtube.com/watch?v=j-MTUbYncxA，查詢時間：2015.04.06）。

41 駱以軍，《西夏旅館》（新北市：INK 印刻文學，2008 年），頁 713。

42 同註 41，頁 714。

43 同註 41，頁 715。

魔術師〉裡，小說敘事者在多年後才在柬埔寨見到使小黑人跳舞的男人，最後卻又決定不要帶走小黑人。吳明益自己作品本身不只使人回憶到他以前的文本，同時也揭示小說文本在建構集體記憶和傳承記憶上的功用，以及賦予新的詮釋框架的可能。

小說中對物品諸多細節的描繪也值得注意，這似乎可以看作吳明益對自然科學領域興趣的延伸，同時也是對台灣工藝的關注。在吳明益為班雅明《柏林童年》寫的推薦序〈安放在我們桌上的一只蜂巢〉中，曾經提及班雅明所說的「無聲的事物語言」:「應該說那個『意義』本來就存在在那裡，而它透過『電話』這個事物，傳遞出那個原本被隱藏起來的，人原本已經存在的某種思考、情緒和反應」[44]。比如說，在〈石獅子記得哪些事？〉裡，敘事者「我」寫鎖匠父親教自己觀察鑰匙、打造鑰匙的訣竅：

> 愛注意每一個凹落去，浮起來的所在，愛注意角度，一絲仔攏無凊采哩。」我爸說。（略）……鎖匙模仔被「打」成一把鑰匙後，得再把兩把鑰匙放在燈泡底下仔細對照，然後用挫刀把那些細微之處修齊。……我不知道這麼說對不對，他凝視著鑰匙的神情，洋溢著他面對生活中其他事物，我未曾見的熱情。[45]

鑰匙原本擁有的，在物質意義上的防禦、關閉、開啟和守護，透過對鎖匠工藝的描寫，鎖和鑰匙這一對事物，似乎也傳遞出被隱藏起來的，有關人心的防禦、關閉、開啟和守護。此外，藉由描繪鎖匠、鐘錶師傅、西裝師傅、手工製作毛筆的師傅等，吳明益一再展現他對手工業、匠人們的敬意，和以小說記錄、追索和保存台灣傳統工藝的幽微企圖。

此外，中華商場的孩子自家的營生、商場的店家、天橋上各種各樣的攤販、兩棟百貨公司以及西門町，包括閃爍著巨大霓虹燈的廣告看板，巨幅電影看板，使得這個共同構築出來的空間，本身即是一個商業、生意的騙術、幻術無所不在的空間。而所謂的台北在地文化，其根本是包括著經濟發展與商業精神的。比如說〈天橋上的魔術師〉一開始就提到:「有一天，我媽終於想到一個點子，她說，你可以去天橋賣鞋帶跟鞋墊，人家看你小孩子，一定會買的。小孩子天真的臉本身就是人生為了要讓我們勇於活下去所設下的騙局，這事我要很久以後才了

---

44 吳明益，〈安放在我們桌上的一只蜂巢〉，收入班雅明（Walter Benjamin）著，王涌譯，《柏林童年》（台北市：麥田， 2012 年），頁 11。

45 吳明益，〈石獅子會記得哪些事？〉，《天橋上的魔術師》（新北市：夏日出版，2011 年），頁 74。

解」[46]。

從這個角度來說，這些商場的孩子，每天穿行其中的，不管是鞋店，西裝店，賣童裝的，賣冰淇淋的，賣燒餅的，賣華歌爾內衣的，五金行，命相館，其實也就是穿行過一場又一場微型的騙術。或者，某些行業本身就具有魔術的性質。比如說必須取得人們的信任的鎖匠，他所擁有的技藝，使他成為得以如穿牆人一般自由進出他人住所的魔術師。而孩子本身會有學著如何騙人的需要，好做生意的時刻，也有的孩子擁有說故事的能力。例如〈石獅子會記得哪些事？〉裡的阿蓋仔：

> 他是那種在很小的時候，就可以把整件事說得驚人完整的孩子。很多我們一起幹過的壞事，在他的口中說起來更有一種壞的魅力。比方說我們偷走插在天橋上的國旗，在「真正第一家陽春麵」的滷味裡偷放蒼蠅，當平交道放下柵欄以後玩「衝過去」的遊戲，在阿蓋仔的口中都變成一種不該被譴責的義行似的。[47]

在〈天橋上的魔術師〉裡，曾經寫過魔術師長相平凡到「一走進人群就分不出來哪個是魔術師了」[48]。筆者認為，是商場裡的孩子們對於學習魔術的欲望、日常生活中的奇蹟的嚮往，以及商場、天橋空間蘊含的幻術本質，使得魔術師的魔術和騙術得以成立。故事中的男孩，即使發現被騙，還是一次又一次地買下魔術道具。在男孩要求魔術師教他小黑人魔術的秘密時，魔術師提出對眼見為憑的記憶的不同看法：「因為有時候你一輩子記住的事，不是眼睛看到的事」[49]。在小說結尾，魔術師告訴小男孩：「因為我把我腦中想像的，變成你們看到的東西。我只是影響了你們看到的世界，就像拍電影的人一樣」[50]。小說最後停在魔術師親手取出左眼珠，放在自己手掌上的畫面。這顆魔術師的左眼珠因此成為小說中重要的象徵物，暗示了破解商場中的魔術關鍵在於如何觀看，以穿透認知和視覺上的錯覺。

在〈九十九樓〉裡，視覺上的錯覺在於，當馬克因爸媽吵架憤而離家出走時，其實每天仍在商場前前後後走動。這個在商場三樓的女廁中，由孩子們畫的九十九樓的電梯，讓馬克得以離開現實中讓人不愉快的家庭，短暫地在另一個平行時空中生活。然而，當這群孩子成長後，按下九十九樓電梯，從只是短暫的失蹤，

---

46 吳明益，〈天橋上的魔術師〉，《天橋上的魔術師》，頁 15。

47 吳明益，〈石獅子會記得哪些事？〉，《天橋上的魔術師》，頁 64。

48 同註 46，頁 17。

49 同註 46，頁 27。

50 同註 46，頁 30。

變形為從活著跨到死亡的隱喻。理智上，敘事者知道人死不可能復生。但是，九十九樓電梯卻又形成一個懸念，讓人去想像生與死的界線。

商場並不只是一個充滿甜美氛圍的、童話故事般的居所，由孩子模糊的、單一的、天真的敘事觀點形塑，吸引著人們認同、返家。相反地，《天橋上的魔術師》裡常常以一種猝不及防的、恐怖的方式讓孩子面臨死亡。不只是人的死亡，也包括動物的死亡或離去。〈石獅子會記得哪些事？〉裡的阿蓋仔，在一場火災喪生，也使故事的主要敘事者「我」提早產生生命被剝奪的感受。「我」在無意間打造的鑰匙，雖然將自己愛慕的對象佩佩從火場救出來，卻終究無法阻止她自殺。〈一頭大象在日光朦朧的街道〉中，魔術師變了一個讓敘事者烏鴉的雙胞胎哥哥短暫消失的魔術，隔年哥哥就被電氣化火車撞死了。〈強尼・河流們〉一對情侶雙雙死去，女孩的父親也在事件過後的某一天猝逝。曾經象徵青春的「君啦！」，在這裡卻成為死亡前的最後呼喊。這使得魔術其實是一種關於死亡、關於時間的幻術，也象徵人們對「死而復生」、「失去的事物回來」的欲求。

因此，〈流光似水〉中的模型技師阿卡，以及他製作微縮模型的技藝，或許也應該可以讓人們喚醒「那個原本被隱藏起來的，人原本已經存在的某種思考、情緒和反應」：

> 阿卡的技藝把這一切都召喚回來了。那小店的氣味、污穢，和油膩膩的觸感，我甚至懷疑店裡面的湯碗，也像我印象中的一樣邊緣充滿細細的缺齒。我小時候捧起碗喝湯時，常常湯汁就這樣邊喝邊從嘴角漏出來。我抬起頭看著阿卡的妻子卡蘿，她可能發現了我情緒的波動，覺得能對自己丈夫的作品有感受的我是值得信任的，說：「阿卡說，希望有人能幫他把裡面的東西補上，不是完成這套模型，而是其他的，模型沒辦法呈現的那些東西。[51]

而這個「呈現腦中光景的能力」[52]，同時也意味著：「精緻的微縮模型，才能具體而微地留下記憶」[53]。這是在當代不斷拆除、磨滅、更新的城市裡，喚醒人們思考童年、家屋的記憶，自己和這些記憶之間的關係。不只是對空間中一景一物或是建築物本體的模型重建，而更是流逝的時間、生活的痕跡與記憶。所謂「鄉土」、「家城」，很有可能並不是一個大的、含糊的城市名詞，而是使人產生依附的一個場所。在散文〈我將是你的鏡子：負片〉裡，吳明益寫自己在深夜步行萬華的經驗，寫遊民生活、性工作者、二手攤商等生活的情景。他也寫出自己對

51 吳明益，〈流光似水〉，《天橋上的魔術師》，頁 198。

52 同註 51，頁 193。

53 同註 51，頁 192。

都市更新的看法：「城市的全面『更新』，看起來光鮮亮麗並不是壞事，但這就像讓台灣人人有大學念的願望一般，骨子裡卻是一種恐怖主義。它彷彿相信此刻世界真不需要小吃攤、鋪馬路的工人、無家可歸的老人、卡車司機和貧窮的娛樂」[54]。

《天橋上的魔術師》裡，做為小說家的主要敘事者尋訪童年舊友，追尋過往記憶，其實是對天橋上的魔術師發出的「尋人啟事」，也是再一次確認自己對中華商場的記憶。但是，小說的重點並不在找到魔術師真人。反而是在懷想、追索的過程中，重新檢視記憶對個別主體的意義。如吳明益在演講中展示施家古宅、清水岩祖師廟、淡水老街巷、新莊武德殿、明治橋、樂生療養院的照片，我們也可以說，吳明益在小說中以建築細節、光影重建貧困年代裡的視覺場景，就如同林俊穎《我不可告人的鄉愁》構築「斗鎮」的懷舊，他也是在台北的此時此地創造另外一個時空，回應了台灣在「都市發展」的推土機之下的人權和文化資產保存議題[55]。

第三節、何致和《花街樹屋》中的台北形塑

（一）何致和前作與評論

在「台北書寫的在地化傾向」和「台北的家屋記憶」的研究脈絡下，何致和（1967-）的《花街樹屋》（2013）是另外一個值得討論的文本。《花街樹屋》中幾個重要元素，如台北地景變遷、對記憶不同變形的探究、城市經驗、動物在城市生活中的隱喻，在何致和的前作中皆有跡可尋。

從創作歷程來看，何致和 2000 年獲得聯合報文學獎短篇小說評審獎後，決定專心投入創作。他的文學獎得獎作品，結集成短篇小說集《失去夜的那一夜》（2002），內容大致可以分為描寫城市生活下人們的生活樣貌，以及敘事者到馬祖東引當兵的見聞。在〈高等動物〉裡，何致和以四則人與動物的故事省思人在城市裡的存在狀態。他處理了外籍勞工面對流浪狗的微妙情緒轉變；男孩的寂寞必須藉由和青蛙說話來填補，成人卻毫不猶豫地扼殺動物生命；從鄉下進入城市的男人，試圖以曬衣竿黏取他幻覺中的巨蟬卻摔了下來，這樣的行為被認為是違反了城市的運作秩序。最後一段則寫城市中親子關係的疏離，以致孩子墜樓的身影竟被父親誤認成海鷗。〈在路上〉則是寫一名男性銀行行員騎機車跟蹤一名年

54 吳明益，〈我將是你的鏡子：負片〉，《浮光》（台北市：新經典圖文傳播，2014 年），頁 216。

55 劉芷妤整理、撰文，〈浮光，卻不只掠影——吳明益〈對場所的回應——拆不掉的城市與地景〉〉，2014 年 2 月 12 日（資料來源：http://news.readmoo.com/2014/02/12/wuminyi-2014tibe/，查詢時間：2014.02.20）。

輕女性的心理活動。這名擅長精確計算時間與數字的中年男子，試圖在城市生活中找到一些非日常重複的事物，最後卻演變成兩個人騎車在路上追逐，而以機車和公車相撞作結。小說最後，敘事者提到這名女子可能全部出自自己的幻想，而這一切只是上班前的片刻狂想。〈失去夜的那一夜〉和〈歸鄉〉則寫在馬祖東引當兵的故事，前者寫同袍阿忠具有聽見昆蟲交談的能力，甚至因此得知昆蟲決定「對抗」讓牠們失去夜晚的探照燈的訊息。但是擁有這些感知能力的阿忠，最後仍然被收束進現代社會的精神病院體制裡。後者則以因為母喪而得以休假的事件，寫出在外島當兵的人們返鄉的矛盾心情。

長篇小說《白色城市的憂鬱》（2005）和《外島書》（2008）可以視為這兩種題材的進一步深化。《白色城市的憂鬱》分成三個部分處理兩個世代之間在記憶和情感上的糾葛。第一部分以第二人稱觀點，敘述一個家庭中的父親如何在想像中重建記憶中的台北。透過女性敘述者的描述，台北城市地景的變遷浮現在文本之中：「你沒發現嗎？這幾年來這個城市已悄悄地改變了。一些你看熟了幾十年的地方，有天突然被鐵圍籬圈起，重重圍籬裹得密緊密結實有如蠶繭。而當圍籬拆除時，這些地方就再也不認識你了」[56]。透過「你」的創造，讀者得以跟著「你」和女性敘述者從宛如地下迷宮的台北車站，回到 1985 年以前的舊台北火車站，台北舊城門，未拆除的中華商場，也以旁觀者的眼光凝視自己生命中的重要記憶場景。第二部分則以第三人稱全知觀點，處理在西雅圖留學的女兒寧娜對各種物品的情感和記憶，第三部分則是以第一人稱敘事觀點，寫么兒寧宏如何試圖虛擬電玩遊戲中尋找一個讓人嚮往的白色城市，進一步襯托出現實中家庭、親子關係崩潰的種種不堪。小說最後，父親選擇停留在由自己意識創造出來的舊日世界裡，寧娜在空難中喪生，她選擇遺留下來的物品，其意義也難以被弟弟參透。寧宏最後似乎想要與父親和解，也想要為生命戰鬥，然而卻已經分不清楚虛擬和現實的交界。這使整部小說瀰漫著城市中人與人之間因為難以溝通，而產生的孤獨和憂鬱。

《外島書》（2008）則以很少在台灣文學裡提及的馬祖東引作為小說場景。小說以眷村出身的敘事者「我」的眼光，描述一九九〇年代初期到馬祖東引島服役的所見所聞。何致和紮實的白描功力，寫出年輕男性抽到「金馬獎」的苦悶、必須忍受與戀人分隔兩地、承受兵變的煎熬，軍旅生活中學長學弟制和軍階關係對個人的壓迫，以及軍人和島上居民的複雜關係。這些屬於台灣男性集體記憶的部分，引起馬祖當地居民和有外島服役經驗的讀者的共鳴[57]。范銘如也將何致和

56 何致和，《白色城市的憂鬱》（台北市：寶瓶文化，2005 年），頁 21。

57 「何致和一九八九年入伍，被調派到馬祖東引島上服役，退伍後決定將他這段期間發生的故事，穿插純樸小鎮的真人真事，寫成半自傳體小說《外島書》，日前出版後引起馬祖東引島民熱

再現的馬祖納入地方書寫的脈絡之下討論，指出這本以過客身分所寫下的小說，在地方書寫的脈絡下，成為為地方代言的佐證[58]。

（二）成為「記憶所繫之處」的萬華

如前一章所述，在台灣的文化語境裡，萬華（舊稱艋舺）已經是一個被賦予許多想像和刻板印象的「地方」。從城市規劃的角度來說，艋舺這個「都市之瘤」的存在，仍在與「乾淨明亮的台北」論述拉鋸。儘管也會提到龍山寺、青山宮等古蹟，但整體而言這些古蹟以宗教信仰相關研究以及史料性質的文本居多，較少在小說文本中再現。解嚴以後，由於人們對台北街道興衰史、古蹟保存的熱議，以及反雛妓（1987）、台北市廢娼事件（1997）等社會運動興起，使艋舺及相關議題出現在公共論述中。《艋舺》（2010）對艋舺的再現和台灣地誌書寫的風潮產生的影響，更成為何致和以萬華為發想時的某種障礙：「可是有陣子太流行地域書寫了，每個人都回去挖自己的根，萬華也已經有很多人在寫了，更何況在我寫這小說前《艋舺》就出來了」[59]。我們可以看到在以視覺為主要認同途徑的前提下，影像文本和小說文本對地方的再現之間隱隱的競逐關係。

從文本來看，駱以軍在回溯少年時光時，曾經提及寶斗里的經歷：

> 他且故意帶我走過華西街寶斗里窄巷兩側吆喝著：「少年仔，來坐喔！」的賣肉少女的調笑，兩人興奮又臉紅地像除魅了什麼青春迷霧最難解的一道數學題目（但是想到自己曾穿著中學生的制服短褲和白色長筒襪，撐出氣勢地走在那條陰鬱紅燈的不幸街巷，我就難過不已）。[60]

第三章裡討論的《我不可告人的鄉愁》（2011）裡，林俊穎以敘事者「我」在城市行走時的視線移動描繪「老城區」。憑著「鰥寡孤疾廢渣與廉價品與垃圾古物」、

烈討論。」邱祖胤，〈何致和「外島書」 阿兵哥當聖經〉，《中國時報》，2009 年 1 月 25 日，A10 版。

58 范銘如，〈後山與前哨：東部和離島書寫〉，《空間／文本／政治》（台北市：聯經，2015 年），頁 201-225。

59 蔡俊傑整理，〈隱藏的小說密碼／高翊峰 VS.何致和〉，何致和，《花街樹屋》（台北市：寶瓶文化，2013 年），頁 284-285。與《艋舺》時間相近出版的小說作品還包括處理頂下郊拼這段歷史的王湘琦《俎豆同榮——紀頂下郊拼的先人們》（台北市：聯合文學，2010 年），和楊麗玲所寫的《艋舺戀花恰恰恰》（台北市：九歌，2011 年）。楊麗玲在小說裡處理了大量的艋舺史料，試圖以艋舺在地的經驗重新回顧台灣史。然而，無論敘事形式或是內容，作者雖然有顛覆既有敘述的創作意念，從小說來看並沒有讓人欣喜的突破，是較為可惜之處。

60 駱以軍，《我們》（新北市：INK 印刻文學，2004 年），頁 231。

「老城區唯一聖地」和「老妓」的敘述，便能喚起讀者對艋舺這個地點的記憶：

> ……整條街還在瞌睡著，大葉桉被日頭炙燒出寧定的氣息，雜貨店冒著米香油香，防火巷的污水流成重腥的蟒蛇一條，天光還大亮，那個永遠的老妓就在一排販厝窄門前站壁，匝一襲秀場二手衣的亮片旗袍，臉上的妝桃花紅李花白。[61]

> 門口騎樓地上一張軍綠帆布攤開垃圾寶藏，公寓偷鞋怪客搜刮的舊鞋一墳，卡匣錄音帶，保心安油空瓶，生鏽菜刀，一堆國旗徽章軍籍牌與總統就職紀念酒，光碟片疊成一圓柱，遙控器相機殼充電插座裹在一球球的黑電線裡，那一山舊衣若滾出肢解的屍塊斷頭都不稀奇。一個惡臭流浪漢彷彿溶溶的柏油人站立起來，踢倒幾支酒瓶，光啷光啷。以為驟然下起夕暴雨，是攤車油鍋下了一盆花枝丸，嘩啦嘩啦地炸。[62]

林俊穎擅長以精緻的文字描繪台北街景的氣味、視覺、嗅覺、溫度、聲音，也是敘事者對萬華的主觀感受。在敘述中，進入資本市場後把時間賣斷給資方的「我」，和處於前現代、時間過剩的老妓之間形成落差，「我」所要抒發的是惘惘的悲哀情緒。吳明益《天橋上的魔術師》裡則敘述中華商場出身的孩子，多年後在萬華召妓時與童年情人重逢的場景。對敘事者而言，萬華的街道彷彿有種神秘的吸引力，讓人置身其中時產生既生疏又親密的感受[63]。無論是林俊穎或是吳明益，筆下的小說敘事者都是以外來者的身分和眼光凝視萬華，並且將萬華和不符合主流、卻又飽含情感的生命狀態連結。

（三）《花街樹屋》中再現的台北家屋記憶

《花街樹屋》（2013）是何致和第一次以長篇小說處理萬華的題材。小說家書寫成長之地，既吸引讀者和評論者注意，也容易成為出版時注目的焦點。儘管談到小說發想時，何致和提過《花街樹屋》的雛形是自己出生長大的萬華[64]，在幾篇作家專訪的文字裡，也都出現了實指的地名。如：「《花街樹屋》便是這樣一個故事：幾個出生在萬華的孩子試圖拯救一隻被關在華西街賣藝的猩猩，卻因此

---

61 林俊穎，〈萌〉，《我不可告人的鄉愁》（新北市：INK 印刻文學，2011 年），頁 104。

62 同註 61，頁 103-104。

63 吳明益，〈金魚〉，《天橋上的魔術師》（台北市：夏日，2011 年），頁 129-150。

64 「『所以我想，我真的可以發聲的應該是自己居住長大的地方。就是萬華。』是以，何致和挖掘出自己記憶中的萬華，《花街樹屋》中的「花街」雛形遂由此而生。」引自陳琡分專訪，〈《花街樹屋》何致和：寫小說，我最悲慘的經驗是 3 小時只寫 78 個字〉，2013 年 7 月 15 日（資料來源：http://okapi.books.com.tw/index.php/p3/p3_detail/sn/2243，查詢時間：2015.02.13）。

預示了自己一生的反抗與逃亡……」[65]。然而，針對地域書寫，何致和產生「以文學為地方發聲是否有正當性」的疑問。他在訪談中提到自己反省過這個問題，這也反映在《花街樹屋》的寫作上：

> 作家有書寫任何地方任何人物的自由，但我們真的有那個權力替他們發聲，當他們的代言人嗎？我自覺地想逃避這種代言人的身分，便決定把背景模糊化，讓這個無法精確指涉的背景產生漂流性，可以與任何城市的舊社區與風化區產生置換。[66]

儘管如此，我們仍能看到小說家改造、運用台灣集體記憶，塑造出一個召喚讀者情感的體驗空間。為了方便下面的討論，提及小說中形塑的城市地景時，還是以萬華或艋舺稱呼這個「盆地西邊一塊地貌的小說內置」[67]。而就題材、主題、思想來說，何致和還是展現出台北形塑的在地化傾向。就小說敘事和語言風格而言，相較於駱以軍的華麗詭怪、林俊穎的文字鍊金術，何致和則是和吳明益較為相近，但在小說書寫裡，台語的文字化或是和日本時代的連結並不是他著力之處。至於朱天心反覆提及的：「記憶沒有了依憑之地，如何積累、如何成就此時此際我們最耿耿一念的『主體性』？[68]」何致和在小說裡，以童年與成年的對比，對現實人生的迷惘和對童年往事的追尋作為小說敘事軸線來處理這個問題。甚至明確提及世代之間的記憶傳承和差異。至於都市更新的批判，也以幽默的方式讓角色參與和面對。

《花街樹屋》以主要敘事者方博鈞的好友姜翊亞自殺身亡為牽引記憶的線索，逆向追索記憶留下來的加密訊息。小說以三條敘事軸線進行：當下方博鈞離開社會主流的漂浮和迷惘的生活狀態，摯友自殺身亡、婚姻出現問題卻呈現微妙平衡、失業在家當兩歲女兒的保母，以及被視為人生導師的教授罹患失憶症；童年時方博鈞和兩個好友一起搭建瞭望式樹屋的回憶，以及拯救花街裡的紅毛猩猩，沿著河流走的冒險行動。第三則是方博鈞由近而遠回憶和翊亞歷年相處的記憶，試圖找到影響他們人生的關鍵點。反抗、自由和記憶是小說三個重要命題，而又和八〇年代末期解嚴前的萬華、九〇年代成長過程中的台北、敘事時間當下的二十一世紀台北緊密結合。

---

65 葉佳怡專訪，〈自由與反抗之間的距離——何致和談《花街樹屋》〉，《自由時報》，2013 年 12 月 30 日（資料來源：http://news.ltn.com.tw/news/supplement/paper/742564，查詢時間：2014 年 2 月 23 日）。

66 蔡俊傑整理，〈隱藏的小說密碼／高翊峰 V.S.何致和〉，何致和，《花街樹屋》（台北市：寶瓶文化，2013 年），頁 284-285。

67 蔡俊傑整理，〈隱藏的小說密碼／高翊峰 V.S.何致和〉，何致和，《花街樹屋》，頁 285。

68 朱天心，〈捍衛我們的中埔山〉，《中國時報》，2007 年 6 月 24 日，E7 版，。

那麼，《花街樹屋》中如何處理環繞萬華這個地方的地方性知識和小說敘事、角色之間的關係？小說中出現「位處城市西南」、違章建築、觀光夜市牌樓、夜市攤販、花街、大廟、河、鐵路。從這些地點來看，《花街樹屋》仍承載了台灣文化脈絡裡對艋舺的集體記憶：

> 他們如此兇狠罵我是有道理的，畢竟那時候我們居住的地方實在不能算是個理想的住宅區——我老家位在這座城市西南邊陲某個觀光夜市的一條巷弄內，附近就是那條比這個夜市更出名的花街。不分日夜，從我家門前經過的都是嫖客、醉鬼和可能的罪犯。我記得在我跪在神明桌前面的那個晚上，挨罵的人並不只我一個。我媽媽一邊哭一邊責怪我爸爸：「早跟你說不要在住在這種地方，你看，好了吧，現在孩子學壞了。」[69]

萬華的汙名從小說主要敘事者人生的第一個回憶就對他產生影響。小說裡，這些地點也構成由成人世界加諸在小孩身上的種種限制。比如翊亞被限制不能穿過水門去河邊玩，阿煌不能上到透天厝樓頂的鐵皮屋，「我」則不能越過夜市所在的牌樓街到花街去。限制翊亞的是對死亡的恐懼，大人的秘密政治行動是阿煌不能涉足的禁區，限制「我」的則是媽媽對花街的抗拒和排斥[70]。而有限制就有反抗，孩子們因此築起樹屋，看到禁區的外貌。但只看到外貌並沒有辦法滿足他們的好奇心，在童年回憶的部分，小說的敘事動力便來自他們各自突破大人設下的界線的努力。

不過，有別於常見的對花街的汙名，小說提供了不同視角以及不同時間點，角色對「花街」的敘述、感受和行動。以敘事者「我」的母親為例，在敘事者的童年回憶裡，她總是說著要搬離這個地方，甚至用為「小姐們」洗衣服來表達自己搬家的強烈意願。但是她自己帶著孩子踏入夜市北邊的區域時，卻明顯地有著好心情。小說裡兩段對童年的花街經歷的敘述，雖然都以大段落的白描表現，不過文字引起的速度感是不同的。第一次的花街經歷，以男孩視角描述仰望母親在大樓的房間和房間之間敲門、等待、交換衣物的過程，帶給他對花街初始的視覺和聽覺印象：

> 媽媽雙手提著衣物往前走，偶爾停下，輕輕敲著這條暗道中的某幾扇木門，輕輕叫喚住在這些房間裡面的女人。叩叩，莉莉。叩叩，莉莉。那些木門上都沒有號碼門牌，那些女人都只有小名而沒有姓氏，我不明白媽媽為什麼可以不敲錯房門或叫錯名字。叩叩，娜娜。叩叩，娜娜。……但在這條藏匿於大樓之內的巷弄裡，媽媽竟然變得輕聲細語、客氣到了有點卑

69 何致和，《花街樹屋》，頁 15。

70 同註 69，頁 37。

> 微的地步。叩叩，妮妮。叩叩，妮妮。我可能永遠也無法忘記那夢境般的景象。那些一模一樣的木頭房門，不僅樣式一致顏色一致，而且還一樣開啟得相當遲疑。在媽媽輕敲與呼喚之後，總要等上好一陣子，才會被心不甘情不願打開，而打開它的，總是一個心不甘情不願的女人。[71]

整個過程因文字敘述拉長而顯得悠長，加上門後飄出的煙霧而更顯得朦朧。由於孩童視角的限制，小說呈現的並不是與性連結的想像，反而是在低抑的煙霧氛圍裡對未知世界的好奇。穿插在視覺描述之間的聲音，也呈現出母親和這棟大樓裡底層女性之間微妙的情誼、位階與經濟活動。原本該是驅使母親離開這個地方的原因，卻提供微薄的資本以支撐母親逃離的想望，讓她產生好心情。

方博鈞和阿煌兩人越界穿行花街的探險行動，則是完全迥異的經驗。小說透過這段敘述，細膩地寫出男孩再次跨越界線的心理活動和對花街的觀察。這一次他體驗到的是花街裡男女之間的情慾互動，男人像在挑選商品那樣走進巷弄和女人們交換目光。在和阿煌走散後，他短暫地加入男人們的隊伍，還因此獲得男人們的稱讚。但是，他其實處於對性無知的男孩和擁有性經驗的男人兩者之間。一個女生的眼神則阻斷了他對女性身體的凝視：

> 在那對凝視著我的眼睛中，我只看到一種厭惡的眼神，厭惡到近乎憤怒，憤怒到像要噴出火焰。……我從來沒被人用這樣嚴厲的眼神瞪過，這個看起來和其他女人不一樣很多很多的女生，似乎在用眼神譴責我的越界，責怪我已經成為和巷裡這些男人一模一樣的人。[72]

同齡女孩的瞪視，我認為是敘事者清楚地意識到自己的性別和可能對不同性別者造成傷害的關鍵，也讓他思考跨越界線之後隱含的象徵意義。另一方面，我們也可以從他和阿煌兩人對跨越花街界線的不同態度，察覺到他們性格的差異，以及日後人生抉擇上的分道。

小說裡對艋舺地方感的討論，還出現在方博鈞和剛從國外學音樂歸來的翊亞碰面的段落。當時翊亞的家已經被拆掉，使得他像觀光客一樣重新審視自己住過的老街舊巷：

> 翊亞在這裡住過二十年，用不著我帶路，但我記得他那時卻像夢遊般跟著我，又像第一次被帶回故居的失憶症患者，那些平淡無奇的事物在他眼中似乎又充滿了新意。長了青苔的塑膠波浪板屋簷，蓋著帆布在巷內歇息等

71 何致和，《花街樹屋》，頁 89。

72 同註 71，頁 104-105。

> 待夜晚開市的雙輪攤車，鋪在柵欄水溝蓋上阻擋臭氣溢出的廢汽車踏墊。我眼中看不到的這些東西，翊亞卻一一指點出來，彷彿我才是首次參訪的觀光客或真正的失憶症患者。[73]

在這裡，他們兩人為了夜市攤車出動的景象是否代表了人們生命的活力而爭論，翊亞從中感受到美感，博鈞卻認為：「你覺得他們有生命力，是因為你不用俯身在攤車上，推動那兩條輪胎滾過鋪得不太平整的石磚路面」[74]。他進一步想起在夜市擺攤的賣芭樂那家人，以及她們如何因意外事故死亡，消失在夜市裡。在這段敘述中，可以明顯地感受兩個人觀看地方角度的歧異。方博鈞象徵的是沒有離開過家鄉的在地人，翊亞則是兼具在地人和外來者的雙重身分，因為距離而產生美感。方博鈞一方面以精神失常的遊民打破他的想像，另一方面又以暫時「站壁」，安慰他終究可以在這裡找回家的感覺。與艋舺的地方感緊密聯繫的兩種汙名，在話語中產生連結現實和比喻暫時狀態的效果，也讓兩個人處於某種「之間」的狀態觀看萬華：「我和翊亞在白天與夜晚交界的時刻走進這個地方，同時目睹我們早已習慣的凋零破敗與輝煌燦爛。記憶中的我們，宛如一對並肩夢遊的異鄉客」[75]。在地人對地方產生的複雜情感，和以外來者的眼光凝視萬華便產生極大差異。

在塑造台灣的集體記憶方面，小說裡對「動物園搬家」和「大廟出事」兩個事件的敘述，或許是另外可以觀察之處。留有紀實影像紀錄的圓山動物園搬家，小說中對這個事件的描繪，卻與現實截然相反：

> 就在不久之前，城市北方那座動物園裡的動物通通被趕了出來，在不知道哪一天的夜裡，大象、長頸鹿、斑馬、猩猩、獅子、老虎和數不清的各種動物，搭上吉普車、箱型車、貨櫃車、拖板車和各式各樣的運輸工具，牠們排成一條長長的隊伍，浩浩蕩蕩在無人的夜裡進入城市，穿過冷冷清清只有紙屑樹葉塑膠袋偶爾被吹起的街道，駛向城市南方那座剛落成的新動物園。一夕之間，城市北方那座我印象中有爆米花、彩色氣球、動物面具和幸福童年的奇妙世界，就這樣變成了一座廢墟。[76]

在另一個小說家何曼莊筆下，關於動物園搬家的記憶則是這樣的：「搬家隊伍延綿了幾公里，有樂儀隊、警車開路，在中正紀念堂、台灣大學前有定點表演，木柵新園前廣場小朋友舞獅歡迎動物入住，有幾十萬人在夾道圍觀，那天非常炎

---

73 何致和，《花街樹屋》，頁 124-125。

74 同註 73，頁 126。

75 同註 73，頁 129-130。

76 同註 73，頁 162。

熱，許多人打著洋傘，行道樹上掛滿了想看得更清楚的小朋友」[77]。我們看見何致和在《花街樹屋》抽換了事件發生的場景，把它從一個在主流媒體中明亮的、色彩繽紛的影像，轉換成一個在夜裡的、冷清的、寂寞的場景。在情感上期待被這個事件召喚的讀者，在閱讀時或許將產生情緒的跌宕落差。如同小說中所說：「記憶以失真留下空間，讓位給想像，又以彈性極佳的跳躍能力自行串連組合」[78]。但是，放回小說的敘事脈絡裡，這或許是小說家又一次對記憶的可信度表達質疑。

至於「大廟事件」，也是小說裡各式各樣的「反抗」裡能和現實對應的事件。從台灣一九八〇年代見證式現實主義攝影的發展來看，攝影不只是衝破嚴密控制的政治形式的有力工具，同時也在政治反對運動的現場，紀錄台灣反對運動。而1986 年綠色錄影小組的出現，可以視為台灣紀錄片在政治運動與社會運動的實踐[79]。「519 反戒嚴綠色行動」是當時鄧南榕等黨外人士，透過黨外雜誌突破國民黨的媒體封鎖，在美麗島事件之後首度發動的大規模群眾運動，也留下了大量的影像紀錄。抗議人士披著「取消戒嚴」的布條，在龍山寺的廣場靜坐的畫面，是解嚴前反抗運動重要的集體記憶[80]。胡慧玲《百年追求：台灣民主運動的故事卷三　民主的浪潮》中，即這樣敘述：

> 這是台灣第一次將『解除戒嚴』從口號提升為行動。五月十九日清早，行動總指揮江鵬堅，黨外公職和黨工兩百多人，頭綁綠布條群聚龍山寺，手持『要求解除戒嚴』、『戒嚴就是軍事統治』布條，準備進軍總統府。警方迅速鎖上龍山寺鐵門，千名員警層層包圍，外面的人進不去，裡面的人出不來。白天豔陽高照，午後傾盆大雨。附近商家自動『空中補給』，一箱箱的飲料、包子肉粽，源源不斷送入龍山寺內。直到夜幕低垂，十二小時的對峙才告結束。[81]

---

77 何曼莊，〈台北動物園——一座城市的回憶〉，《大動物園》（新北市：讀癮出版，2014 年），頁 282-283。

78 何致和，《花街樹屋》，頁 49。

79 郭力昕，〈影像介入政治話語的能力〉，《真實的叩問：紀錄片的政治與去政治》（台北市：麥田，2014 年），頁 62-65。

80 「1986/05/19 台北龍山寺 519 綠色行動」綠色小組社會運動紀錄片，查詢時間：2015.01.24，http://203.71.53.86/FilmQuery.aspx?FilmID=3698。

81 胡慧玲，《百年追求：台灣民主運動的故事　卷三　民主的浪潮》（新北市：衛城出版，2013 年），頁 267。另外也參考鄭南榕基金會・紀念館編著，《剩下就是你們的事了：行動哲學家鄭南榕》（台北市：書林，2013 年），頁 70-75。影像部分參考宋隆泉，《另一種注目——見證台灣民主風起雲湧的時代》（新北市：桂冠，2004 年），頁 11-15。

《花街樹屋》三個孩子的父親分別象徵了戒嚴時期的不同角色，他們的家庭背景，也呈現不同的家庭人際關係。翊亞的父親身為公務員，因為擋人財路、不願意配合黑道喪失了性命。他的反抗或許是為了某種更崇高的理念，最後卻被迫以失敗收場。方博鈞的父親則是到旅館蒐集旅客名單再交給警察，成為戒嚴體制最末端的命令執行者，但多數時候他就是一個平凡人。阿煌的父親則是參與解嚴前民主運運動甚深，看似懷抱理念的參與者。從孩子發現大人們在透天厝屋頂印「言論自由是憲法賦予人民的權利」、「一黨專政是民主的最大毒害」傳單開始，《花街樹屋》便讓這個屬於經歷過那個年代、曾經參與反抗運動的人們的集體記憶，和小孩拯救紅毛猩猩的反抗行動，透過時間的錯置產生交會和分道。

何致和選擇描述的，並不是可以精確地和現實對應的政治人物，也是不是事件的核心人物。孩子視角的敘述，以詞語代換賦予政治抗爭幽默感：「你說那隻猩猩是受到非法逮捕，被不合理拘禁，在鴨舌帽阿伯的暴政之下失去了自由？[82]」從小孩的眼光來看，那些在事後的追述裡成為領導者或是負政治責任的人物都不具意義。小說敘述三人從外圍擠進「大廟」的抗議現場，為了突破警察圍起的人牆，還說了無傷大雅的謊。三個孩子原本想要藉機看看阿煌父親英雄的一面，卻意外看到他們要反抗的鴨舌帽阿伯也在抗議人群裡。而就在他們進入事件現場，聽著「要求解除戒嚴！」的口號，見證重要事件的時刻：「他們一定會的，我猜，衝突隨時可能爆發，兩邊隔著鐵門對峙的情況不可能僵持太久，應該很快就會有精采好戲可看」[83]。阿煌卻迅即判斷是拯救紅猩猩行動的最佳時機，要求其他兩人離開。於是，在「我說行動！行動！要幹就趁現在！」的喊聲之下，男孩們轉向另一場對生命宰制力量的抵抗行動。

小孩拯救花街裡的紅毛猩猩的行動，成為《花街樹屋》裡反抗和爭取自由的重要象徵。這個台灣集體記憶裡出現在城市裡的動物——會爬樹卻被人類鎖進鐵籠、擔任表演任務的猩猩，和爬上樹屋瞭望自己的未來的小孩成為對照。小說敘事者彷彿也透過對這個行動的回憶，來安置自己在當下現實中，對婚姻關係、失業問題、對人生的茫然和對生命的困惑。由於指導教授失去了記憶的能力，使得方博鈞更加努力地追溯自己的記憶。這個行動對他們三個人的影響，也在回憶中一一找到幽微的線索。翊亞對萬華實際上擁有的強烈的「不存在感」，可能來自他想離開這個充滿來自母親的精神壓力的地方。儘管他曾經試圖反抗生命中種種由成人世界加諸在他身上的限制，但是在拯救紅毛猩猩的行動失敗後，他逐漸走向內斂，使得反抗的力道回向到自己生命裡，最後選擇以自殺結束。阿煌則是從擁有資本的反抗者變成體制裡的既得利益者，也成為敘事者對台灣民主運動的怪現狀的幽微諷刺。方博鈞處於對一切持懷疑論的狀態，記憶也並非完全可靠，而

82 何致和，《花街樹屋》，頁 158。

83 同註 82，頁 200。

常常經過時間和想像扭曲、變形、竄改、打亂。但是，作為小說的主要敘事者，他的敘事仍讓讀者對角色產生認同，對情節產生共感。關鍵或許是，拯救猩猩行動的記憶復甦的同時，方博鈞對翊亞的情感也跟著湧現。在告別式上沒有明確說出口的悲傷，於回憶中慢慢清晰。這展現在一段電影畫面的敘述：「銀幕中的翊亞流著鼻血，白色背心滿是髒汙地倒下了。當他在下一個鏡頭站起來的時候，臉上的血跡不見了，背心外面也多了一件短袖襯衫，整個人乾乾淨淨地像是開學第一天到學校報到的小學生」[84]。更重要的是，藉由回溯記憶，方博鈞確認了「再次想起」的重要性：

> 那時候我們總是把話說得差不多了才回家，但今天的狀況有點不一樣，翊亞已經走了，我卻還有一些話來不及對他說。我想告訴他，我剛才說的不是「知道」，而是「記得」。重點是，我還記得我們曾經到過這個地方偷看過這個女生，這樣就夠了。我沒有遺忘，我還記得。或該說，我曾經遺忘，但是我現在想起來了。[85]

記憶或許也是在現在的時間點裡，方博鈞的母親展現對萬華這個地方不同的態度的原因。當老舊城區裡城市的都市更新和開發思維一再出現：「應該把那片廢墟通通拆掉，通過都市更新變更成商業住宅區，才能創造出最大的經濟利益價值」[86]。在林俊穎筆下，都市更新和房地產業發展必然會犧牲老舊城區。不過，何致和在此用一種幽默的口吻講述這些婆婆媽媽參與「性文化產業紀念園區」的社區文化保存活動，一方面調侃了台灣設立的文化園區，另一方面又顯示保存地方記憶之於建構身分認同的意旨所在。對於這個現象，小說敘事者的看法是：「我還是沒找到那個開關，不明白是什麼原因讓我母親的生活完全變了個方向，讓她如此積極去保存那個她恨了一輩子的地方。也許她是害怕失憶，擔心社會大眾要是集體擦掉了地區的這段歷史，那麼連帶也會抹除她自己生活過的痕跡」[87]。

在地的人們傾向保存地方的記憶，呼應了小說整體探討的反抗主題，也呈現出人們對地方愛恨交織的情感。如小說敘事者帶女兒到自己小時候遊玩的地方，卻不知道如何解釋兩種童年和城市地景的差異：

> 很難向菱菱解釋我小時候是在什麼樣的地方遊玩。我們是在堆滿大人的生財和交通工具的馬路街邊長大的。我們會蹲在機車行門口看人修理機車，在不被人修理的前提下，從地上摸走幾個螺絲帽或空油瓶。……我不知道

84 何致和，《花街樹屋》，頁 195。

85 同註 84，頁 235。

86 同註 84，頁 150。

87 同註 84，頁 273。

該怎麼對菱菱解釋，為什麼我兒時玩耍的區域裡沒有溜滑梯、鞦韆椅和蹺蹺板，沒有外傭、大陸新娘和坐在輪椅上的老人。[88]

何致和寫出城市不同區域之間發展的落差，背後反映的是不同世代對城市生活的經驗和想像的歧異。除了保存個體生活過的痕跡和記憶，也突顯傳承城市記憶給下一代的重要性。而正是這樣尋常市井的日常生活，保存了某種生命的樣態。我們應該注意到，在《花街樹屋》裡，何致和自覺地拒絕了地方誌式的書寫。對於地方再現的思考，影響了文本中形塑地方的地誌描述。然而，小說中關於自由和反抗的命題、戒嚴時期的細節，以及城市地景的敘述，仍藉由這些負載台灣社會文化脈絡的集體記憶，召喚讀者情感。如香港學者陳智德所說：「社區重建所引致的人文經驗斷裂，既使城市記憶失去載體，復使下一代失去文化傳承之所由」[89]。整體來說，《花街樹屋》還是應該以保留地方的人文價值來詮釋。

第四節、小結

本章討論了吳明益《天橋上的魔術師》和何致和《花街樹屋》。兩位作者都自覺地以自己的童年經驗為素材，以在台北行走的記憶，在小說文本裡回溯了不同樣貌的「家屋」，包括台北的中華商場，以及以萬華為基底的「花街」。吳明益從第一本小說《本日公休》開始，便試圖處理中華商場的記憶。到《天橋上的魔術師》，則是在小說中重構在現實地理上已經在台北街頭消失的中華商場及其周邊的空間。透過這些在商場生活、成長的孩子上下穿梭的行走路線，使那個年代的光影、氣味、器物在人們的記憶中重新浮現出來。敘事者雖然在每個短篇中不斷更換，但是一個細膩、敏感的男孩形象仍然可以辨識出來。值得注意的是，在吳明益筆下，中華商場特殊的建築形式，同時也影響了孩子們看待世界的方式。可以說，商場本身就是一座幻術、騙術所構築出來的城市的縮影。但是，在這裡，人與人之間的關係卻又像鄉村或是眷村那樣「雞犬相聞」。

而商場中進步的、現代的事物，與傳統、古老的技藝同時並存，在喚醒人們思考童年、家屋的記憶的同時，或許也幽微地隱喻著在城市更新中如何使新舊價值並存的辯證。這些城市、家屋記憶，對人們到底有什麼樣的意義？為什麼吳明益要細寫中華商場的種種物質細節，從皮鞋鞋帶、鑰匙、鐘錶到西裝？這並不意味著「舊」一定比「新」來得有價值，但是，「舊」的背後往往也傳遞了某種價值和某種生活方式。而這些方式並不必然與現代性的進步論述水火不容，甚至是形塑個體記憶的重要基礎。透過吳明益重新塑造出來的台北和人們的生活方式，

88 何致和，《花街樹屋》，頁 152。

89 陳智德，〈香港文學的懷舊史 1950-2005〉，《解體我城：香港文學 1950-2005》（香港：花千樹，2009 年），頁 267。

或許可以喚起人們與之產生連結，並且思考這樣的生活方式以及人與空間地景的關係，在當代如何可能發生。

何致和《花街樹屋》以三個男孩的成長故事，去辯證台灣解嚴前後有關記憶、反抗、自由，甚至是死亡的命題。三個孩子各有各的被大人限制的界線，這使他們決定搭一座能夠望遠的樹屋，甚至在各自越界後，決定拯救一隻紅毛猩猩。然而，當他們長大之後，卻才發現不同形式的限制仍然存在。從《花街樹屋》裡我們可以觀察到城市童年的題材，使得家屋記憶成為台北形塑在地化的一個特點。萬華這個「記憶所繫之處」背後隱含的文化想像，以及前行小說和影音文本中對萬華既定的形塑，則使小說家對集體記憶的形塑出現時間和空間的挪移，為的是避開實際的指涉。對於記憶形式的各種討論，則是合理化記憶可能出現的不確定和以想像填補的現象。不過，另一方面，小說主角對反抗、自由的思辨，仍然和萬華在地的歷史和台灣民主運動史產生連繫。對「花街樹屋」所在的城市區域的形塑，和在地人對地方的複雜情感，則在都市更新的主流思維下，再次強調地方感的重要性。樹屋早已拆掉，花街也面臨更新，有關城市家屋和童年友伴的記憶卻因為敘事者的再度想起，而繼續產生意義。

吳明益和何致和的作品提供了一個觀看的視角，讓我們衡量從本土意識、在地關懷到家屋記憶對台北書寫造成的影響。對童年家屋的懷舊敘事，是相應於對現實中台北現代化進程的警覺與批判。在此，對童年的懷舊敘事可能蘊含的批判力量，應該重新被評估。如班雅明所說：

> 我想，這些畫面有它們特有的某種命運。它們雖然還沒有像數百年來回憶鄉村童年時對田園情感的傾訴那樣，已有既成的表達形式，但我童年時代的這些大都市畫面卻能憑其內在意蘊預先展示出未來的社會經驗。至少我希望，從這些畫面中可以看出，本文作者在以後的成長中多大程度地失去了他童年時曾擁有過的依護。[90]

在當代台北仍然不斷進行都市更新、拆毀舊屋的層面上，或許是吳明益和何致和所說的童年故事，仍然成為有說服力的敘事模式的因素。

90 班雅明著，王涌譯，〈序言〉，《柏林童年》（台北市：麥田，2012 年），頁 147。

第五章　結論

本文聚焦在朱天心、駱以軍、胡淑雯、林俊穎、吳明益、何致和六位作家的作品，他們或是自其他地方遷居並長住台北，或是在台北出生。從他們一九九〇年代以來的小說文本來觀察，可以說，他們小說裡再現的台北城市歷史、記憶與城市地景變遷，使台北形象塑造出現了「在地化」的傾向。本文嘗試提出幾個觀察重點，其中顯著的表現，在於小說裡對台北城市變遷的感知與批判，懷舊敘事的出現，以及對城市家屋和童年記憶的書寫。

若將台灣社會發展歷程中，從傳統鄉村到現代城市的移轉和城市本身的變遷，和法國歷史學家諾哈的說法並置：

> 歷史與記憶的區別來自現代社會與傳統社群的崩離。歷史與記憶有其各自的社會、社群載體。植根於記憶的社群提供『記憶的氛圍環境』(milieux de mémoire)。這種記憶環境瀰漫著一種氣息或情感氛圍。從本土環境向無鄉情色彩的現代『地域』或『空間』的轉型，意味著社會結構和人情關係的變化，對應著從傳統到現代、從鄉土到國際、從情感環境到人情淡漠空間轉化的歷史過程。……記憶保證文化傳統能夠在個體與群體經驗相融合的基礎上代代相傳，無需借助大規模的理性規劃。[1]

我們可以看到，一九九〇年代以來，小說與影像文本中對台北在地記憶的探索，是試圖在城市的現代化進程中，重新以記憶召喚社群過去的感情結構。而對台北的形塑，也成為一九九〇年代以來台灣的文化生產形式之一。

一九七〇年代以來以鄉土文學作為台灣文化想像的一環，傾向把台北建構成和鄉土對立的二元對立模式。但是城鄉對立的模式隨著本土化運動的持續開展，城鄉之間的差距縮小，以及台灣市民社會和社區運動的興起，使得強調台北城市在地歷史的論述逐漸浮現。這使台北形塑從「城鄉對立」向「將城市經驗納入台灣經驗」的光譜移動。人文地理學中的地方感論述、集體記憶的建構和全球化下的懷舊理論，構成一九九〇年代以後小說的台北形塑的一種理解框架。小說文本亦表現為將台北的特定時期如一九六〇年代到一九八〇年代，這些不同世代小說家筆下敘事者的童年時期，或是往前追溯到祖父母輩活過的日治時期，和將台北的特定地域，尤其是台北老舊城區如艋舺、大稻埕等等，視為投射懷舊情感或思考身分認同議題的媒介。這些不同城市形象出現在本文中，被指認為台北的地方

1 王斑，〈歷史・記憶・現代性〉，《歷史與記憶：全球現代性的質疑》（香港：牛津大學出版社，2004），頁 3-4。

感的表現。

論文第二章〈台北城市塑造的形象翻轉〉主要討論的是，跨國資本主義、現代化的宏大敘述，使無論是處於這套邏輯以內或是以外的群體和敘述，都有可能面臨暴力和壓迫。同樣地，建構台灣國族意識的敘述、與階級、性別層次相關的敘述，也有可能在象徵層面造成暴力和壓迫。從幾部記錄大台北地區都市更新案例的紀錄片裡，這些違章建築或是樂生療養院，揭露的便是城市現代化過程中以汙名化的修辭排除和貶抑弱勢群體。朱天心也站在為中下階層的外省族群發聲的立場，以小說回應台灣的本土化議題。並且藉由捍衛個己記憶，以對抗極端的台灣國族主義和標舉發展主義的都市發展論述。她反對以閩南族群為國族認同以至敘事的唯一衡量標準，在外省族群的論述以外，屢屢提及自己的母系為客家人的身分。朱天心進一步反省，以本省和外省的區分思考台灣認同問題，實際上仍將落入優勢族群壓迫其他弱勢族群的狀態。她且主張，台灣主體性應該要建立在由日常生活、個體記憶共同構築的、對敘述者具有情感重量的地貌上——包括台北的在地經驗和記憶。這些思考表現在小說〈南都一望〉裡，常常出現大篇幅的論理段落。而小說敘事者也以站在弱勢族群身邊的知識分子形象出現，儘管敘事觀點在兩個世代之間轉換，仍然和小說家的形象高度疊合。

駱以軍和朱天心一樣，處理了外省族群面對記憶被粗暴抹除的情況，不僅嘗試以小說敘事介入當代的社會文化議題，同時也以各種關於台北的記憶、想像、經驗形塑台北的地方感。他擅長的是以拼貼手法去寫台北城市中各種怪奇現狀，而又試著捕捉對他人同情理解之能力和想像他人生命處境的能力。胡淑雯也是從弱勢與被汙名者出發，關注在台北城市現代化進程中失敗的、落伍的以及以各種方式被排除的群體。和兩位具外省身分的小說家不同的是，她小說裡的家族敘事以講台語的城鄉移民為敘事主體。小說敘事者也以跨過界線，進入弱勢族群的那一邊，從而產生對自己原有身分位置的反省。而面對這些被各種現代化論述排除的人，她也清晰地指出這種種記憶和情感，不應該視為個別個體的特例，而是需要結合台灣的社會、政治、文化等脈絡進行討論。也因此，胡淑雯小說裡呈現的愛，事實上總是伴隨許多負面情感：仇恨、痛苦、絕望、憂鬱，這些在當代資本主義文化中，尤其是在城市塑造中被視為負面的情感，和城市的負面記憶，常常被視為應該放下或原諒的事物。然而，倘若生活在城市中的群體，沒有辦法對過去保持同理，對現有關係背後的脈絡也無法進行反思的話，那麼所謂光明的城市未來可能只是美好的幻夢。

論文第三章〈台北形塑的懷舊傾向〉則是從台灣「本土文化」的立場，思考對台北的形塑出現的懷舊敘事。除了主要呈現為對台北城市史的考掘與再現，也和台北舊城區艋舺、大稻埕緊密連繫。這顯示台灣社會對於台北城市歷史與其牽涉到的文化記憶與文化議題產生興趣。電影《天馬茶房》和紀錄片《跳舞時代》

便有意識地以日治時期的庶民記憶重建台灣文化主體，紀錄片作為視覺再現的媒介，又傳遞了台語作為重構台灣的重要媒介的訊息。對於日治時期大稻埕的再現，往往呈現為對過往黃金年代的懷舊，這樣的懷舊敘事又可能產生批判性和自省不足的問題。《艋舺》的懷舊敘事，則顯現為以一九八〇年代的青春敘事去處理與艋舺地方感相關的種種污名，而使得地方背後的複雜脈絡也被遮蔽。小說方面，出身三三集團的林俊穎，以短篇小說中日治時期的家族回憶和台語文書寫，展現和朱天文、朱天心等人不同的小說語言表現。長篇小說《我不可告人的鄉愁》在斗鎮部分呈現的對日治時期台灣的懷舊情感，到了當代台北只能偶爾閃現於敘事者的城市漫遊裡。林俊穎擅長寫的是從資本主義生產體制脫落的殘餘閒置者，既無法安於體制之內，在體制之外也無法找到身心安頓之處，小說化的家鄉便成為他精神上的原鄉。

論文第四章〈台北的家屋記憶〉則是以吳明益和何致和小說裡再現的台北家屋記憶為討論焦點，意在突顯童年敘事在都市更新的脈絡裡，仍然是有效的批判現代化發展的敘述模式。吳明益小說裡一再處理中華商場的記憶，透過重構在現實中已經消逝的城市地景，小說家無疑提醒了我們必須重視地方和人之間的記憶和情感依附關係。同時，本文也論及應將吳明益以講台語的住民為主所形塑的中華商場，和外省族群的中華商場集體記憶互為參照。另外則是指出，吳明益再現的中華商場，也使小說成為儲存台北文化記憶的記憶場所。相對來說，何致和《花街樹屋》裡雖然以萬華為發想，不過台語書寫並不是何致和的著力之處。小說主角追溯童年記憶除了意在保存個體和好友之間共構的童年記憶，也突顯傳承與城市地景相關的記憶給下一世代的必要。小說敘事者對一切抱持的懷疑論，也展現思辨回憶中必然出現的想像成分，以及對台灣民主運動發展的幽微批判。此外，兩位作家也再次提醒讀者思考在都市更新之下保存人文地理景觀的意義。

綜合上述，這些作家和以中國大陸為鄉土，以台灣鄉村為鄉土，或是和以台北最新、最時尚的都會為描寫對象的小說，產生了取材上的差異。如朱天心的眷村，駱以軍小說裡提及的永和老家周圍的眷村和大龍峒、大稻埕，胡淑雯的台北松山區，林俊穎的彰化北斗，吳明益的中華商場，何致和的萬華，或因在現實地理上已經被拆除，或因受到都市計畫影響而變成複製的鄉鎮，都在他們的小說裡變成小說化的家鄉。逝去的童年和青春，成為一再回溯的對象。而又因為其中台北邊緣區域、老舊城區包含在台北城市裡，又和城鄉對立的二元關係有所差異。「有鄉可回」和「無鄉可愁」之間的關係也更加複雜。敘事者和讀者皆擺盪於依戀過往的歲月靜好和省悟「那些美好的昔時，已再也、再也不會回來了。[2]」「台北即鄉土」意味著我們必須在作為全球化城市的台北的理解模式之外，將台北的地方性考量進來。不同世代作家的家鄉和記憶所繫之處，也在台灣的文化想像裡

2 駱以軍，《我們》（新北市：INK 印刻文學，2004 年），頁 76。

佔有一席之地。儘管這些文本採取的語言風格和題材不盡相同，卻幾乎都呈現對台北現代化抗拒或是迴避，也提供相應於台灣歷史發展過程裡，城市現代化的警覺與批判。而小說文本中呈現的個人情感，還有難以在離開時空脈絡之後複製的經驗，成為台北地方感的記憶基礎。

在重構台灣、想像台灣的過程中，一九九〇年代後創作者對台北的形塑，在描繪其高度發展、向全球城市看齊之餘，一方面延續過去對城市發展主義的批判，另一方面也更強調城市中弱勢族群的生存處境不應該被抹滅。另一方面，人們本土意識、社區意識的覺醒，也較過往更留意到地方不是一個固定既存的實體，而是一連串地方形塑（place making）的結果。如莊雅仲所說：「本土認同，基本上是將個人和文化重新連結的過程，過程中無法避免得面對階級、環境、性別等等分別所帶來的分隔問題。本土認同政治讓我們得以從自我認知裡來轉化這個差異政治，並產生行動的動力。[3]」在這樣的動力之下，無論是從弱勢、汙名的角度出發，或從不同族群的角度出發，從回溯城市史、家屋記憶出發，其實都是在重新探索地方概念，關係到在地怎麼認識自己的問題。小說文本和影音文本中展現的不同的集體記憶、國族認同、懷舊敘事和家屋記憶，其實並非獨立的個案；在形塑過去的同時，美化、批判、消費、重建等面向，也是環環相扣的議題和思考。

但是，指出台北形塑的在地化傾向之餘，也必須面對它背後的問題。地理學者瑪西（Doreen Massey）已經指出，我們有必要重新討論以下三個既定的概念：「地方具有單一且本質性的認同、地方的認同——地方感——乃是從一種內省的、朝內看的歷史建構而來，以及地方似乎需要劃定邊界，且似乎常常變成建構我們跟他者之間對抗位置的方式。[4]」我們應該警覺的是，建構台北地方記憶的同時，也是遮蔽、排除和遺忘的開始。小說中對台北的記憶的召喚，在召喚時使用的懷舊敘事和家屋論述，也指出何者應該被納入記憶的範圍，而何者不是。因此，所謂台北的地方感永遠需要被挑戰。將身分認同與城市中特定空間連結，也是變動不居的，並不意味地方的單一認同，或是將單一族群的認同本質化為「集體」。六位小說家的文本和電影、紀錄片等影音文本已經為我們指出將台北視為地方時可能的記憶和經驗，但是延續這樣的論述框架，我們仍有必要整理一九九〇年代以來的小說敘事和影像文本中，和重構城市形象、懷舊敘事和家屋記憶之間矛盾或是差異的敘述。我們再度想起：「地方感須被視為是在歷史的特殊情境

3 莊雅仲，《民主台灣：後威權時代的社會運動與文化政治》（香港：香港中文大學，2014 年），頁 8。

4 克瑞茲威爾（Tim Cresswell）著，徐苔玲、王志弘譯，〈導論：定義地方〉，《地方：記憶、想像與認同》（台北市：群學，2006 年）。

下，個體和社會、實踐和結構之間不斷辯證的形成過程中的另一種副產品。[5]」當二十一世紀的台灣有關都市更新和保留在地文化記憶的衝突仍持續出現[6]，惟有一一釐清更多不同族群、階級、性別位置的人對城市記憶和對城市的想像的差異後，才可能讓台北作為「地方」的複雜面貌顯現出來。台灣導演陳玉勳的《總鋪師》（2013）[7]，以華山地下廢棄通道呈現總鋪師為遊民煮食的憨人大飯店，在電影裡形塑出一個有別於台北東區的「地下台北」，又以這個創造性的空間運用連結台灣歷史關於現代性、關於懷舊的議題。既把台北和在地性結合在一起，但同時這個空間又與象徵現代性的火車並存。或許可以視為本文討論台北形塑在地化這種詮釋脈絡的延續，也是創作者持續和台北城市記憶互動的展現。

國立政治大學
National Chengchi University

5　艾蘭・普瑞德（Allan Pred）著，許坤榮譯，〈結構歷程和地方——地方感和感覺結構的形成過程〉，夏鑄九、王志弘編譯，《空間的文化形式與社會理論讀本》（台北市：明文書局，1993 年），頁 88。

6 如華光社區、台北機廠、文萌樓等，參考公民行動影音紀錄資料庫，資料來源：http://www.civilmedia.tw/archives/category/%E9%83%BD%E6%9B%B4，查詢時間：2015.6.27。

7 參考游千慧，〈鄉土、武俠、青春、魔幻、寫實劇〉，收錄於王昀燕主編，放映週報編輯群著，《紙上放映：探看台灣導演本事》（台北市：書林，2014 年），頁 166-175。

參考文獻

（依作者姓氏筆劃或英文字母順序排列）

一、　作家作品

（一）小說集、散文集

王安憶，《尋找上海》（新北市：INK 印刻文學，2002 年）。
王湘琦，《俎豆同榮——紀頂下郊拼的先人們》（台北市：聯合文學，2010 年）。
朱天心，《想我眷村的兄弟們》（台北市：麥田，1992 年）。
朱天心，《古都》（台北市：麥田，1997 年）。
朱天心，《漫遊者》（台北市：聯合文學，2000 年）。
何致和，《失去夜的那一夜》（台北市：寶瓶文化，2002 年）。
何致和，《白色城市的憂鬱》（台北市：寶瓶文化，2005 年）。
何致和，《外島書》（台北市：寶瓶文化，2008 年）。
何致和，《花街樹屋》（台北市：寶瓶文化，2013 年）。
何曼莊，《大動物園》（新北市：讀癮出版，2014 年）。
林俊穎，《大暑》（台北市：三三書坊，1990 年）。
林俊穎，《是誰在唱歌》（台北市：麥田，1994 年）。
林俊穎，《焚燒創世紀》（台北市：遠流，1997 年）
林俊穎，《夏夜微笑》（台北市：麥田，2003 年）。
林俊穎，《玫瑰阿修羅》（新北市：INK 印刻文學，2004 年）。
林俊穎，《善女人》（新北市：INK 印刻文學，2005 年）。
林俊穎，《鏡花園》（新北市：INK 印刻文學，2006 年）。
林俊穎，《我不可告人的鄉愁》（新北市：INK 印刻文學，2011 年）。
吳明益，《本日公休》（台北市：九歌，1997 年）。
吳明益，《虎爺》（台北市：九歌，2003 年）。
吳明益，《家離水邊這麼近》（台北市：二魚文化，2007 年）。
吳明益，《睡眠的航線》（台北市：二魚文化，2007 年）。
吳明益，《迷蝶誌》（新北市：夏日出版，2010 年）。
吳明益，《複眼人》（新北市：夏日出版，2011 年）。
吳明益，《天橋上的魔術師》（台北市：夏日出版，2011 年）。
吳明益，《浮光》（台北市：新經典圖文傳播，2014 年）。
胡淑雯，《太陽的血是黑的》（新北市：INK 印刻文學，2011 年）。
胡淑雯，《哀豔是童年》（新北市：INK 印刻文學，2006 年）。
張大春，《城邦暴力團（參）》（台北市：時報文化，1999 年）。

張大春，《聆聽父親》（台北市：時報文化，2003 年）。
楊麗玲，《艋舺戀花恰恰恰》（台北市：九歌，2011 年）。
蔣曉雲，《桃花井》（新北市：INK 印刻文學，2011 年）。
蔣曉雲，《百年好合》（新北市：INK 印刻文學，2012 年）。
蔣曉雲，《紅柳娃》（新北市：INK 印刻文學，2013 年）。
駱以軍，《紅字團》（台北市：聯合文學，1993 年）。
駱以軍，《我們自夜闇的酒館離開》（台北市：皇冠，1993 年）。
駱以軍，《妻夢狗》（台北市：元尊，1998 年）。
駱以軍，《降生十二星座》（新北市：INK 印刻文學，2005 年）。
駱以軍，《第三個舞者》（台北：聯合文學，1999 年）。
駱以軍，《月球姓氏》（台北市：聯合文學，2000 年）。
駱以軍，《遠方》（新北市：INK 印刻文學，2003 年）。
駱以軍，《我們》（新北市：INK 印刻文學，2004 年）。
駱以軍，《我愛羅》（新北市：INK 印刻文學，2006 年）。
駱以軍，《西夏旅館》（上）（新北市：INK 印刻文學，2008 年）。
駱以軍，《西夏旅館》（下）（新北市：INK 印刻文學，2008 年）。
駱以軍，《經濟大蕭條時期的夢遊街》（新北市：INK 印刻文學，2009 年）。
駱以軍，《臉之書》（新北市：INK 印刻文學，2012 年）。

（二） 單篇作品

朱天心，〈南都一望〉，《INK 印刻文學生活誌》第 3 卷第 1 期（2006 年 9 月），頁 46-63。
李國修，〈京戲啟示錄〉，胡耀恆主編，《中華現代文學大系（貳）台灣一九八九－二〇〇三　戲劇卷》（台北市：九歌，2003 年），頁 81-179。
胡淑雯，〈巴洛克〉，《短篇小說》第 8 期（2013 年 8 月），頁 241-254。
胡淑雯，〈活埋〉，《短篇小說》第 9 期（2013 年 10 月），頁 221-231。
胡淑雯，〈實習報告〉，《短篇小說》第 11 期（2014 年 2 月），頁 211-224。
胡淑雯，〈過去飄來的雨〉，《短篇小說》第 13 期（2014 年 6 月），頁 167-181。
胡淑雯〈名字〉，《短篇小說》第 14 期（2014 年 8 月），頁 216-225。
胡淑雯〈名字〉，《短篇小說》第 15 期（2014 年 10 月），頁 171-181。
柯裕棻，〈淡水風月〉，《短篇小說》第 1 期（2012 年 6 月），頁 105-133。

二、專書

（一） 中文論著

王昀燕主編，放映週報編輯群著，《紙上放映：探看台灣導演本事》（台北市：書

林，2014 年）。
王斑，《歷史與記憶：全球現代性的質疑》（香港：牛津大學出版社，2004 年）。
王德威，《眾聲喧嘩以後：點評當代中文小說》（台北市：麥田，2001 年）。
郭家穎總編輯，《樂生：頂坡角一四五號的人們》（台北市：樂生療養院口述歷史小組，2011 年）。
石計生，《時代盛行曲：紀露霞與台灣歌謠年代》（台北市：唐山出版，2014 年）。
行人文化實驗室企畫，鄒欣寧等採訪撰稿，《咆哮誌：突破時代的雜誌》（台北市：行人文化實驗室，2014 年）。
宋隆泉，《另一種注目——見證台灣民主風起雲湧的時代》（新北市：桂冠，2004 年）。
汪民安主編，《文化研究關鍵詞》（台北市：麥田，2013 年）。
林秀澧、高明孝主編，《計劃城市：戰後台北都市發展歷程》（台北市：田園城市文化，2015 年）。
林燿德，《重組的星空》（台北市：業強，1991 年）。
紀大偉，《正面與背影——台灣同志文學簡史》（台南市：國立台灣文學館，2012 年）。
范銘如，《文學地理——台灣小說的空間閱讀》（台北市：麥田，2008 年）。
范銘如，《空間／文本／政治》（台北市：聯經，2015 年）。
胡慧玲，《百年追求：台灣民主運動的故事　卷三　民主的浪潮》（新北市：衛城出版，2013 年）。
胡淑雯主編，《無法送達的遺書：記那些在恐怖年代失落的人》（新北市：衛城出版，2015 年）。
侯志仁主編，《反造城市：台灣非典型都市規劃術》（新北市：左岸文化出版，2013 年）。
夏鑄九、王志弘編譯，《空間的文化形式與社會理論讀本》（台北市：明文書局，1993 年）。
莊永明，《台北老街》（台北市：時報文化，1991 年）。
莊雅仲，《民主台灣：後威權時代的社會運動與文化政治》（香港：香港中文大學，2014 年）。
陳智德，《解體我城：香港文學 1950-2005》（香港：花千樹，2009 年）。
張照堂，《影像的追尋：台灣攝影家寫實風貌》（台北市：光華，1988 年）。
張照堂主編，《老・台北・人》（台北市：台北市政府新聞處，1998 年）。
張鴻聲，《文學中的上海想像》（北京：人民出版社，2011 年）。
張翰璧編，《扶桑花與家園想像》（台北市：群學，2011 年）。
郭力昕，《真實的叩問：紀錄片的政治與去政治》（台北市：麥田，2014 年）。
黃宗儀，《面對巨變中的東亞景觀：大都會的自我身分書寫》（台北市：群學，2008 年）。

國立政治大學 National Chengchi University

黃建業，《楊德昌電影研究》（台北市：遠流，1995 年）。
黃孫權，《綠色推土機：九零年代台北的違建、公園、自然房地產與制度化地景》（新北市：獨立媒體，2012 年）。
楊佳嫻，《方舟上的日子——台灣眷村文學》（台南市：台灣文學館，2013 年）。
楊澤主編，《從四〇年代到九〇年代：兩岸三邊華文小說研討會論文集》（台北市：時報文化，1994 年）。
廖炳惠編著，《關鍵詞 200：文學與批評研究的通用詞彙編》（台北市：麥田，2003 年）。
聞天祥，《過影：1992-2011 台灣電影總論》（台北市：書林，2013 年）。
劉亮雅，《後現代與後殖民：解嚴以來台灣小說專論》（台北市：麥田，2006 年）。
劉人鵬、宋玉雯、鄭聖勛、蔡孟哲編，《酷兒・情感・政治——海澀愛文選》（新北市：蜃樓，2012 年）。
樂生療養院口述歷史小組，《樂生：頂坡角一四五號的人們　樂生口述歷史&攝影集》（台北市：樂生療養院口述歷史小組，2011 年）。
鄭明娳主編，《當代台灣都市文學論——以世紀末視角透視文學書寫中的都市現象》（台北市：時報文化，1995 年）。
鄭南榕基金會・紀念館編著，《剩下就是你們的事了：行動哲學家鄭南榕》（台北市：書林，2013 年）。
鄭秉泓，《台灣電影愛與死》（台北：書林，2010 年）。
蕭阿勤，《重構台灣：當代民族主義的文化政治》（台北市：聯經，2012 年）。
羅秀美，《文明・廢墟・後現代——台灣都市文學簡史》（台南市：台灣文學館，2013 年）。
蘇碩斌，《看不見與看得見的台北：清末至日治時期台北空間與權力模式的轉變》（台北市：群學，2010 年）。
蘇誠修企劃統籌，《爛漫年代・西門町：她的美麗妖嬈，他們的青春回憶》（台北市：推守文化創意，2012 年）。
顧玉玲，《我們：移動與勞動的生命紀事》（新北市：INK 印刻文學生活誌，2008 年）。

（二）　中文翻譯專書

史書美著，楊華慶翻譯，《視覺與認同：跨太平洋華語語系表述・呈現》（台北市：聯經，2013 年）。
張英進著，秦立彥譯，《中國現代文學與電影中的城市：空間、時間與性別構形》（南京：江蘇人民出版社，2007 年）。
葉蓁著，黃宛瑜譯，《想望台灣：文化想像中的小說、電影和國家》（台北市：書林，2010 年）。

阿帕度萊（Arjun Appadurai）著，鄭義愷譯，《消失的現代性：全球化的文化向度》（台北市：群學，2009 年）。
大衛・哈維（David Harvey），王志弘、徐苔玲譯，《寰宇主義與自由地理》（台北市：群學，2014 年）。
高夫曼（Erving Goffman）著，曾凡慈譯，《污名：管理受損身分的筆記》（台北市：群學，2010 年）。
詹明信（Fredric Jameson）著，張旭東編，《晚期資本主義的文化邏輯》二版（北京：生活・讀書・新知三聯書店，2013 年）。
加斯東・巴舍拉（Gaston Bachlard）著，龔卓軍、王靜慧譯，《空間詩學》（台北市：張老師文化，2014 年）。
珍・雅各（Jane Jacobs）著，吳鄭重譯，《偉大城市的誕生與衰亡——美國都市街道生活的啟發》（台北市：聯經，2007 年）。
Mike Crang 著，王志弘等譯，《文化地理學》（台北市：巨流，2003 年）。
莫里斯・哈布瓦赫（M. Halbwachs）著，華然、郭金華譯，《論集體記憶》（上海：人民出版社，2002 年）。
Simon Parker 著，王志弘、徐苔玲譯，《遇見都市：理論與經驗》（台北市：群學，2007 年）。
博伊姆（Svetlana Boym）著，楊德友譯，《懷舊的未來》（南京：譯林出版社，2010 年）。
克瑞玆威爾（Tim Cresswell）著，徐苔玲、王志弘譯，《地方：記憶、想像與認同》（台北市：群學，2006 年）。
皮耶・諾哈（Pierre Nora）編，戴麗娟譯，《記憶所繫之處》（台北市：行人文化實驗室，2012 年）。
班雅明（Walter Benjamin）著，王涌譯，《柏林童年》（台北市：麥田，2012 年）。

三、　論文

（一）期刊論文

朱天心，〈「大和解」回應之二〉，《台灣社會研究季刊》第 43 期（2001 年 9 月），頁 117-125。
朱天心，〈尋找台北城市書寫的意義：一場與現代化的遭遇戰〉，陳光興編，《批判連帶：亞洲華人文化論壇 2005》（台北市：台灣社會研究季刊，2005 年），頁 61-64。
朱天心，〈那年，我們一起站出來〉，《印刻文學生活誌》第 4 卷第 11 期（2008 年 7 月），頁 86-99。
朱天心，〈「美麗的」日本與我〉，《印刻文學生活誌》第 6 卷第 1 期（2009 年 9 月）頁 164-172。
吳忻怡，〈成為認同參照的「他者」：朱天心及其相關研究的社會學考察〉，《台灣

社會學刊》第 41 期（2008 年 12 月 1 日），頁 1-58。
李依倩，〈歷史記憶的回復、延續與斷裂：媒介懷舊所建構的「古早台灣」圖像〉，《新聞學研究》第 87 期（2006 年 4 月），頁 51-96。
李琳，〈信念的必須承受之重：朱天心女士訪談錄〉，《思想》第 23 期（2013 年 5 月），頁 77-112。
邱貴芬，〈在地性論述的發展與全球空間〉，《思想》第 6 期（2007 年 9 月），頁 87-103。
邱毓斌，〈另一種轉型正義：樂生療養院保存運動〉，《思想》第 6 期（2007 年 9 月），頁 1-18。
林惠正、林曉蓓等著，〈尋找台灣的泉州人專集〉（上），《漢聲》第 19 期（1989 年 3 月），頁 10-82。
林惠正、林曉蓓等，〈尋找台灣的泉州人專集〉（下），《漢聲》第 20 期（1989 年 3 月）頁 51-99。
范銘如，〈文學原鄉的魅惑〉，《聯合文學》第 352 期（2014 年 2 月），頁 36-39。
陳孟君，〈林俊穎小說中的時間想像與神話辯證〉，《中央大學人文學報》第 49 期（2012 年 1 月 1 日），頁 64-91。
彭婉蕙，〈消逝、重塑、轉換——論朱天心的城市書寫〉，《中極學刊》第 4 期（2004 年 12 月），頁 203-221。
黃宗潔，〈論吳明益《天橋上的魔術師》之懷舊時空與魔幻自然〉，《東華漢學》第 2 期（2015 年 6 月），頁 231-260。
楊佳嫻，〈在歷史的裂隙中——駱以軍《月球姓氏》的記憶書寫〉，《中外文學》第 32 卷 1 期（2003 年 6 月），頁 109-125。
劉人鵬，〈打造一個夠落後的烏托邦：海澀愛的污名連線與罔兩問景〉，《文化研究》第 13 期（2011 年秋季），頁 266-280。
劉乃慈，〈日常的非常——《流水帳》的抒情鄉土與敘事〉，《台灣文學學報》第 20 期（2012 年 6 月），頁 99-126。
劉亮雅，〈九〇年代女性創傷小說中的重新記憶政治：以陳燁《泥河》、李昂《迷園》與朱天心〈古都〉為例〉，《中外文學》31 卷 6 期（2002 年 11 月），頁 133-157。
潘佩君、范燕秋，〈「樂生療養院保存運動」的影像紀要〉，《台灣社會研究季刊》第 59 期（2005 年 9 月），頁 295-314。
蔡振念〈漫遊與記憶——論朱天心的城市書寫〉，《台灣文學研究學報》第 14 期（2012 年 4 月），頁 219-239。
蔡振念，〈論朱天心族群身分／認同的轉折〉，《成大中文學報》第 25 期（2009 年 7 月），頁 179-204。
簡偉斯，〈跳舞時代的台語嘉年華〉，《海翁台語文學教學季刊》第 8 期（2010 年 6 月），頁 23-33。

（二）學位論文

方婉禎，〈從城鄉到都市—八〇年代臺灣小說與都市論述〉（新北市：淡江大學中國文學系碩士論文，2002 年）。
平烈浩，〈樂生保留運動之影像實踐——以「樂生劫運」為例談影像資料庫的建置與詮釋〉（台南市：國立台南藝術大學音像紀錄研究所碩士論文，2009 年）。
李建民，〈八〇年代台灣小說中的都市意象：以台北為例〉（台北市：台北市立師範學院運用語言文學所碩士論文，2000 年）。
沈沛緗，〈從屈從到協商——台灣當代女性小說中的暴力敘事〉（台南市：成功大學台灣文學系碩士論文，2014 年）。
邱佩文，〈臺灣當代小說中的台北圖象〉（台北市：國立台灣師範大學國文學系博士論文，2012 年）。
林以青，〈文學經驗中的都會情境轉化之探討——以五〇～七〇年代的台北市為例〉（台中市：東海大學建築工程所碩士論文，1992 年）。
林秀姿，〈重讀 1970 以後的台北：文學再現與台北東區〉（台北市：台灣大學城
林洋毅，〈吳明益小說研究〉（台南市：成功大學中國文學系碩士論文，2009 年）。
金儒農，〈九〇年代台灣都市小說中的空間敘事〉，（嘉義縣：國立中正大學台灣文學所碩士論文），2008 年）。
胡龍隆，〈台灣八〇年代都市小說的生活情境與批判語調〉（台中市：東海大學中國文學系碩士論文，2001 年）。
洪王俞萍，〈文化身分的追尋及其形構——駱以軍與黃錦樹小說之比較研究〉（台南市：國立成功大學台灣文學研究所碩士論文，2005 年）。
高湘茹，〈吳明益作品研究〉（台北市：台灣師範大學國文學系在職進修碩士班碩士論文，2007 年）。
高鈺昌，〈台北的三副面孔——八〇年代以降文本中的三種台北圖景〉（台南市：國立成功大學台灣文學研究所碩士論文，2007 年）。
陳姿瑾，〈女／城：論 90 年代以後台北城市文化變遷與「新世代」女性小說家〉（台北市：台灣大學台灣文學研究所碩士論文，2009 年）。
張琬琳，〈文化場域變遷及其對臺灣文學的影響——以臺北都市空間轉化為探討核心〉（台北市：台灣大學台灣文學研究所碩士論文，2009 年）。
曾憶文，〈虛擬自傳的形成——論駱以軍小說的主題開展〉（台北市：台灣大學台灣文學研究所碩士論文，2008 年）。
楊佳嫻，〈論戰後台灣外省小說家作品中的「臺北／人」〉（台北市：台灣大學中國文學研究所碩士論文，2004 年）。
劉姿麟，〈解嚴後十年（1987-1997）女作家的都市書寫——以朱天文、朱天心、成英姝為例〉（桃園市：元智大學中國語文學系研究所碩士論文，2011 年）。
劉育寧，〈論臺灣劇場世紀之交的懷舊想像〉（台北市：台北國立藝術大學戲劇學系碩士論文，2012 年）。
駱俊嘉，〈「遺忘的國度」——樂生療養院紀錄片製作流程研析〉（台北市：世新大學廣播電視電影學研究所碩士論文，2006 年）。

嚴婕瑜，〈駱以軍小說的自我主體建構〉（台北市：國立台北教育大學語文與創作學系碩士論文，2009 年）。

（三）外文論文

Tze-lan D. Sang, “Reclaiming Taiwan’s colonial modernity: The case of Viva Tonal: The Dance Age”, Documenting Taiwan on Film: Issues and Methods in New Documentaries. Eds. Sylvia Lin and Tze-lan Sang. Routledge: London and New York, 2012.p.60-88。

（四） 單篇文章

吳明益，〈如此響亮，如此溫柔〉，收錄於宋澤萊，《廢墟台灣　大地驚雷：宋澤萊小說集 III》（台北市：前衛，2013 年），頁 xviii-xxiv。
唐諾，〈念自己小說給祖母聽的林俊穎〉，《盡頭》（新北市：INK 印刻文學，2013 年），頁 359-400。
張大春，〈當代台灣都市文學的興起〉，邵玉銘、張寶琴、瘂弦主編，《四十年來中國文學》（台北市：聯合文學，1995 年），頁 162-175。
黃麗玲、夏鑄九，〈文化、再現與地方感：接合空間研究與文化研究的初步思考〉，陳光興主編，《文化研究在台灣》（台北市：巨流，2000 年），頁 27-70。
楊照，〈「廢人」存有論〉，收錄於童偉格《無傷時代》（新北市：INK 印刻文學，2005 年），頁 5-10。

四、報紙與電子媒體

王玉燕，〈義氣至上的生猛青春《艋舺》導演鈕承澤專訪〉，《放映週報》244 期（資料來源：http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H_No=285，查詢時間：2014.10）。
公民行動影音紀錄資料庫，資料來源：http://www.civilmedia.tw/archives/category/%E9%83%BD%E6%9B%B4，查詢時間：2015.6.27。
朱天心，〈捍衛我們的中埔山〉，《中國時報》，2007 年 6 月 24 日，E7 版。
邱祖胤，〈何致和「外島書」阿兵哥當聖經〉，《中國時報》，2009 年 1 月 25 日，A10 版。
李屏瑤專訪，〈胡淑雯：小說的本命，該是撼動現實〉，2011 年 11 月 18 日，查詢時間：2014.01.18）。
林家鵬採訪、整理，〈細聽來自莽葛的聲腔——柯裕棻和她筆下的老艋舺〉，《艋舺龍山寺季刊》第 22 期（2013 年 10 月），頁 10-15。資料來源：

http://www.bcart.com.tw/ebook/ls/022/index.html。查詢時間：2014.02.13。
「音樂時代劇場」官方網站。（資料來源：http://aprilrain.allmusic.com.tw/，查詢時間：2014.03.09）。
張大春「張大春泡新聞」訪問吳明益談《天橋上的魔術師》，2011 年 12 月 26 日。（資料來源：https://www.youtube.com/watch?v=j-MTUbYncxA，查詢時間：2015.04.06）。
陳瑔分專訪，〈《花街樹屋》何致和：寫小說，我最悲慘的經驗是 3 小時只寫 78 個字〉，2013 年 7 月 15 日（資料來源：http://okapi.books.com.tw/index.php/p3/p3_detail/sn/2243，查詢時間：2015.2.13）。
黃錦樹，〈錯誤聯想《我們》〉，《聯合報》，2004 年 11 月 4 日，C4 版。
黃麗群專訪，〈太過私密卻必須傾吐的 － 林俊穎談新作《 我不可告人的鄉愁》〉，《自由時報》，2011 年 12 月 5 日（資料來源：http://news.ltn.com.tw/news/supplement/paper/544210，查詢時間：2014.08.18）。
葉佳怡專訪，〈自由與反抗之間的距離——何致和談《花街樹屋》〉，《自由時報》，2013 年 12 月 30 日，（資料來源：http://news.ltn.com.tw/news/supplement/paper/742564，查詢時間：2014.02.08）。
蔡昀臻，〈蓋一座小說龐貝城──吳明益談《天橋上的魔術師》與《複眼人》〉，《自由時報》，2012 年 1 月 18 日，D15 版。
綠色小組，「1986/05/19 台北龍山寺 519 綠色行動」綠色小組社會運動紀錄片，（資料來源：http://203.71.53.86/FilmQuery.aspx?FilmID=3698，查詢時間：2015.01.24）。
劉芷妤整理、撰文，〈浮光，卻不只掠影——吳明益〈對場所的回應——拆不掉的城市與地景〉〉，2014 年 2 月 12 日。（資料來源：http://news.readmoo.com/2014/02/12/wuminyi-2014tibe/，查詢時間：2014.02.20）。
鍾聖雄，〈不讓世界遺產成遺址　文化界發聲挺樂生〉，公視新聞 2012 年 1 月 2 日，資料來源：http://pnn.pts.org.tw/main/2012/01/02/%E4%B8%8D%E8%AE%93%E4%B8%96%E7%95%8C%E9%81%BA%E7%94%A2%E6%88%90%E3%80%8C%E9%81%BA%E5%9D%80%E3%80%8D-%E6%96%87%E5%8C%96%E7%95%8C%E7%99%BC%E8%81%B2%E7%9B%B8%E6%8C%BA%E6%A8%82%E7%94%9F/，查詢時間：2014.06.05）。

五、電影、紀錄片

吳乙峰，《陳才根的鄰居們》，（台北市：財團法人公共電視文化事業基金會，2006 年）。
林正盛，《天馬茶房》（1999 年）。

郭珍弟、簡偉斯，《Viva Tonal 跳舞時代》（台北市：財團法人公共電視文化事業基金會，2003 年）。
陳玉勳，《總鋪師》（2013 年）。
黃孫權，《我們家在康樂里》（1997 年），附於黃孫權，《綠色推土機：九零年代台北的違建、公園、自然房地產與制度化地景》（新北市：獨立媒體，2012 年）。
鈕承澤，《艋舺》（2010 年）。
駱俊嘉，《遺忘的國度——樂生療養院紀錄片》（2006 年）。

國立政治大學
National Chengchi University