

# 後冷戰的情感化敘事與國族化身體\*

——以《太平輪》「華」的共同體協力與  
「台籍日本兵」演繹為例

林姝霜

清華大學台灣文學研究所博士候選人

## 摘要

本文將以吳宇森導演的《太平輪》（2014、2015）為分析對象，描繪在後冷戰處境與歷史敘述下，黨國框架及其建構過程時的國族想像、身體再現與情感動員。作為一跨國合拍片的文本表述，依然必須面對在「中國崛起」的論述與審查背景中，成為一種衍生型態與姿態；而這些對「他者」的抹除與差別的待遇，在內部的詮釋操作下，又隱含著暴力的構築。其文本不僅處理了二戰與冷戰的歷史耦合，透過視覺化戰爭過程，視覺化了國族暴力；也涉及了後冷戰與全球化的種種二元劃分與遺緒。藉由過去較為缺漏的「國民黨」視角，處理了日本殖民到白色恐怖前夕的「戰爭之框」，並提供了對冷戰與後冷戰國族意識形態的一種觀察。我將試圖深入析論，在一個被建構出來的國族認同框架下，《太平輪》透過了什麼樣的情感化敘事與修辭策略，來中介與強化如此「華」的共同體？如何展演在「主旋律」電影與主流「中國敘事」之下的創傷事件？而文本中的角色，尤其「台籍日本兵」的演繹，如何被策略性與符號化地再現，使其既可能被描繪成台灣身分的表徵，又可能被重新納入「華」的共同體敘事裡？最後，這些國族化的身體，如何被塑造為國家體制內的受創傷主體？

關鍵詞：戰爭之框、中國敘事、情感、台籍日本兵、受創傷主體

\* 本文初稿曾以〈創傷經驗的重構：白先勇〈謫仙記〉與吳宇森《太平輪》裡開往「台灣」的船〉為題，宣讀於2020年「台清成政」台灣文學研究生學術交流研討會（國立臺灣大學，2020.09.26）。無論方向或內容皆已經大幅調整。十分感謝學報審查委員的建議，獲益良多。

# Emotional Narratives and Nationalized Bodies in the Post-Cold War Era:

A Case Study of the “Chinese” Community and the Representation  
of “Taiwanese-Japanese Soldiers” in *The Crossing*

---

**Lin Wen-Shuang**

Ph. D. Candidate  
Institute of Taiwan Literature  
National Tsing Hua University

## Abstract

This paper examines John Woo’s *The Crossing* (2014, 2015) to explore national imagination, bodily representation, and emotional mobilization within the framework of party-state narratives and their construction processes, set against the backdrop of post-Cold War contexts and historical storytelling. As a transnational co-production, the film’s textual representation must navigate the discourse and scrutiny surrounding “China Rising,” functioning as a derivative posture and modality. These dynamics involve the erasure and differential treatment of the “Other,” which, through internal interpretive mechanisms, reveal the underlying construction of systemic violence. The film addresses the historical entanglements of the Second World War and the Cold War, visualizing national violence through depictions of warfare. It also engages with the dichotomies and enduring legacies of post-Cold War globalization. By adopting a perspective centered on the “Kuomintang”—a viewpoint often underexplored—it examines the “frame of war” stretching from Japanese colonization to the eve of the White Terror, offering critical insights into the ideological constructs of nationalism during both the Cold War and post-Cold War periods. This research seeks

to delve into the emotional narratives and rhetorical strategies that mediate and reinforce the constructed framework of national identity. How does *The Crossing* use such strategies to construct and strengthen a “Chinese” community? How does it portray traumatic events within the confines of “main melody” cinema and dominant “Chinese narratives”? Furthermore, how are characters—particularly the “Taiwanese-Japanese soldiers”—strategically and symbolically represented, allowing them to function both as markers of Taiwanese identity and as components of the broader “Chinese” narrative? Finally, how are these nationalized bodies shaped into traumatized subjects within the framework of the state system?

**Keywords:** Frame of War, Chinese Narrative, Emotion, Taiwanese-Japanese Soldiers, Traumatized Subject





## 一、前言：戰爭的「零餘主體」<sup>1</sup>與「歧異主體」<sup>2</sup>

朱迪斯·巴特勒（Judith Butler）的《危脆生命》與《戰爭的框架》，示範了一種對於生命感知的認識論。說明媒體、宣傳、機制、影像、數字等敘述論調，如何透過某種框架，在能被肯認的感知範圍裡，對人類與人命進行危殆處境、脆弱程度的鑑別、評估與價值區分。在如此「差別框架」之下，思索何為「共同體」的基礎；並重新辯詰那些衍生的倫理責任與連結的情感面向、其身分的演繹及其政治的施行實踐，如何因各種選擇與詮釋，導致了不同理解與判斷。<sup>3</sup> 戰爭和社會之間存在緊密的聯繫，研究者藉此框架概念為基礎，從不同角度思索並探討戰爭與國族之間的關係，<sup>4</sup> 從而得知了國族與「戰爭之框」的形構模式如何近似與相合，亦會產生不同的轉調、流變與游離。<sup>5</sup>

- 1 汪宏倫導論〈把戰爭帶回來！——重省戰爭、政治與現代社會的關聯〉，說明來自審查者啟發的概念：「零餘主體」，其定義為「相對於冠冕堂皇的『戰爭之框』所建構出的國族主體，指那些被排除在框外，或被壓抑忽視的主體。」包括了因戰爭造成的「戰犯」、「慰安婦」、「流亡主體」（外省人）等。也包括了本文涉及的「台籍日本兵」。參閱汪宏倫主編，《戰爭與社會：理論、歷史、主體經驗》（台北：聯經出版公司，2014.07），頁 16-19。
- 2 陳佩甄緒論〈冷戰分斷與感覺結構〉說明其研究將討論各種冷戰歷史主體，包括共產黨、同性戀、母親、女工等，如何「透過『情感／情慾』被排除在政治發展構圖之外，同時產生新的『性階序／分斷系統』」。除了家戶內外的戰後女性主體，也討論「溢出常規化性別規範的女性主體」，認為這些「女／性主體」是「冷戰分斷系統、資本主義經濟發展下的『歧異主體』（ambivalent subject）」。參閱陳佩甄，《冷戰的感覺結構：台韓文學與文化中的性別與情感政治（1950-1980）》（台北：政大出版社，2024.02），頁 6-39。
- 3 其原作為 2004 年出版的“Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence”與 2009 年出版的“Frames of War: When is Life Grievable?” 中譯本的出版順序則為：朱迪斯·巴特勒（Judith Butler）著，申昀晏譯，《戰爭的框架：從生命的危脆性與可弔唁性，直視國家暴力、戰爭、苦痛、影像與權力》（台北：麥田出版公司，2022.01）。朱迪斯·巴特勒（Judith Butler）著，申昀晏譯，《危脆生命》（中國香港：手民出版社，2023.08）。其中「危脆生命」（precarious life）、「危脆性」（precarity）、「易傷性」（injurability）或「脆弱性」（vulnerability）等概念，也時常作為解讀文藝作品的基礎與示範。
- 4 以戰爭及其後影響為論述示範的，如前述之《戰爭與社會》，收錄各領域學者之戰爭與歷史、政治、社會、主體經驗，以及與現代性等議題的論文，並從國家暴行、國族敘事、戰爭創傷、記憶書寫等展開思考圖景。而析探國族之下的各異文化、「符號他者」與主體身分等面向，則有劉紀蕙編纂之《他者之域：文化身分與再現策略》。另外，聚焦於台灣戰前戰後的歷史時空，以戰爭事件為論題，透過不同文本，與現代性啟蒙思維展開細膩思辨，亦有李時雍的《復魅：臺灣後殖民書寫的野蠻與文明》，析論「野蠻」與「文明」及其在文學作品中如何被表述。李於緒論引用了班雅明，對法西斯主義者如何透過戰爭動員資源技術，如何進行政治運作的美學化，戰爭如何即是「政治美學化最極端的展現」，作為開啟其問題意識的其中一條路徑。參閱劉紀蕙編，《他者之域：文化身分與再現策略》（台北：麥田出版公司，2001.03）。李時雍，《復魅：臺灣後殖民書寫的野蠻與文明》（台北：時報文化出版公司，2023.04）。
- 5 其框架的游離，可參閱李淑君，〈「告密者」的「戰爭之框」：施明正、李喬、鄭清文、葉石濤筆下的「告密者」框架認知與滑動〉，《台灣文學學報》38 期（2021.06），頁 35-76。而關於戰爭下的性別及受害與創傷，

從前討論冷戰之後的價值體系、生命認知與認識框架時，其政治化的意識形態技術，提供了各種「正當化」(legitimize)的詮釋來源與結論；並在民族主義的有效作用與反應之下，其戰時與戰爭後使用的修辭，也對個體的身體規訓、身分意義與情感敘事施予了極大影響。最終，冷戰的感覺結構，大抵只能留下兩種意識型態判斷。一如戰後高漲的「台灣—中國」二元軸線張力、強烈的二元情感修辭。這樣的「分斷」對立敘事，遂在後冷戰社會延續了下來。陳佩甄以此做為思考路徑，將情感作為方法，提醒了冷戰的雙邊邏輯、想像現實，其感覺結構如何同時造成東亞社會「內部的分斷」，導致各種「感覺的分斷」，並形成了「敵意他者」、「性他者」、「政治他者」、「內部他者」，也展現了一種殖民現代性的遺緒。<sup>6</sup>

本文思索對象，亦在於這些同樣被排除在一種「情感共同體」與「想像共同體」的締結關係及其領域之外；是在戰爭及其遺緒中，被視為「不可哀悼」、「不可悲傷」的敵人與他者；是在國族建構中，被主流意見與公共意涵所賤斥、被視為異質物加以「妖魔化」<sup>7</sup>的其他生命；亦會是一種創傷或繼承創傷的生命。

本文欲以吳宇森導演之跨國合拍片《太平輪》(2014、2015)為分析對象，<sup>8</sup>因其文本不僅處理了二戰與冷戰的歷史耦合，透過視覺化戰爭過程，視覺化了國族暴力；也涉及了後冷戰與全球化的種種二元劃分與遺緒。其作為一文化商品處理了戰爭記憶，並演繹了從真實戰事的創作者版本，到符號層次的爭奪詮釋。<sup>9</sup>

---

可參閱林秀蓉，〈戰爭創傷與性別政治：探陳千武、江文瑜、李碧華的「慰安婦」書寫〉，《高雄師大學報：人文與藝術類》50期(2021.06)，頁1-18。或彭仁郁，〈過不去的過去：「慰安婦」的戰爭創傷〉，汪宏倫主編，《戰爭與社會：理論、歷史、主體經驗》，頁435-513。

6 參見陳佩甄，《冷戰的感覺結構：台韓文學與文化中的性別與情感政治(1950-1980)》。

7 劉紀蕙論述，當以民族國家為單位，在進行建構國家主體之形式化工程時，反覆生成的「吸納與排除」作用，那既是種「強化整體統治與激烈排除異質物的雙向運動」，亦是「排除異己的工程」。在如此「認同機制與賤斥排除」法則下，不僅將不相容此系統的異質物加以排除，甚至會將異質元素加以「妖魔化」。參閱劉紀蕙，〈吸納與排除——法西斯現代性的精神形式〉，《心的變異：現代性的精神形式》(台北：麥田出版公司，2011.08)，頁273-302。

8 《太平輪》由吳宇森導演，台灣劇作家王蕙玲、蘇照彬、陳靜慧與吳宇森為原著及改編者。分為上下集出品，其標題分別為「亂世浮生」與「驚濤摯愛」，以下皆簡稱為《太平輪》。

9 莊佳穎以2008年後台灣電影中的戰爭記憶為分析對象，探究了戰爭概念的內涵，如何因「全球化資本主義、市場經濟、及自由主義等多方作用」，造成在台灣社會的「漂浮性」，並表現於當代的台灣作品。其文闡述了「戰爭」原來在台灣社會的三種層次與意義：存在於歷史與集體記憶中的「戰爭」、遍布在日常生活的「戰

這樣以「戰爭概念」、「戰爭敘事」相繫的文本，在「國家主義」或「國家情緒」如此以民族為主體的歷史論述與影像媒介裡；在經受「中國敘事」與「主旋律」及其中國審查制度的尺度化下，如何透過將金城武飾演的「台籍日本兵」加以策略性地符號化，並將其他角色演繹所增添的離散視角，納入主體敘事的秩序中，展演出受創傷的主體，經受了創傷性體驗？其文本內容通過什麼樣的情感敘事與修辭策略，被中介而建立？一面描繪了不同的文化身分，一面試圖調和角色的創傷經驗與認同困境，從而建構出語言模組、身分認同與國族情緒之「華」的共同體？<sup>10</sup>

## 二、身分意義與詮釋爭奪：台籍日本兵的「國家」及故事

太平輪的海難事件，係為 1949 年 1 月 27 日夜間，從上海出發的太平輪，因與從基隆出發的貨輪建元號相撞而雙雙沉沒。此海難導致近千人喪生，僅 36 位被救起。在吳宇森電影《太平輪》<sup>11</sup>之前，已有不少文學與戲劇作品涉及：如白先勇的小說〈謫仙記〉（1967，初版）、齊邦媛的自傳《巨流河》（1988，初版）；紀錄片有《尋找太平輪：關於離散的記憶、關於航向台灣的故事》（2005）與《驚濤·太平輪》（2012）；張典婉的《太平輪一九四九：航向台灣的故事》（2009），丁雯靜、陳郁婷合著的《驚濤·太平輪紀實》（2012）與《太平輪：亂世傳奇的真相》（2014）為非虛構散文；電視劇則有《我在 1949，等你》（2009）；以及原為台灣與中國合拍，其後呈現出兩種版本的《回家》（台灣版，原名為《太平輪 1945》，2012）與《彼岸 1945》（中國版，2012）等，都曾調用此歷史悲劇，作為人物角色之命運的隱喻或轉折，同時作為故事裡最關鍵的索引標籤；或依此

---

爭隱喻」，以及在影視文化與文學商品中的「真實與虛擬的戰爭」。戰爭記憶因此成為了流動的意符。如莊所說明，在台灣當代的文化商品裡，戰爭除了以「生命經驗」，也經由「軍事化的身體擬想，及隱喻和語藝的形貌存在」。參閱莊佳穎，〈浪漫的虛擬史詩：2008 年後台灣電影中的戰爭記憶〉，汪宏倫主編，《戰爭與社會：理論、歷史、主體經驗》，頁 578-585。

10 用來指涉一種根植於「中華文化」的國族文化身分抑或政治意識形態之建構。

11 吳宇森自承籌備《太平輪》期間，讀過一點張典婉的紀實散文《太平輪一九四九》和白先勇的小說〈謫仙記〉。而紀錄片《驚濤·太平輪》的總製作人丁雯靜，曾於《驚濤·太平輪紀實》的序文〈驚濤太平輪——亂世的傳奇與謎航〉提及，吳宇森在電影《太平輪》完成後，曾邀請紀錄片《尋找太平輪》與《驚濤·太平輪》的製作人洪惠真相聚。然而對於《太平輪》電影是否改編自張典婉的《太平輪一九四九》，張曾為文

穿串，為表述其核心概念。

1949年時值國共戰爭，國民政府節節敗退為歷史前提下，透過這些戰爭記憶，描繪自中國各地流離、遷移至台灣的大型移民潮，一併攜帶而來的黨國「敗北創傷」；或是白睿文（Michael Berry）解析〈謫仙記〉主角遭遇的「國家歷史性創傷」；<sup>12</sup> 或如楊孟軒論述外省族群的「社會創傷」與「文化創傷」，皆成為詮釋戰後台灣各族群之記憶體系與認同差異的一種論述基礎。楊的研究認為，這樣講述「大出走」的記憶，開始大量湧現於民主化台灣。以「太平輪」為隱喻，實則為了轉移外省群體移民那樣的「全稱汙名化」，從而能將流亡政體（外來殖民者）與人民（難民）區分開來、重新定義。<sup>13</sup>

如此國共兩黨，雙方對立的狀態之下，其機制的運作，至少涉及了幾種被加以正當化的行動，以提供其「正當性」（Legitimacy）的話語邏輯：關於戰爭的引發、戰後的詮釋；其黨國政權統治的合理化來源。爭奪「正統中國」的意識形態；強化對「大中國」、「中華化」身分之敘事，以及國族語言（華語）之認同。

楊芳枝的影視研究指出，2000年左右，作為紅色經典的歷史革命劇在中國重新流行起來。新的敘事目標，正好與台灣採納多元文化主義為族群管理政策，為了緩解族群焦慮、消滅族群張力，於是2005年開始製作大量的外省懷舊電視劇之目的重疊；同時間亦出品了上述《尋找太平輪》等紀錄片。其後透過傾向「去

---

說明此爭議，吳宇森與團隊的確在電影發行前與她見過面。當時編劇王蕙玲的劇本已經完成。參閱朱步沖，〈太平輪——南渡之殤的記憶與追尋〉（來源：<https://pse.is/7a9rrz>，檢索日期：2024.10.06）。丁雯靜、陳郁婷，《驚濤·太平輪紀實》（台北：時周文化事業公司，2012.08）。張典婉，〈太平輪電影改編我的作品？我不知道〉（來源：<https://newtalk.tw/news/view/2014-12-04/54436>，檢索日期：2024.10.06）。

- 12 白睿文曾對〈謫仙記〉裡的創傷經驗解析：「主人公一生裡承受的這種外部國族創傷，從抗日戰爭開始，經歷了國共內戰，最終在一九四九年國共宣布分治達到頂點，觸發了一種內在反應，由此主人公們試圖從內部重新孕造愛國主義情感……然而也許小說裡真正的創傷是那些並未被直接描繪出來的東西，是上述的國家歷史性創傷」。認為主角李彤最後的自死，是一種「國分家散的遲到的後創傷性反應」。參閱白睿文（Michael Berry），〈移民、愛國、自殺：白先勇和白景瑞作品中的感時憂國與美國夢想〉，陳芳明、范銘如主編，《跨世紀的流離——白先勇的文學與藝術國際學術研討會論文集》（台北：印刻文學出版公司，2009.08），頁157-158。
- 13 楊孟軒的研究以「創傷」、「記憶」、「離散」為其理論支持，專注探詢外省群體移民至台灣，並有中國返鄉經驗後，如何逐漸在地化、形成認同感。經由如此研究方向的提醒，對那樣族群身分的「全稱」，甚或，透過一種全面性的台灣化、本土化運動，此全稱可能為外省族群夾帶了「汙名化」效應，亦攜來了各自的創傷。參閱楊孟軒著，蔡耀緯譯，《逃離中國：現代臺灣的創傷、記憶與認同》（台北：臺灣大學出版中心，2023.01），頁253-306。

政治化」的文本策略，不僅將「外省人」，也將「台灣人離散故事」轉為可以重新敘述、可供調動的資源。尤其是「台籍日本兵」的現身，遂成了國共兩黨皆欲爭奪詮釋，寫入各自史觀與國族敘事的角色。<sup>14</sup>藍適齊的〈可悲傷性，「戰爭之框」與台籍戰犯〉，示範了台灣人與台灣的戰爭記憶與經驗，如何受到邊緣化、壓抑、忽略或遺忘，台籍日本兵如何因「國族屬性」（being national）與身分界定的不明確，而被排除在主流戰爭之框所形塑的國族敘事外。<sup>15</sup>又如王惠珍的〈戰後在日台籍日本兵的戰爭記憶敘事——以磯村生得的相關文本為例〉，探討在戰後個人如何重述戰爭體驗，並參與台籍日本兵的戰爭記憶建構。研究者強調了「國族化精神創傷」與病症，並繼續追問，這樣的記憶，如何得以依循某種條件，進而在國家戰爭記憶中成立、被肯認；又是如何被不同政體所利用，成為一種利益籌碼，轉變成詮釋爭奪的對象。<sup>16</sup>另外，亦有同為2024年上映的電視劇《聽海湧》與廖克發的紀錄片《由島至島》，將台籍日本兵作為二戰「受害者」之外的身分視角，在東南亞地區的「加害」作為放入論述中。

而「台籍日本兵」的「戰／暫時」身分，既處理了戰時體制下，個人作為協力者或受害者的曖昧；又有在冷戰意識形態下，國家之間選擇成為敵人或盟友的矛盾。同樣地，在黨國的框架與情感的敘事下，其歷史事件被擇選出來，成為個人與國家遭受的悲劇根源與創傷經驗。然而，個體生命、身體與語言，又成為某種象徵，被化約進抗日、反共記憶與國族認同敘事裡。這些對他者的抹除與差別的待遇，在內部的詮釋操作下，其實隱含著國家與各種暴力的構築。透過這樣的符號化，台籍日本兵被賦予了一種「國族化身體」的功能：亦即，他們的身體承載的不僅是個人經驗，也是一種對國族認同的隱喻性闡釋，並且可能在不同文本中，協力於「華」的共同體建構。同時，這種符號化也可能隱含暴力，因為它試圖將複雜多元的歷史經驗，簡化為單一的國族敘事，亦反映出對多重創傷記憶的

14 楊芳枝，《台流·華影：中國霸權下的台灣電視劇文化、性別與國族》（台北：臺灣大學出版中心，2023.07），頁151-188。

15 藍適齊，〈可悲傷性，「戰爭之框」與台籍戰犯〉，汪宏倫主編，《戰爭與社會：理論、歷史、主體經驗》，頁395-424。

16 王惠珍，〈戰後在日台籍日本兵的戰爭記憶敘事——以磯村生得的相關文本為例〉，《台灣文學研究學報》37期（2023.10），頁11-53。

取捨與詮釋。<sup>17</sup>

### 三、後冷戰中國崛起與民族主義

#### (一) 新的國族敘事：合拍片及其「主旋律」

1990年代後半，是中國正式轉向市場經濟，開始發展並獲得「崛起」聲名的時期。雖然「中國（經濟）崛起」，及其後的「中國夢」相關論述，仍在經歷從海外輿論上的共識，到自身有所認知，反過來向海外重新宏聲表述的階段。借重中國學者賀桂梅的論點，在後冷戰處境下，中國興起了同樣的民族主義反應，其表述型態，實則環繞某種「危機」意識。而這樣進入全球化的現實、認知與訴求，決定了何為「中國敘事」的內容，並與抗戰時期的「悲情民族主義」的論述有所不同。賀以中國大片的運作模式為媒介，探討全球資本主義與中國大眾文化國族敘事間的連動關係，認為就是因為中國在全球經濟體系中的位置，以及對這位置的認知，決定了「中國敘事」選擇以某種樣態出現。那樣的中國敘事，即是那樣的位置與認知，所構造出來的「想像的共同體的具體表徵」。<sup>18</sup>

將《太平輪》放置在名為「中國大片」潮流下出產的作品觀察，其文本表述，也依然必須面對在那樣中國崛起論的背景，成為一種衍生型態與姿態。透過（跨國）合拍片的形式，原先的「華語」市場，逐漸被統整成「中國」市場，傾斜成只能「以中國為中心」的問題。那也是在政治規範與審查法規的種種限制之中；在所謂的「商業國族主義」運作之下，處理與黨國所發明、流行文化所生產的「中華性」之間的斡旋與商榷；以及創作的自我承擔與保護之間，所施行的應

17 戰爭的親歷世代被迫消音，台籍日本兵的戰爭論述與記憶，在戰後也被黨國政權刻意淡化，而成了接近禁斷的歷史。許多台灣文學作品仍在書寫戰爭記憶與經驗，另有不同小說家藉由台籍日本兵的邊緣化角色，書寫戰爭創傷與戰爭創痛，表述家族故事或性向秘密。參閱許俊雅，〈記憶與認同——台灣小說的二戰經驗書寫〉，《台灣文學研究學報》2期（2006.04），頁59-93。劉亮雅，〈後殖民與日治記憶——二十一世紀台灣小說〉（台北：臺灣大學出版中心，2020.09）。二戰經驗也以回憶錄、自傳書寫、口述歷史紀錄、非虛構寫作、音樂劇等不同藝術形式，回望近代歷史與台灣人的集體命運。近期有高雄市關懷台籍老兵文化協會編著，《台灣兵：重尋一段被歷史遺忘的血淚青春》（台北：國家人權委員會，2022.04）。林玉茹、許蕙玫主編，《在東亞跨界流離的人生：老兵的臺灣史》（台北：麥田出版公司，2025.01）。

18 賀桂梅，《思想中國：批判的當代視野》（中國廣東：廣東人民出版社，2014.04），頁169-176。

對策略。<sup>19</sup>

2001年中國加入世界貿易組織（WTO），其後保留了審批制度並進行部分修例，除了國企，也允許民營公司參與製作、發行與放映電影。2003年中國與香港簽訂了《內地與香港關於建立更緊密經貿關係的安排》（CEPA），開啟了所謂「合拍片」時代。<sup>20</sup>此外，根據中國的《電影管理條例》（2001）<sup>21</sup>與《中華人民共和國電影產業促進法》（2016）<sup>22</sup>等法規條列，影片的報批程序，除了要備有完整劇本，開拍前與完成後，都必須通過合拍公司與國家電影局的雙重審查，最後再由電影局進行「內容」與「形式」兩關審查。其條例幾經變更，中港或中外合拍片亦有演員與投資比例，以及必須具備「中國元素」（故事、人物）等不同規範。<sup>23</sup>中國電影集團即因先前與《赤壁》的合拍經驗，繼續與《太平輪》達成合作協議。<sup>24</sup>中影作為中國產量最大，並為兩家擁有影片進口權的電影公司之一，有極大的資源，可以藉「拍攝鉅片與好萊塢對抗」，並製作關於「主旋律」的電影，以「弘揚中國精神、凝聚中國力量、展現中國風貌」，環繞宣傳思想大業。<sup>25</sup>從《太平輪》合製公司的影視生產內容與業務目標觀察，大抵以「大歷史」

19 楊芳枝，《台流·華影——中國霸權下的台灣電視劇文化、性別與國族》，頁151-188。

20 中港合拍片規範為：「香港主創人員所佔比例不受限制，但內地主要演員的比例不得少於影片演員總數的三分之一；對故事發生地無限制，但故事情節或主要人物應與內地有關。」根據合拍攝製的三種形式：合拍片、協拍片、委託拍片有不同要求。參閱尹鴻、何美，〈走向後合拍時代的華語電影：中國內地與香港電影的合作／合拍歷程〉，《傳播與社會學刊》7期（2009.01），頁31-60。

21 參閱中國政府網，《電影管理條例》（來源：[https://www.gov.cn/gongbao/content/2002/content\\_61864.htm](https://www.gov.cn/gongbao/content/2002/content_61864.htm)，檢索日期：2024.10.06）。

22 中國政府網，《中華人民共和國電影產業促進法》（來源：[https://www.gov.cn/xinwen/2016-11/07/content\\_5129785.htm](https://www.gov.cn/xinwen/2016-11/07/content_5129785.htm)，檢索日期：2024.10.06）。

23 合拍片原先審批程序，必須由有製作紀錄的香港電影公司，找尋中國的民營電影公司，再經由合拍方面，向國家電影局所屬之「中國電影合拍公司」辦理立項手續，審批通過後發給拍攝許可證，完成這些程序，才可開拍；電影完成之後，同樣由合拍公司先行檢定，後送電影局審查，合格後拿到「電影公映許可證」，方能發行放映。現今則將審批的行政程序簡化，電影製片單位與電影拍攝許可證審批取消，影片審查等項目下放，但影片的公開放映仍然必須取得公映許可證。原先流程參閱張志成，〈「合拍」：香港電影的不歸路？〉（來源：<https://pse.is/77ugnr>，檢索日期：2024.10.06）。

24 包括合作的小馬奔騰、華策影視、樂視影業、華誼兄弟等都是如此體制下的民營企業。

25 李天鐸、劉現成，〈訪談紀錄九：中國電影集團公司董事長韓三平〉，《電影製片人與創意管理：華語電影製片實務指南》（台北：行政院新聞局，2009.01），頁5-6。

為內容，<sup>26</sup>由「主旋律」引導，並尋找全球化與本土化的譯製包裝與雙向平衡，<sup>27</sup>如此依然處於中國崛起後的背景與合拍審查標準之中：決定其投資方向，甚或影響其後續剪輯內容。而吳宇森曾坦承，執導所謂的「中國電影」時，必須面對香港、好萊塢經驗與中國電影製作機制之間的「排異反應」。他在《太平輪》上映前受訪提到：

希望能拍出真正的中國電影。我覺得《太平輪》《赤壁》還不是真正的中國電影，我還在探索。我們的歷史、文化，我們的行為、道德標準怎麼樣通過電影去表達出來。特別是怎麼樣樹立自己的風格，過去人家一看就知道這是港片，這是台灣電影，但現在還沒有讓人家一看就知道是中國電影的。<sup>28</sup>

雖然在此沒有明確定義，但吳宇森的確不斷地思索如何在這樣的全球化視野，呈顯與表述出自己所謂真正的「中國電影」。《赤壁》與《太平輪》的前置作業，都有更替編劇、重寫劇本的情況。他與初期中國編劇蘆葦產生的衝突，<sup>29</sup>被認為是「中國式歷史書寫與好萊塢慾望法則之間的博弈」，並且仍舊是一種「消費市場上的文化法則博弈」。<sup>30</sup>儘管編導都一致同意，要將中國的歷史資源與文化要

26 娛樂坊，〈《太平輪》《少帥》先後獲獎 小馬奔騰重回公眾視野〉（來源：<https://kknews.cc/zh-tw/entertainment/8ml9ol.html>，檢索日期：2024.10.06）。

27 中國文化報，〈讓中國影視作品穩步走出去〉（來源：[https://www.mct.gov.cn/whzx/bnsj/dwwhlj/201705/t20170510\\_773224.html](https://www.mct.gov.cn/whzx/bnsj/dwwhlj/201705/t20170510_773224.html)，檢索日期：2024.10.06）。然而以華策影視為例，在其行業變革與規範調整的大背景下，近年也開始調整為「正能量」的內容產出。參閱鋒芒智庫，〈從流量為王到時代共贏，華策影視探討行業守正創新之道〉（來源：<https://wapbaike.baidu.com/tashuo/browse/content?id=65ce85315c7724d32e3eeb42>，檢索日期：2024.10.06）。

28 王志艷，〈專訪吳宇森：《太平輪》《赤壁》還不是真正的中國電影〉（來源：<https://www.chinawriter.com.cn/2014/2014-12-02/226515.html>，檢索日期：2024.10.06）。

29 蘆葦說明，「我們當初聊得很投機，我們都認為中國是個歷史資源大國，這點應該體現在我們的影視作品中」。當《赤壁》的成品出來時，他批評吳宇森應該「忠於歷史的精神，而不是執著於某些歷史細節」，其敗筆在於人物的刻劃與說話，「不像英雄豪傑」。但最後領悟，他們只是替電影提供了方案，而「《赤壁》真正的編劇其實是吳宇森自己」。參閱李麗、晨曉，〈《赤壁》原編劇：吳宇森很認真 但差在文化底蘊〉（來源：<https://yule.sohu.com/20080727/n258404135.shtml>，檢索日期：2024.10.06）。

30 賀桂梅也認為吳宇森這些商業作品，不時透露出一種與「文化中華主義」相對的「好萊塢主義」，處於「中國影視語言」與「世界語言」之間。參閱賀桂梅，《思想中國：批判的當代視野》，頁 175-189。

素表現在影視作品中，目標要讓西方閱聽者能有更多了解。<sup>31</sup> 香港編劇陳汗則認為，正因如此，吳對於如何描繪英雄人物、文本結構與內容都有必須符合要求的「好萊塢標準」及模式。而「吳宇森有吳宇森的一個文本」，吳選擇的是另一種歷史解讀，表現的是「完全獨立的、嶄新的歷史的重新改造」，藉以凸顯導演的視角與價值觀。<sup>32</sup> 吳宇森針對這種「偏離真實歷史」的爭議與「現代版」的改動，也曾加以解釋：

我拍這個戲是根據中國歷史故事，但我沒有沉重歷史負擔，我希望這個戲裡沒有恨和抱怨，有的是一份勇氣、堅持和對人生的希望，我以前多拍的是悲劇英雄，我個人是蠻樂觀的，現在中國正在迅速改變，年輕人是需要鼓勵的，我想讓觀眾看完一個電影，覺得興奮、覺得人生還是有希望的……這也連帶到了我一向的主題：講究人與人之間的感情。<sup>33</sup>

他的自承，除了傳述創作者的積極心態外，究其敘事的目光，是放在快速變化中的「現代中國」的。另外，前述賀桂梅對中國大片的研究裡提到，資本主義全球化中國崛起的背景，似乎製造出新的國族敘事與國族想像。經濟全球化的後冷戰時代，由新自由主義意識形態主導了另一種電影的「主旋律」：無論處理內部權力關係或外部國族關係，其共同特徵都是「大和解」，以試圖消解中國的民族主義怨恨情緒。<sup>34</sup> 如此也呼應了吳宇森對其作品（《赤壁》）「沒有恨與抱怨」，而是帶有「希望」的情感表述。

31 吳宇森夫人牛春龍解釋，除了自己與吳作為兼職編劇外，《赤壁》前後找了鄒靜之、王惠玲、蘆葦、盛和煜、陳汗、郭箏。並認為「跟中方編劇不同的是，美式劇本講究集體創作，流水線作業，既要有多元化的劇情效果，還要讓外國人都看得懂」。參閱文華，〈好萊塢歸來話三國 赤壁開演眾說紛紛〉（來源：<https://www.epochtimes.com/b5/8/7/14/n2190189.htm>，檢索日期：2024.10.06）。

32 陳汗認為，「編劇主要是對白、戲劇性加工，但是主要架構、文本是吳宇森的」。並指出吳宇森極為重視時代物質細節的考據，其文本的創新之處在於「以前是群雄，現在加了女性主義」。也預視了中國閱聽者可能提出的異議，但陳希望能「容許另外一個虛構者吳宇森」去試試看。參閱王小峰，〈陳汗：在歷史的空白處寫戲〉（來源：<https://www.lifeweek.com.cn/article/20078>，檢索日期：2024.10.06）。

33 新京報，〈指點《赤壁》江山：四問吳宇森〉（來源：<https://www.zgnfys.com/m/a/nfpl-34581.shtml>，檢索日期：2024.10.06）。

34 賀桂梅，《思想中國：批判的當代視野》，頁 204-208。

## （二）「大中華／泛東亞」的共同體協力

從文本的變化解讀，2006年之後的中國大片內容，提供了一種「以中國為中心的亞洲想像」，所涉及的是亞洲市場的跨國運作與現代亞洲國族影像的連帶關係；亦是中國崛起後，資本市場對電影文本敘事所產生的可能影響。尤其是跨國合拍的電影運作，其主要演員陣容亦無法脫離如此與現代國族身分的框定關係，並逐漸成為一種慣例。<sup>35</sup> 吳宇森承繼導演《赤壁》（2008、2009）那樣大規模史詩電影的形式，採用了大堆頭當紅華語與東亞明星，協力展演了所謂「華」或「泛亞」的共同體。<sup>36</sup> 而電影公司經理受訪談論《赤壁》的跨國合資行銷時，也認為賣的其實不是「電影」，而是「情緒」、「情感需求」與「想像空間」。<sup>37</sup> 《太平輪》的故事結構因而成為集錦，作為一全球化現實下出產的作品，因應市場擴展到國際，在跨國合拍片的資金作為前提性因素，集結了中、台、港、日、韓不同國家的演員，疊合了明星的商業價值，在一部所謂的「華語」電影中，透過「原音」與「配音」的交錯方式，及其帶來的（異國）話音想像與主體關係，在銀幕上產生了斷裂的異質性感受。由演員再現的個體抽象化為展示美學意念的工具，其身分成為一組意義，附加到主觀的現實上，使其呈現一種跨亞洲性（或泛東亞）電影身分的混搭。而《太平輪》的獨特性還在於，雖為香港導演與台灣編劇創作之跨國合製電影，卻以過去較為缺漏的國民黨視角，處理了日本殖民到白色恐怖前夕的戰爭之框。

35 賀桂梅舉 2006 年上映的馮小剛導演《夜宴》、張藝謀導演《滿城盡帶黃金甲》、于仁泰導演《霍元甲》為例，說明其如何呈現與之前的中國大片不同的敘事特徵。同前註，頁 203-205。

36 張小虹曾批評《赤壁》招喚與纏崇的是一種「國族主義情緒」。電影最終展現的，不過是在這樣「東亞穿國資本」與「中國國族主義」的角力過程，並且終究難敵如此國族主義的壁壘。文中寫道：「《赤壁》從選角開始，就不斷有趣地背反其作為「亞洲大片」的資金組合與市場定位，呼聲頗高的韓國與日本演員不斷被淘汰出局（不適合演出重要中國歷史人物？）剩下的乃是最具「大中華圈」代表性的演員組合：香港的梁朝偉，台灣的張震、林志玲、金城武（台日），大陸的張豐毅、趙薇、胡軍。原本有助於該片進入日本與南韓市場的明星票房保證，卻因為該片必須先進入中國大陸市場拍攝，而被迫有所取捨」。張反問：「《赤壁》裡除了金城武作為台日混血的「亞洲」明星外，難道真的就沒有非華人演員嗎？」參閱張小虹，〈赤壁戲中戲 變焦的國族主義〉，《聯合報》，2008.08.05，A4 版。

37 梁筌壹，「附錄三：二十世紀福斯台灣區總經理涂銘訪談資料」，〈華語電影合資、合製的個案分析——以電影《赤壁》為例〉（嘉義：南華大學傳播學所碩士論文，2010），頁 128-130。

#### 四、文化政治與情感動力：情感化敘事及策略

##### (一)「愛」的修辭與挪用

民族主義與離散政治如此連結情感修辭，其論述導向「他者」、「異己」，並鼓勵情感敘事與文化敘事接著遵循某種情感標準與路徑。「情感／情動研究（emotion / affect studies）」、「情感／情動轉向（emotion / affect turn）」成為一種關係性、擴展性的研究思路，<sup>38</sup>且更細節地區分為「負面情動（bad affect）的黑暗敘述」與「正面情動（good affect）的優雅敘述」，分別處理消極面貌與結果，以及在政治上的積極影響。<sup>39</sup>一些以情動理論穿引其研究的學者，則開始試圖關注這樣微小「負面」的情感，如勞倫·貝蘭特（Lauren Berlant）的《殘酷的樂觀主義》，處理二戰後的歷史時刻，描繪了新自由主義下的「殘酷樂觀」（cruel optimism），並剖析此歷史性當下的情感結構，是一政治性情感的文化研究路徑。其論述提醒了一種「危機的日常性」，是被創傷修辭裡那樣的例外事件與狀態所遮蔽的「慢性死亡（slow death）」；是以不舒適與不安，難以言明的狀態被編織進日常生活裡的一種情感的肉身體驗。<sup>40</sup>

集體情感成為系譜與動力，驅動了歷史與現實。而創傷的再現與再感，凝聚了集體性認同，是情感慾望與主體互相構造的某種顯明；創傷亦是啟動情動，開啟情感政治書寫的一種動力與契機。那麼，特定時地，抑或跨文化時地的情動會如何產生？愛又如何成為一種情感資源？而情緒如何有其政治性與公共性？如美國學者瑪莎·努斯鮑姆（Martha C. Nussbaum）在《政治情感：愛對於正義為何重要？》所描繪，以達致並培養為「政治情感」的公共文化。<sup>41</sup>陳佩甄從「愛的殖民系譜」到「冷戰的感覺結構」的論述中，試圖梳理其感覺結構與情感動能，

38 其源流、脈絡、轉向，可參閱張春田、姜文濤主編，《情感何為：情感研究的歷史、理論與視野》（中國北京：北京大學出版社，2022.03）。

39 劉芊玥，〈「情動」理論的譜系〉，《文藝理論研究》38卷6期（2018.11），頁203-211。

40 勞倫·貝蘭特（Lauren Berlant）著，吳昊譯，《殘酷的樂觀主義》（中國北京：中國工人出版社，2023.07）。

41 瑪莎·C·努斯鮑姆（Martha C. Nussbaum）著，陳燕、盧俊豪、李晶譯，《政治情感：愛對於正義為何重要？》（中國北京：中國人民大學出版社，2022.11）。

並追問情感能否超越身分政治與意識形態，成為個人主體或共同體的能量？<sup>42</sup> 陳曾說明「以愛為名」所建構出來之同一與差異的「雙重意識」，其定義的弔詭在於，「愛」若做為一普世性的概念，卻須同時透過建構「他者」來維護。因此，「想像的共同體」形成之際，那些愛所生產的「各種他者」，也應該作為「不被想像的共同體」而組成。<sup>43</sup>

「愛」參與了政治辭令、統治意志及其機制，被挪用為一種「正面」的情感旗號與倫理技術，建構出交叉繁複的知識、社會、權力系統，一如香港之「愛港」、「愛國」、「愛城」的政治主張；<sup>44</sup> 或如台灣的「愛台灣」、「愛鄉更愛國」，<sup>45</sup> 同是本土集體意識與國族主義的運作模式；更是中國崛起後的一種國家戰略：「愛國」、「愛黨」、「愛社會主義」，並將台、港、澳包圍一起，要求一併愛文化中國與政治實體相結合的「新文化中國」。<sup>46</sup> 那也是在處理當代中國民族主義時，如何理解那些由集體主義與情感結構所決定的「愛的秩序」。<sup>47</sup>

對於香港回歸中國後的地緣情感政治分析上，許寶強的〈以愛為名的仇恨政治〉，示範了放置在當代香港社會脈絡的集體情感之文化政治意涵，尤其那樣「以愛為名」的政治現象。<sup>48</sup> 許以莎拉·艾哈邁德 (Sara Ahmed) 2004 年〈以愛之

42 如以台韓女工文學與回憶錄，分析身分政治的作為 (being)，如何轉為情動政治的感為 (feeling) 之主體生成方式，其「恨」與「恥」的感覺結構與情感動能。參閱陳佩甄，〈快樂女工：女工文學中的情感政治〉，《冷戰的感覺結構：台韓文學與文化中的性別與情感政治 (1950-1980)》，頁 167-202。

43 本文不打算重新梳理關於「愛」的字詞概念、翻譯、引介，如同陳佩甄對愛的系譜學閱讀與文化史研究，去析論愛如何表述一種「價值體系與差異主體」。如此「現代愛」的歷史生成、知識生產、及其地緣政治等相關論述，參閱陳佩甄，《愛的文化政治：台韓親密關係的殖民系譜》(台北：政大出版社，2023.08)，頁 7-24。

44 如香港學者吳俊雄曾提供 1990 年代香港本土意識的運作模式，其三大套論述分別是「共識的資本主義」、「愛國愛港，回歸統一」、「社會民主論述」。參閱吳俊雄，〈尋找香港本土意識〉，吳俊雄、張志偉編，《閱讀香港普及文化 1970-2000》(中國香港：牛津大學出版社，2002.05)，頁 86-95。

45 1970 年代，中國國民黨政府為了重振中國意識，提倡中國民族主義，鼓勵社會大眾「尋根」，呼喊出「愛鄉更愛國」的宣傳口號。參閱蕭阿勤，《重構台灣：當代民族主義的文化政治》(台北：聯經出版公司，2012.12)，頁 281-282。

46 吳婷，〈專訪強世功·五 | 愛不愛黨背後 台港澳面臨文化政治秩序大調整〉(來源：<https://pse.is/7a9lac>，檢索日期：2024.10.06)

47 汪宏倫，〈理解當代中國民族主義：制度、情感結構與認識框架〉，《文化研究》19 期 (2014.09)，頁 189-250。

48 黃宗儀曾就 2000-2015 年的時間跨度，探討中、港、台的發展敘事，其新興社會主體與展演的情感政治。黃在「愛台、愛港與反中：『小確幸』與情感政治」段落中提到，近年港人的「愛台」敘事，除了表述為「愛

名〉（*In the Name of Love*）一文為楔子，<sup>49</sup>說明這樣的愛的論述與宣稱愛的團體，如何在一種有條件的愛之下，要求同一歸順、取消差異、成為我們，並透過建構出敵人，將國家的失效推卻給他者，以屏除這樣理想化的所愛與認同對象所應擔負的責任。<sup>50</sup>劉紀蕙在其論述的方法論也提到一種「『愛』的精神裝置」與「神聖的共同體」結合，而主體如何為了這個超越抽象的「愛」的對象，將己身獻出，排除了所有不容於此系統的異質物；這樣「因『愛』而連結的系統性吸納與排他工程」，似乎正是「所有倫理問題的起點」。<sup>51</sup>黃宗儀則認為，除了「愛的政治」（*politics of love*）外，「地緣政治的恐懼進一步提供了本土主義發展敘事的養分」；亦即：「愛與恨的激烈情感／情緒」除了指向「政治主體的情感認同與社會連結方式」之外，亦有「地緣政治論述中的『恐懼』與地緣經濟論述中的『希望』」這些交相作用，所形成的情感／情緒與地理想像之間的關係」。<sup>52</sup>

如其所說，這裡的「愛」包含了不同的情感經驗，以及如何表達在地情感的語言。<sup>53</sup>這些論述皆試圖從「文化與情緒層面」，理解群體的各種差異與現實徵狀。如此以愛戀為名義的修辭與意圖，卻服膺於國族情感工程建構。<sup>54</sup>而其權力及其不平等，也透過感覺的結構來促成。

---

港」之外，如何會是另一種「仇恨修辭」：顯明為「愛（中）國」之難。參閱黃宗儀，〈為愛走他方——晚近香港「哈台」敘事中情感的地緣政治〉，《中港新感覺：發展夢裡的情感政治》（台北：聯經出版公司，2020.09），頁 258-293。

49 其《情感的文化政治》（*The Cultural Politics of Emotion*）（2004），說明了國家如何是這種愛的產物，通過理想、共同的情感投入而誕生，成為共同體。其論述探詢了情感如何轉變為集體的特質。參閱 Sara Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh University Press, 2014.

50 許寶強，《情感政治》（中國香港：天窗出版公司，2018.11），頁 81-90。

51 劉引用巴岱伊指出的「政治權威的原則往往使得此種以愛（*Eros, binding*）為名義的結合被丟回實用生活的層次，導向具有道德訓令的壓抑狀態，開始形成封閉系統，並且開始執行排除異己的工程（“*Sacrifices*” 133）」。參閱劉紀蕙，〈心的變異〉，《心的變異：現代性的精神形式》，頁 24-25。

52 黃宗儀，《中港新感覺：發展夢裡的情感政治》，頁 32-37。

53 劉文也從許寶強與黃宗儀等論述，觀察到那樣的愛恨之客體皆為動態，會隨著地緣與政治經濟的改變不停轉移，因此會去「依附懷舊對象或者是一個新的共同體」。劉提出另一種看法，比起啟動地緣政治中極端又固化的愛恨「強情感」，近年因新冠疫情與台海戰爭焦慮，其實「偏執」情感更貼近描繪這樣的新冷戰情感狀態。參閱劉文，〈弱情感與「新冷戰」：美中臺地緣政治衝突下的網路迷因與中介情感〉，《中外文學》53卷 2期（2024.06），頁 55-98。

54 或如受傷情緒及其修辭的使用，可參閱劉名峰，〈情感建構論及國際政治中的文化邏輯——以「傷害中國人民的感情」的外交修辭作為研究案例〉，《台灣國際研究季刊》15卷 3期（2019.09），頁 171-211。

## (二) 「中華溫情主義」<sup>55</sup> 與共時性消亡

《太平輪》透過多重敘述者的命運交錯，講述從 1945 年中日戰爭末期到日軍投降，再從國共戰爭的開始到上海的全面淪陷，並旁及對台灣的「收復」與治理。出品行銷時有一句宣傳詞：「與其把生命交給戰爭，不如獻給愛情」，特意標舉了以「愛」為名的影像命題。其文本裡的角色，皆被指派代表了不同的符號，並在人物形構上明顯的概念化。吳宇森指出，這三對分屬不同身分階層的戀人，各自承托了不同的象徵意義，「愛」成了用來表述那些異質結合時的辯證：

黃曉明和宋慧喬代表了愛的力量、承諾、責任感。金城武和長澤雅美則代表了愛情的悲劇性，兩個人因大時代造成的動蕩而被迫分離。章子怡和佟大為是代表了愛的偶然和不確定性，本來兩個生活軌跡毫不相交的人，可能因為環境的改變而走到一起，萌發出真正的感情。<sup>56</sup>

將核心引導到對「愛情」的強調，這樣的感情作為一種意識形態幻夢，則企圖消解新自由主義全球化下的欲望，及其與現實法則之間的對立、衝突與矛盾。然而，深刻的歷史背景、龐大的情節結構，搭配了互相交錯卻顯空泛化的敘事，遂將原先可以更深入描繪的身分難題與認同困境，變得只釋出一種概念式的印象，或許因此成了對角色與故事的抽離。

映後，中國學者胡克、陸紹陽、游飛認為，吳宇森在摸索自己的情感取向、價值觀，以及中國主流意識形態之間，產生了各種失衡。這場針對《太平輪》的評論，正好反映了東亞的區域政治，從國共戰爭到後冷戰，這種資本主義與社會主義之長期對立情狀，也顯現了某種被選擇作為主軸的政治記憶。這些學者提到，在冷戰意識形態下，因中國歷史話語的刻意淡化與忽略，中國閱聽者其實並不熟知 1949 年國民政府與蔣介石軍隊撤退至台灣的這一段過程。連同太平輪事

55 類近於周蕾所論述的華語電影中的「溫情主義」，這種明顯展現出的情感徵狀，也涉及溫情與無情的全球價值生產體系。周蕾 (Rey Chow) 著，陳衍秀、陳湘陽譯，《溫情主義寓言·當代華語電影》(台北：麥田出版公司，2019.05)，頁 265。

56 朱步沖，〈太平輪——南渡之殤的記憶與追尋〉(來源：<https://pse.is/7a9rrz>，檢索日期：2024.10.06)。

件，一直要到龍應台的《大江大海一九四九》（2009）在中國掀起了閱讀熱潮，以及影視層面的「民國熱」才開始瞭解。再者，《太平輪》採取了創新的「國民黨」、「失敗者」、「離散者」視角，並非符合過去中國語境下描寫戰爭時，其「傳統意識形態與邏輯框架」——即正義（共產黨）／非正義（國民黨）的二分。<sup>57</sup>《太平輪》既是中國出資的合拍電影，呈現的觀點卻偏向國民黨；為了呈現其「離散美學」，卻忽視戰爭片所要求的「政治傾向性」與常規。最終又期盼中國觀眾與官方意識形態接受這個角度。他們對吳宇森在商業化與中國主流意識形態間的規避，如此在政治上曖昧的「騎牆態度」提出批判；點明從中日戰爭的場景啟幕，不過是為了擴展日本觀眾，需要日本明星加盟，而金城武又剛好是「中日混血」身分。並指出「港台」創作者想在「政治上正確」與「商業上盈利」的問題。<sup>58</sup>

吳宇森受訪時說明，《太平輪》的英文片名“*The Crossing*”「首先是指大陸和台灣之間的穿越」，其主題企圖表達「鄉土對於離開的人的一種牽掛，一種無力消除的東西」。故事的最後落腳點其實是「現代中國」，他想繼續追問「那些人物都老了，回到故土，重新面對故鄉和塵封記憶的時候，是一種什麼樣的狀態？」而這也是如今的創作者，在備有殖民事實的基本記憶之下，如何處理戰爭、記憶與「後記憶」（*postmemory*）<sup>59</sup>的問題。在相關影視作品中，展演出「中國」或「中國化」的符號，已有其運作的模型與系統的國族化隱喻。或許正因吳宇森的「好萊塢視域」，那種對於世界乃至市場的認知，《太平輪》藉由描繪普世的價值，將其轉譯到各種文化。從浪漫之愛到家庭之愛，再到國家之愛，卻在敘事的組織與取捨下，打算避開一種明確的政治表態，採取一種模糊的策略；抑或將這

57 這些中國學者說明，無論在書寫歷史或文藝作品時，其傳統框架為：「共產黨代表人類的進步、時代的潮流，而國民黨代表腐朽、沒落。而戰爭只要是正義的，就是必須的。」然而面對這些固化的意識形態，抑或已被認定的歷史，同時認為，有些破除還不是時機，有些東西依然被遮蔽。參閱李維，〈《太平輪》（上）三人談〉，《當代電影》2015年第一期（來源：[https://weibo.com/p/230418647ed18f0102vid4?pid=Pl\\_Official\\_CardMixFeedv6\\_\\_4&feed\\_filter=1](https://weibo.com/p/230418647ed18f0102vid4?pid=Pl_Official_CardMixFeedv6__4&feed_filter=1)，檢索日期：2024.10.06）。

58 同註57。其預想為，吳宇森作為香港身分的導演，應該多少有一種「遊離」、「超脫主流意識形態」的歷史觀；而編劇（指王蕙玲、蘇照彬）作為台灣人，則多少會把「悲情」帶到電影裡。

59 為賀琦（Marianne Hirsch）所述之「後記憶」（*postmemory*）概念。「後記憶」成為一種術語，用來指稱、描述見證者之後一代的關係。其概念的使用，可參閱高鈺昌，〈戰爭的聲紋——《睡眠的航線》中的聲音景觀及其後記憶建構〉，《台灣文學研究學報》32期（2021.04），頁233-264。

樣的情感化敘事，轉變成另一種試圖合理化部分情節的解決方案。<sup>60</sup> 文本從中日戰爭末期啟幕，因「抗日」的戰爭記憶，為國共兩黨處理其「中國敘事」的共同記憶奠下基礎。而日本殖民時期的情狀，其後又如何轉變成蔣氏政權的反共抗俄基地，也需要重新在殖民地台灣被鋪陳，因其同樣寄存了黨國政權如何利用戰爭合理化自己的統治基礎。來自各地的中國人，在國共戰爭之際，爭相搭乘從上海開往台灣的「太平輪」，同時追問：「什麼時候才能天下太平？」透過此象徵「生活共同體」的時間與空間，卻也藉由兩相悖反的語言意義、關於「自己人」的不同指向、權力之下的利益糾葛、非同質性的對話線索，讓文本呈現一種「跨越」的政治性。它所傳述的其中一項訊息是：無論是日本殖民陰影、對外對內的各種戰爭，戰後台灣國民政府的高壓統治，或太平輪海難事件的發生，既描繪了所有人同生共死的共時性消亡，也標示了「亂世浮生」的時代背景。外部、內部的戰爭，其實都是戰爭。雖然文本也掩蓋了階級權力的差異，或因敘事的分散匆匆帶過。如將軍夫人談及丈夫的柔情時，強調他：「從不把戰爭帶回家，只讓我看生命中美好的一面」。文本裡「愛」的客體，似乎不是愛「國」，而選擇將所謂「國族」的「二分」，收編至「愛」裡。如此也讓吳宇森被認為是「歷史溫情主義者」——將歷史「詩情化」，其敘事沒有二元對立的深度，只是一種溫情的呈現，從而導致人物角色的模糊、意識型態與採取視角的失衡。<sup>61</sup> 在《赤壁》、《太平輪》裡都有如此並非遵循史實，是將文化與商業結合後的「溫情化敘事」。《赤壁》放映後，有批評者將之類比為中國版「特洛伊」；《太平輪》未映前更被預期展演出中國版的《鐵達尼號》。雖則吳也曾談及作品裡的好萊塢思維，對於那些浪漫溫情，他認為只是「正常人性」。<sup>62</sup> 況且，無論在這種離散故事的創作中

60 張典婉也對其呈現史實的方式有意見，認為關於太平輪的記憶不該只是專注在「亂世愛情多偉大」。林欣誼，〈張典婉：太平輪不只是亂世愛情〉（來源：<https://www.chinatimes.com/newspapers/20141206000856-260508?chdtv>，檢索日期：2024.10.06）。

61 三位學者也談及吳宇森做為一個「歷史溫情主義者」所引致的文本問題。參閱李維，〈《太平輪》（上）三人談〉，《當代電影》2015年第一期（來源：[https://weibo.com/p/230418647ed18f0102vid4?pid=Pl\\_Official\\_CardMixFeedv6\\_\\_4&feed\\_filter=1](https://weibo.com/p/230418647ed18f0102vid4?pid=Pl_Official_CardMixFeedv6__4&feed_filter=1)，檢索日期：2024.10.06）。

62 參閱青年周末，〈雷台詞令《赤壁》走紅，吳宇森稱出自己手〉（來源：<https://www.zgnfys.com/m/a/nfrw-33908.shtml>，檢索日期：2024.10.06）。

強調其「在地認同」或著重「流離敘事」；<sup>63</sup> 談論這樣的國家機器如何各自進行其情感動員，以「捕捉中華性」。<sup>64</sup> 在敘述細節與情節展演上，同樣必須經過兩層「審查」（國家、自我）系統。透過人物角色的表述與修辭、使用的語言與音聲，則可能產生某種敘事的縫隙，亦可能因此迴避了對當時的官方法規、主流話語、威權價值之宣傳與服膺性質。這種突出了浪漫、溫情的情感化敘事，其實意圖或非意圖地，抵銷了那些政宣影視裡充斥的愛國氛圍，也形成了對已有固定內涵之「中國敘事」的「再製」（Rescaling）、「再尺度化」。

## 五、國族化隱喻及其創傷徵候

### （一）戰爭記憶下的受創傷主體

中國學者孫歌認為，「東亞」之所以能成為一種整體論述的框架，就在於戰爭的創傷記憶。而「日本，是東亞殘酷的黏合劑」。唯有個體被整合進國家的框架中，才能獲得歷史記憶的形態。<sup>65</sup> 《太平輪》的人物角色在 1949 年前後所遭逢與肩負的命運轉變，突顯了在中國、台灣、日本，那些拖引至不同的國族框架下加以理解的個人欲望；含括了在戰爭與時代動亂下，各種政治立場、身分意識、文化印記、國族認同等視野；涉及了對不同族群與戰爭移民的詮釋，以及時代脈絡裡「成為日本人／台灣人／中國人」的議題。其文本總能在一種「殖民凝視」之下，與「台灣性」的定義、「日本（殖民現代）性」，以及「中國（華）性」互相糾纏。以國家主體劃分的邊界之延續或跨越，在已經發生的戰爭（中日戰爭、國共戰爭），抑或始終處於預防「準備」的戰爭（反共抗俄）之中有所變化，亦展現了「國家」政體與性質的一再轉變；這也意指所有人物角色，都將成為評估

63 如楊孟軒所主張的，在談論外省人故事與大出走記憶時，應更加謹慎地使用離散概念與離散版本，他且指出，我們在當代台灣所能見證的，正好是「流離敘事／記憶」，被運用於「反離散」的目的。楊認為，如此即是一個「弔詭的案例」——主張了「在地認同」，而完全顛倒了離散概念。參閱楊孟軒，《逃離中國：現代臺灣的創傷、記憶與認同》，頁 46。

64 亦使得研究者特別關注於文本中「中華性的情感面向（affective dimension）」。參閱楊芳枝，〈《回家》和《彼岸 1945》的電視記憶政治與中華性協商〉，《台流·華影——中國霸權下的台灣電視劇文化、性別與國族》，頁 157。

65 孫歌，〈東亞視角的認識論意義〉，《我們為什麼要談東亞：狀況中的政治與歷史》（中國北京：生活·讀書·新知三聯書店，2011.12），頁 21。

戰爭與其問題遺產之人。

電影啟幕，將軍雷義方（黃曉明飾）帶領國軍與日本對戰。日方兵營裡正替傷患急救的軍醫嚴澤坤（金城武飾），對著手持武器衝入的通訊兵佟大慶（佟大為飾）呼喊：「我不是日本人」、「我是從台灣來的」。將嚴用槍托擊昏後，佟才醒覺：「怎麼會說中國話呢？」這個快速過場，除了帶出三人位置，嚴表明了「不是」與「是」的國族身分，從日本語轉換成中國語的場景，也迅速點明了台灣作為日本殖民地的處境，與複雜的身分認同問題。其後，嚴被送至奉天戰俘營，直到戰後才得以回鄉，復返原來的台灣人身分。金城武的台籍日本兵角色，被轉譯成受創的「台灣」縮影。其他的人物身分則被策略性地本質化與符號化，並且同樣成為隸屬於國家體制，而遭受到某種創傷的身體。例如，在中日戰爭得勝，卻在國共戰爭中喪命的國民黨軍官；戰亂時從中國移居到台灣的軍眷親戚，以及中國底層階級在逃亡路途的受難；戰後被引揚回日本的「灣生」；經受日本時代與回歸「祖國」，喪失許多親人的台灣在地仕紳一家，都是殖民與戰事下遭到迫害的受創傷主體。電影裡的女性，也在聊到母輩至今的戰爭記憶時感嘆：「如果沒有戰爭，我們會有一個怎樣的人生？」當金城武飾演的澤坤在中日戰爭、國共戰爭、戰後，因文本所展現的個人抉擇與宿命偶然，成為唯一與所有角色都有接觸的中心人物，是否讓他折射出或統攝了創作者關於「1949」的時代想像？並同時成為某種「混雜」的意念、「異質」的縫合與連構者？其文本在角色身分上，處理了戰爭英雄、左翼青年、政治寡婦等，一面演練了官方敘事之旅，一面將幾種關乎認同光譜與文化實踐的端點：漢文化、反日、左翼，鋪設在作為殖民地台灣人的嚴氏一家：有著犧牲美學思維論述的母親與大嫂、捐棄私人欲望投向公有的弟弟。只有澤坤一直身處在各種威權的夾縫之中，以模糊的立場與認同，服膺於一種家父長制。而被挑選出來作為台灣集體創傷的幾個政治與歷史事件：包括澤坤的漢醫父親在日本時代不肯改日本姓名（皇民化），後來被「警察請去喝茶」。大哥澤漢在抗戰勝利後，呼喊「台灣光復了，我可以做中國人了，祖國回來了」，接著卻被以「傾共產黨」遭到槍決。高舉國旗的姿態，以被綑綁跪地、開槍射殺的畫面取代。亦直指「回歸祖國」、「光復台灣」後的歷史悲劇與戒嚴

統治。即使中日戰爭已過四年，澤坤依然遭到列管，必須每月到警總報到。鏡頭透過澤坤下太平輪，與來接風的弟弟澤明（楊祐寧飾），先以台語聊起上海的抗議遊行。<sup>66</sup>兩人走在路上，四周掛滿青天白日旗，警察在旁驅趕民眾，軍卡車上載著一群頭破血流的男女學生，且借路邊水果攤販之口，以台語抱怨：「又在抓共產黨了。你看再怎麼抓都是那些學生，都已經死了那麼多人了。台灣就那麼一丁點大，哪有那麼多共產黨？」只能在市井小民的口中，呈現那些國民政府恐懼被「紅色思想滲透」而造成的濫捕氛圍與情感結構。澤明後來加入「台灣反帝學生組織會社成立大會」前往上海，他要完成父親爭取社會公義的理想，朝向「新中國」。因此，家中分子「複雜」。為了盤問澤坤有沒有與弟弟取得聯繫，警察如此譏諷嚴氏一家：「大哥是共產黨，你日本兵，弟弟到上海（投共）」。此言代表了三人皆是「異議分子」，是可以被高度懷疑、隨意捕捉的「可疑人士」。沒有一個人是處在當時「正統」的身分敘事之下。也代表了「父親」的集體被屠戮。而眾人對於「文化中國」與「政權中國」之不同情懷，將「政體」與「文化」想像交混的描繪，無論是對「舊祖國」的意義（再）確認、對「新中國」的寄託希望，都在宏大的國族理念與整合的意識形態之下，映照在夾雜於「日本殖民地」到「民族復興基地」過程的「台灣」與「台灣人」身上，呈現其心理分歧與矛盾情結。

如吳宇森所言，他有意識地將《太平輪》變成一個「象徵空間」。每種象徵符號及其認同價值，都有一個被配置的角色代表，並透過不同階級與對話展露了異質性與矛盾性。例如「浪漫」——從富家千金蘊芬（宋慧喬飾）的姊妹在舞會對她說：「這是一個浪漫的時代」，到底層階級舞小姐夏珊對於真（章子怡飾）的提醒：「浪漫填不飽肚子」。抑或「戰爭」——如「淮海戰役」，雷義方發現無力回天，從對抗日本人，到對抗中國人，感嘆「同胞變敵人，也是死在這片土地上」；但也有如蘊芬表哥說「戰爭讓我看到很多機會」，或蘊芬父親說「也許換一批人會更好」。如此群體意識與個體意識的交展，及其經受的創傷，不僅最

---

66 以下將台灣台語皆簡稱為「台語」。而在此論文脈絡中為強調其官方性與標準化的政治意涵，則將華語稱為「國語」。

大化地寄存於作為「台灣人」符號的金城武，也在作為離散「中國人」符號的宋慧喬、章子怡與佟大為身上。此外，透過將文本外的國族或文化身分暫且「懸置」，再經由創作加以填充的韓國演員，以呼應前述提及的，「以中國為中心的亞洲想像」。雖然另一方面較難對其建立情感聯繫，但借用宋慧喬能打開韓國與泛亞市場的明星位置，環繞其可見性視覺的政治經濟意涵，也涉及了韓國在九〇年代晚期之後，透過影視娛樂產業在東亞地區以「韓流」產生了重要影響，遂成為這樣亞洲合製電影中，共同協力其「亞洲想像」的一員。<sup>67</sup> 電影一路呈現了懷孕的蘊芬從不樂意丈夫遷居台灣的安排，對他說：「我不想去台灣」；到初抵台灣時，每每用語以「這裡的人說」為開頭，在潛意識設下邊界。但最後她與母親在突來的暴風雨中，因為得到嚴家與台灣本地人的救助得以平安。她被邀請暫時住在嚴家安胎，直到房子修復，以台語「多謝」（to-siā）致謝嚴母。其後她將遺腹子取名為「台生」。在陽光明媚、祥和靜好的畫面裡，她看著健康長大的孩子，讀著丈夫留下來的日記，旁敘「我的家就在這，他說過，有我在的地方就是他的家」。蘊芬意識到移居的台灣島變成了她的新家鄉。而在海難中存活下來的于真與佟大慶，也決定在台灣落地生根，與被他們拯救的無血緣男孩，重新組織成新的家庭。藉由新生與重組，每個角色的生命政治隨之改變，亦有了「跨域」與「移域」上的認同。一個取名為「台生」（Born in Taiwan）的外省第二代嬰孩，給予了無法再重現的「中國」，一種新生的可能。緣此表述，或許會塑造出新的國族想像；雖則，以在艱困的情境中順利降生的孩子作為結局，代表了對於美好未來與理想的希冀；然而如此，卻也可能傳述了一種「民族主義的想像」。<sup>68</sup> 這樣的「孤兒」、「遺腹子」、「新生兒」是隱喻，也是歷史命題。

其人物角色所攜帶的寓言性意義，更時常揭示出東亞不同國家中複雜的歷史力量，展現出不同的記憶徵候，而那多半揭櫫了某種匱乏、創傷，或身分上的認

67 宋慧喬參演的華語電影如王家衛的《一代宗師》（2013），也採取她對華語嘴型的配音形式。

68 班納迪克·安德森（Benedict Anderson）的演講中提及：「原則上，在民族主義的想像當中小孩永遠是好的。」其演講題目為「給《想像的共同体》的新世代讀者」（2010.05.10，台灣大學）。參閱王茵，〈Benedict Anderson 書摘：我們為何迷戀民族國家〉（來源：<https://theinitium.com/opinion/20151213-opinion-book-anderson>，檢索日期：2024.10.06）。

同裂縫。亦如同蘊芬面對國共戰後，因軍方找不到丈夫雷義方屍首，同樣在台灣被國民政府懷疑其投共，而帶來創傷。她尚有丈夫留下的日記與下屬的證言代為澄清，然而嚴氏一家百口莫辯，終只能默默承受迫害。如此顯示出戰後國民政府在台灣的历史時空與治理邏輯——無論是在地族群或外省族群，皆可能成為國家機器與威權控制之下的受害者（但也可能成為迫害「同胞」的協力者）；成為一個受到高壓統治，失去所愛的受創傷主體。

## （二）創傷的敘事及「反敘事」<sup>69</sup>：語聲、沉默與音景<sup>70</sup>

《太平輪》中角色的多語能力，實則回應了被殖民創傷經驗與被殖民社會的標記。在其中，古典中國世界觀（漢醫知識、傳宗接代），以及日本殖民現代性的衝突，加以二戰時的國民精神總動員，充斥著殖民主義、帝國主義與民族主義互相交纏、定義的權力機制；並在日本殖民現實、中國留存想像，以及浮現中的台灣意識之間，凝聚起一種具排他性的認同。與多語能力相反，澤坤被建構成一個感傷黯啞的主體，其個人遭遇與其後的言語述行，使他成為一個「沒有聲音的身體」。包括他代替虛弱的大哥接受日軍徵召，經歷了戰場屍橫遍野景象，有了作為倖存者的創傷；包括母親反對其日本戀人，暗中燒掉對方送達的書信。同時剝奪了他的各種權利：逼迫他重娶被國民政府槍決的大哥遺孀為妻。他成為只能聽從黨國、家庭的安排，並因其各種「缺席」（不在家），而遭受責難的人——既被要求完全銷毀過去日本殖民國攜來的文化；是受到黨國政治戕害而被噤聲管制的受害者遺屬；也遭受漢族家庭血緣情感勒索而無選擇餘地。總是平靜而沉默的他，唯一透露真心，向弟弟哭喊的是：「我也是有我自己想要過的人生，我哪有機會？」當他轉換華語、日語、台語三種語言之際，自然地呈現其國族階序與權力隱喻。學生時代使用日語，點出他與日本戀人志村雅子（長澤雅美飾）的相識，以及在美術比賽只能拿第二，因「一等只給日本生」的被殖民者位階。當鄰居們向澤坤母親告狀，他可能與日本女孩交往時，說的是「我們不用巴結那些日

69 意指創傷的「反敘事」，因缺席導致敘事的不完整，但也帶來一種故事的回溯、生產與解釋。

70 探索文本中關於聲音的書寫以及各種聲音景觀（soundscape）的建構，可參閱高鈺昌，〈戰爭的聲紋——《睡眠的航線》中的聲音景觀及其後記憶建構〉，《台灣文學研究學報》32期，頁233-264。

本人」，不然「到最後吃虧的是我們自己人」。用詞彙劃分好「自己」與「他者」的疆界，並通過這種「他者化」的敘述產生作用。而當澤坤作為台籍日本兵被徵召上戰場，雖以「中國話」表明身分，仍被視為日本人而遭到俘虜。為雷義方醫治腳上槍傷時，雷問他：「有沒有日本名字？」他回以，自己雖是日本徵兵，但家中並沒有更改成日本名字，補充說明：「我們在台灣是二等公民」。戰後回返台灣，接受碼頭警察以「中國話」盤問各種問題，當他同以「中國話」回答時，仍被質疑「在哪裡學的官話？」而他在家鄉基隆，與家人、鄰人或病人對話時，都以台語作為日常語言。在時代變遷下，即使他是一個正在「生成」或「回返」的「日本人／中國人／台灣人」，如此「敵／我」的對立關係，始終埋伏在文本細節裡。

其他場景同樣可以看出這種同質化與中心化的官方語言，以及台灣在地人操持其「母語」之一，卻被視為不便溝通的「弱勢」語言，之分別。那是當「台語」與「國語」相遇的時候。將軍夫人蘊芬與其母先抵達台灣，搬進「日本房子」。當從上海帶來的蘭花，應該種植在室內還是室外，說台語的台灣人幫傭阿滿（林美秀飾）與說國語的上海管家老郭有了爭執。老郭對出面調停的蘊芬抱怨：「她一會是閩南話，一會是東洋話，聽都聽不懂」，要求阿滿：「你說國語啦」。阿滿重新以國語說明蘭花需要種植在陽光下的理由。最後蘊芬以「老郭你該和阿滿學些閩南話」作結。而下一幕，蘊芬被蛇咬傷送到澤坤的醫館，診治過後澤坤以台語「無毒」（bô tók）告知，但周母與老郭皆因聽不懂而愁面呆立，也是阿滿重新以國語「沒有毒」翻譯。文本裡的台灣人皆呈顯了一種必須不斷轉換語言，並不斷（為自己）翻譯的過程。而「我們」與「他們」，透過如此回應與交互作用的動態，其實也建立了那樣「排除與包含」的敘述結構與二元對立。

文本也藉戰地空間與情感空間切換的影像技藝，作為生活地域被侵入、日常被剝奪後的對比。彼時澤坤淪為日本戰俘，坐上開往瀋陽的戰俘列車時，從口袋裡拿出了雅子的照片。戰後多次搭乘太平輪往返上海與台灣，原先為了購買藥材，之後為了尋回弟弟。1948年，他從上海返台前夕，到當地的照相館，要求將自己與雅子各自的照片合成同一張。這種「合成」方式，是將原先不存在的，

重新拼接在一起；實則更積極的脫離時序、重塑記憶——既背離了當下的外在時間，也拉出現實時空之外的內在時間。這樣的記憶形式，也如同原不相識的軍護士于真與通訊兵佟大慶，因各取所需，加上一個借來的嬰孩，在同一間照相館裡，合拍了一張偽全家福照片。他人問起時，兩人或塑造或誇大了各自的私有記憶，這張照片卻也在不同時候，成為彼此的救贖。其時代音景則一面透過上海街道遊行學生集體呼喊：「反內戰要和平」的口號，發傳單反對「自己人打自己人」，隨後卻遭到官兵棍棒與槍枝傷害，而高聲求救；一面也藉著當時上海「歌唱皇后」白虹演唱的〈河上的月色〉，<sup>71</sup> 作為這三人在照相館中偽記憶與真記憶之間的音像串場。以歌曲的情感傳播，歌詞裡重複「隔岸的歌聲」傾訴戀情與思念心境，既連結了各自的心思，也暗示了如此機緣或宿命地，造就了之後三人在太平輪上的偶遇。

戰後回鄉接下父親漢醫館的澤坤，醫治了因國共戰爭的紛亂，從上海初到台灣避難的蘊芬。她所居住的房子，即雅子之前的居住地。偶然撿到雅子日記與未完成樂譜的蘊芬，將其送還給澤坤，並請求同意由她續作這首以思念為題譜作的曲子。為了獲得接續的靈感，希望澤坤告知他與雅子過去的故事。但他卻先否認記憶重現的可能。從出征前與戀人一起宣示「與其把生命交給戰爭，不如獻給愛情」的堅毅，一直到從戰場生還，回溯記憶時僅不斷重複：「我的記憶裡只有戰爭和死亡。」在蘊芬的鼓勵下，他將雅子以日文寫就的日記翻譯成華語，重新讀出；蘊芬也因此將曲子續作完成，令澤坤得以沒有偽裝地召喚自己的情感記憶。亦如同蘊芬將上海家裡盆植的蘭花帶來台灣，代表了私人情感記憶與物象意義的延續。而這種加以合成、延續或交換的形式，在文本裡重複呈現。無論是照片、日記或信件，則附身為一種「沒有身體的聲音」。<sup>72</sup> 為了傳達「愛，可以救贖並戰勝一切困難」的溫情主題，借用這種表現手法，也的確輕放了作為中國新移民的蘊芬，在台灣這片土地上，無論是房子或音樂，為何可以直接「接續」、「承繼」

71 〈河上的月光〉由梅翁作詞、姚敏譜曲、白虹演唱。

72 香港學者張美君的研究認為，這樣「沒有身體的聲音」與「沒有聲音的身體」，意即「銀幕上踟躕不去的身體」。而「這些獨白或畫外音旁述，其實正在參與一個對話過程」。參閱張美君，《幻魅都市：張美君博士香港電影研究論文集》（中國香港：手民出版社，2020.11），頁64。

身為日本人的雅子，重新延長了這樣的「愛」與「記憶」，以及那些物質資源分配與位階的問題。然而，原先被綁縛在一起的國族大敘事，也確實透過如此交換、拼接、合成的形式，產生了移轉與質變，建造了個人小敘事與差異。

此外，澤坤背負的台籍日本兵身分，則顯現了無法哀悼的情狀；他的沉默是政治暴力與家國創傷帶來的沉默。也如二戰後國民政府對在台日人開始啟動大規模「引揚」，將留在台灣島上的日本人遣送回國。此時序為澤坤被關押於奉天戰俘營，雅子只能頻繁透過書信寄送至基隆嚴家。到他被釋放回台灣，戰後四年，雅子已經變成失去聯繫之人。其後，透過從火堆中搶救回來的書信才得知，雅子與母親被遣送回日本後，因親戚四散、家道淪落，只能以收破銅爛鐵維生。作為灣生的她，因身分轉換的不適應，最後選擇自死於海上。在太平輪海難發生之際，澤坤為了拯救其他人而被同船之人刺殺。他在逐漸沉入海底死去的過程裡，看見了雅子在海中的幻象。海上落日，彷彿向著死亡，將靈魂與身體的時間性扯離，如此他才能跨越國境與階級，將想像與記憶合而為一，完成與戀人的重逢。而那樣沉溺於幻夢與想像背後，實則直指歷史的創痛，最終也只能在死亡的過程逐漸修復。無論身處「本土」或「異地」、「原鄉」或「異鄉」，世界的重構亦即自身的重構。然而，在如此民族主義的配置與二元意識的換置之下，卻只能非己所願地，失去原來的身分。被貼了標籤加以定義的「離散中國人」、「灣生」、「殖民地台灣人」或「台籍日本兵」，這些受創傷主體所感受的「國家」，也變成了某種飽含象徵卻模糊不清的謎題；他們深刻感受到國家帶來的傷害，彷彿自始至終都是國家的附庸、陌異者或從屬者。而這樣的體制所帶來的創傷徵候，遂更長遠地留存在個人記憶與集體文化之中，並呈現了後殖民下的複雜創傷。

## 六、小結

班納迪克·安德森（Benedict Anderson）在演講中論及，民族主義的力量源自於情感；是一種「特殊類型的文化的人造物（cultural artefacts）」。因此，必須審慎思考其在歷史的出現，意義如何產生變化，以及為何今天能夠掌握如此

深刻的「情感上的正當性」。<sup>73</sup> 民族為如此「有限的想像」，假設存在著一種「深刻的、平等的同志愛」。<sup>74</sup> 「國族」是既促成主體化，又壓抑主體形成的矛盾結構；而「框架」之所以能成功，有時則在有制約、有條件的許可下。<sup>75</sup> 無論是追索符號上的文化「共同體」，抑或是「中國」符號的再製，總依著各種文化產品出品之際的時代語境，及其再現的場域，回應其在地的生產模式。而有別於單一固定的主體認同，不同權力政治之體現，其與文化、與主體之間的交涉，既產生了變異的可能性與對話性，也形構了文化主體之間的認同模式。

《太平輪》透過對情感化敘事與國族化身體的重新描繪，參與了時代的政治話語與身分敘事的建構過程，產生了關於「正當性」的詮釋競爭與歷史想像，以及那些「未完成」身分的焦慮與創傷；並以溫情主義的敘事方式，在一種已被建構的國族認同框架下，去製造所謂「華」或「台」性質的可見性與可聽性。在後冷戰戰爭類型片上，既展現了對大中華的想像與實踐之協力；又試圖置換官方愛國情感與主流國族修辭之受限敘述。如此顯示出某種後冷戰跨國族情感視覺化的複雜性。透過其文本對中國國族敘事的重新展演，從以理解：無論在內部權力或外部關係中，那些由新自由主義主宰的意識形態，或有著不同的民族主義反映，或因其後重要的話語事件，逐漸產生了變化。藉由影視文本的音像呈現，觀察那些離散敘事所連結的情感修辭、黨國威權的監控管制、對生命政治的操作；嘗試解讀後冷戰處境下的國族創傷，這些角色所詮釋的語言與身體，又如何轉變為一份國族共有的資產。而文本中的黨國框架、戰爭敘事，是條件，也是產物。那些在戰爭經驗裡無法被好好整合、召喚的人，則在這樣的集體意識中，轉而成為「零餘主體」、「歧異主體」；並在一種等級差序下，成了言說困難的「冗餘者」，呈顯出政治暴力與威權體制之下的眾生相。雖則，透過情感空間、言說語聲與時

73 參閱王茵，〈Benedict Anderson 書摘：我們為何迷戀民族國家〉（來源：<https://theinitium.com/opinion/20151213-opinion-book-anderson>，檢索日期：2024.10.06）。

74 班納迪克·安德森（Benedict Anderson）著，吳叡人譯，《想像的共同體：民族主義的起源與散布》（台北：時報文化出版公司，2024.01），頁 43。這部在 1982-1983 年於歐洲政治冷戰背景下寫作而成的《想像的共同體》，提供了探討民族主義研究的基本思考。

75 參閱朱迪斯·巴特勒（Judith Butler）著，申昀晏譯，《戰爭的框架：從生命的危脆性與可弔唁性，直視國家暴力、戰爭、苦痛、影像與權力》，頁 43。

代音景的差異表述，既連結到創傷記憶及其徵候，顯現出個人流動的欲望、認同的歸屬，也闡釋了所謂「受創傷主體」的異質性。在這樣的敘事策略下，《太平輪》一方面展演了「華的共同體」的凝聚與記憶；另一方面則通過「台籍日本兵」的符號化與其他角色的演繹，揭櫫了國族認同建構中潛在的排他性與暴力性。如此敘事，不僅反映了冷戰與後冷戰的國族意識形態，亦對全球化語境下的身分認同議題提供了一種視角。



## 參考資料

### 一、專書

- 丁雯靜、陳郁婷，《驚濤·太平輪紀實》（台北：時周文化事業公司，2012.08）。
- 朱迪斯·巴特勒（Judith Butler）著，申昀晏譯，《戰爭的框架：從生命的脆弱性與可弔唁性，直視國家暴力、戰爭、苦痛、影像與權力》（台北：麥田出版公司，2022.01）。
- ，——，《脆弱生命》（中國香港：手民出版社，2023.08）。
- 吳俊雄、張志偉編，《閱讀香港普及文化 1970-2000》（中國香港：牛津大學出版社，2002.05）。
- 李天鐸、劉現成，《電影製片人與創意管理華語：電影製片實務指南》（台北：行政院新聞局，2009.01）。
- 李時雍，《復魅：臺灣後殖民書寫的野蠻與文明》（台北：時報文化出版公司，2023.04）。
- 汪宏倫主編，《戰爭與社會：理論、歷史、主體經驗》（台北：聯經出版公司，2014.07）。
- 周蕾（Rey Chow）著，陳衍秀、陳湘陽譯，《溫情主義寓言·當代華語電影》（台北：麥田出版公司，2019.05）。
- 林玉茹、許蕙玟主編，《在東亞跨界流離的人生：老兵的臺灣史》（台北：麥田出版公司，2025.01）。
- 孫歌，《我們為什麼要談東亞：狀況中的政治與歷史》（中國北京：生活·讀書·新知三聯書店，2011.12）。
- 班納迪克·安德森（Benedict Anderson）著，吳叡人譯，《想像的共同體：民族主義的起源與散布》（台北：時報文化出版公司，2024.01）。
- 高雄市關懷台籍老兵文化協會編著，《台灣兵：重尋一段被歷史遺忘的血淚青春》（台北：國家人權委員會，2022.04）。
- 張春田、姜文濤主編，《情感何為：情感研究的歷史、理論與視野》（中國北京：北京大學出版社，2022.03）。
- 張美君，《幻魅都市：張美君博士香港電影研究論文集》（中國香港：手民出版社，2020.11）。
- 許寶強，《情感政治》（中國香港：天窗出版公司，2018.11）。

- 陳佩甄，《冷戰的感覺結構：台韓文學與文化中的性別與情感政治（1950-1980）》（台北：政大出版社，2024.02）。
- ，《愛的文化政治：台韓親密關係的殖民系譜》（台北：政大出版社，2023.08）。
- 陳芳明、范銘如主編，《跨世紀的流離：白先勇的文學與藝術國際學術研討會論文集》（台北：印刻文學出版公司，2009.08）。
- 勞倫·貝蘭特（Lauren Berlant）著，吳昊譯，《殘酷的樂觀主義》（中國北京：中國工人出版社，2023.07）。
- 賀桂梅，《思想中國：批判的當代視野》（中國廣東：廣東人民出版社，2014.04）。
- 黃宗儀，《中港新感覺：發展夢裡的情感政治》（台北：聯經出版公司，2020.09）。
- 楊孟軒著，蔡耀緯譯，《逃離中國：現代臺灣的創傷、記憶與認同》（台北：臺灣大學出版中心，2023.01）。
- 楊芳枝，《台流·華影——中國霸權下的台灣電視劇文化、性別與國族》（台北：臺灣大學出版中心，2023.07）。
- 瑪莎·C·努斯鮑姆（Martha C. Nussbaum）著，陳燕、盧俊豪、李晶譯，《政治情感：愛對於正義為何重要？》（中國北京：中國人民大學出版社，2022.11）。
- 劉亮雅，《後殖民與日治記憶——二十一世紀台灣小說》（台北：臺灣大學出版中心，2020.09）。
- 劉紀蕙，《心的變異：現代性的精神形式》（台北：麥田出版公司，2011.08）。
- 編，《他者之域：文化身分與再現策略》（台北：麥田出版公司，2001.03）。
- 蕭阿勤，《重構台灣：當代民族主義的文化政治》（台北：聯經出版公司，2012.12）。
- Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh University Press, 2014.

## 二、論文

### （一）期刊

- 尹鴻、何美，〈走向後合拍時代的華語電影：中國內地與香港電影的合作／合拍歷程〉，《傳播與社會學刊》7期（2009.01），頁31-60。
- 王惠珍，〈戰後在日台籍日本兵的戰爭記憶敘事——以磯村生得的相關文本為例〉，《台灣文學研究學報》37期（2023.10），頁11-53。
- 李淑君，〈「告密者」的「戰爭之框」：施明正、李喬、鄭清文、葉石濤筆下的「告密者」

框架認知與滑動》，《台灣文學學報》38期（2021.06），頁35-76。

汪宏倫，〈理解當代中國民族主義：制度、情感結構與認識框架〉，《文化研究》19期（2014.09），頁189-250。

林秀蓉，〈戰爭創傷與性別政治：探陳千武、江文瑜、李碧華的「慰安婦」書寫〉，《高雄師大學報：人文與藝術類》50期（2021.06），頁1-18。

高鈺昌，〈戰爭的聲紋——《睡眠的航線》中的聲音景觀及其後記憶建構〉，《台灣文學研究學報》32期（2021.04），頁233-264。

許俊雅，〈記憶與認同——台灣小說的二戰經驗書寫〉，《台灣文學研究學報》2期（2006.04），頁59-93。

劉文，〈弱情感與「新冷戰」：美中臺地緣政治衝突下的網路迷因與中介情感〉，《中外文學》53卷2期（2024.06），頁55-98。

劉名峰，〈情感建構論及國際政治中的文化邏輯——以「傷害中國人民的感情」的外交修辭作為研究案例〉，《台灣國際研究季刊》15卷3期（2019.09），頁171-211。

劉芊玥，〈「情動」理論的譜系〉，《文藝理論研究》38卷6期（2018.11），頁203-211。

## （二）學位論文

梁筌壹，〈華語電影合資、合製的個案分析——以電影《赤壁》為例〉（嘉義：南華大學傳播學所碩士論文，2010）。

## 三、報紙文章

張小虹，〈赤壁戲中戲 變焦的國族主義〉，《聯合報》，2008.08.05，A4版。

## 四、電子媒體

中國文化報，〈讓中國影視作品穩步走出去〉（來源：[https://www.mct.gov.cn/whzx/bnsj/dwwhllj/201705/t20170510\\_773224.html](https://www.mct.gov.cn/whzx/bnsj/dwwhllj/201705/t20170510_773224.html)，檢索日期：2024.10.06）。

中國政府網，〈中華人民共和國電影產業促進法〉（來源：[https://www.gov.cn/xinwen/2016-11/07/content\\_5129785.htm](https://www.gov.cn/xinwen/2016-11/07/content_5129785.htm)，檢索日期：2024.10.06）。

———，〈電影管理條例〉（來源：[https://www.gov.cn/gongbao/content/2002/content\\_61864.htm](https://www.gov.cn/gongbao/content/2002/content_61864.htm)，檢索日期：2024.10.06）。

文華，〈好萊塢歸來話三國 赤壁開演眾說紛紜〉（來源：<https://www.epochtimes.com/>

- b5/8/7/14/n2190189.htm，檢索日期：2024.10.06）。
- 王小峰，〈陳汗：在歷史的空白處寫戲〉（來源：<https://www.lifeweek.com.cn/article/20078>，檢索日期：2024.10.06）。
- 王志艷，〈專訪吳宇森：《太平輪》《赤壁》還不是真正的中國電影〉（來源：<https://www.chinawriter.com.cn/2014/2014-12-02/226515.html>，檢索日期：2024.10.06）。
- 王菡，〈Benedict Anderson 書摘：我們為何迷戀民族國家〉（來源：<https://theinitium.com/opinion/20151213-opinion-book-anderson>，檢索日期：2024.10.06）。
- 朱步沖，〈太平輪——南渡之殤的記憶與追尋〉（來源：<https://pse.is/7a9rrz>，檢索日期：2024.10.06）。
- 吳婷，〈專訪強世功·五 | 愛不愛黨背後 台港澳面臨文化政治秩序大調整〉（來源：<https://pse.is/7a9lae>，檢索日期：2024.10.06）。
- 李維，〈《太平輪》（上）三人談〉，《當代電影》2015年第一期（來源：[https://weibo.com/p/230418647ed18f0102vid4?pid=Pl\\_Official\\_CardMixFeedv6\\_\\_4&feed\\_filter=1](https://weibo.com/p/230418647ed18f0102vid4?pid=Pl_Official_CardMixFeedv6__4&feed_filter=1)，檢索日期：2024.10.06）。
- 李麗、晨曉，〈《赤壁》原編劇：吳宇森很認真 但差在文化底蘊〉（來源：<https://yule.sohu.com/20080727/n258404135.shtml>，檢索日期：2024.10.06）。
- 林欣誼，〈張典婉：太平輪不只是亂世愛情〉（來源：<https://www.chinatimes.com/newspapers/20141206000856-260508?chdtv>，檢索日期：2024.10.06）。
- 青年周末，〈雷人台詞令《赤壁》走紅，吳宇森稱出自己手〉（來源：<https://www.zgnfys.com/m/a/nfrw-33908.shtml>，檢索日期：2024.10.06）。
- 娛樂坊，〈《太平輪》《少帥》先後獲獎 小馬奔騰重回公眾視野〉（來源：<https://kknews.cc/zh-tw/entertainment/8ml9ol.html>，檢索日期：2024.10.06）。
- 張志成，〈「合拍」：香港電影的不歸路？〉（來源：<https://pse.is/77ugnr>，檢索日期：2024.10.06）。
- 張典婉，〈太平輪電影改編我的作品？我不知道〉（來源：<https://newtalk.tw/news/view/2014-12-04/54436>，檢索日期：2024.10.06）。
- 新京報，〈指點《赤壁》江山：四問吳宇森〉（來源：<https://www.zgnfys.com/m/a/nfpl-34581.shtml>，檢索日期：2024.10.06）。

鋒芒智庫，〈從流量為王到時代共贏，華策影視探討行業守正創新之道〉（來源：  
[https://wapbaike.baidu.com/tashuo/browse/content?id=65ce85315c7724d32e3  
ceb42](https://wapbaike.baidu.com/tashuo/browse/content?id=65ce85315c7724d32e3ceb42)，檢索日期：2024.10.06）。

## 五、影音資料

- 《尋找太平輪》DVD（台北：民主進步黨，2005）。
- 《驚濤·太平輪》DVD（台北：沙鷗國際多媒體發行，2012）。
- 《太平輪：亂世浮生》DVD（台北：中藝國際影視發行，2015）。
- 《太平輪：驚濤摯愛》DVD（台北：中藝國際影視發行，2016）。

