

一般論文

國家不想要的人
《超級大國民》的哀悼政治*

李淑君**

People Unwanted by the Nation
The Politics of Mourning in *Super Citizen Ko*
by LI Shu-Chun

關鍵詞：萬仁、《超級大國民》、哀悼、白色恐怖、戰爭之框

Keywords: Wan-Jen, *Super Citizen Ko*, mourning, white terror, frame of war

收稿日期：2020年10月2日；通過日期：2021年10月9日

Received: October 2, 2020; in revised form: October 9, 2021

* 本文為科技部計劃「平庸之惡亦或有意為之？體制協力／協利亦或盡忠職守？論白色恐怖文學中『加害者』的複雜性與歷史之繼承」(計劃編號：108-2410-H-037-008-MY2)延伸成果。感謝審查委員們與編委會提供修正意見與精闢論點，在修改過程獲益良多，並致謝萬仁導演接受訪談、提供資料並授權電影劇照。最後，感謝高師大特殊教育學系博士陳麒文、高醫大性別所碩士葉力菱擔任助理期間，協助本篇文章格式校對、行政庶務等工作。

** 服務單位：高雄醫學大學性別研究所

通訊地址：807高雄市三民區十全一路100號高雄醫學大學

E-mail: shuchun0831@gmail.com

摘要

本文以導演萬仁的作品《超級大國民》為對象，探討政治受難的不可哀悼與哀悼完成。前行研究已指出1949年國民黨遷台後，台灣被納入國共內戰的「戰爭之框」中，形成「共產集團」vs.「自由民主陣營」的框架，區分「愛國之士」與「共匪嫌疑人」的差異生命。本文分成「不可哀悼的場景」與「心頭的兩座墳：尋墳、哀悼與贖罪」兩部份討論不可哀悼性與哀悼的追尋。首先，「國家不想要的人」的死亡與創傷成為不值得哀悼的一方。其次，政治受難者的獨白、瘋癲、凋零、顧左右而言他，以及國家剷除「記憶所繫之處」使得哀悼更顯艱難。其三，哀悼的重要性在於理解我與他者之間的相互連結、相互依存、相互聯繫。《超級大國民》以祭祀六張犁的亂葬崗、受難家屬的骨灰、第二代的創傷賦予哀悼意義，強調活著的人必須哀悼才能釋懷；死去的人必須成為被哀悼主體才能被記憶。

Abstract

This paper focuses on film director Wan Jen's *Super Citizen Ko* to explore the unmournable political suffering and the completion of its mourning. Previous researches have pointed out that after the Kuomintang retreated to Taiwan in 1949, Taiwan became trapped in the frame of the conflict between the “communists” and the “liberal democrats” in the Chinese Civil War, and the “patriots” were differentiated from suspected “communist spies.” The unmournable nature of political suffering and the search for mourning are discussed in two parts, namely “Unmournable Scene” and “Two Graves in the Heart: Grave-Seeking, Mourning, and Atonement.” First, the death and wounds of the people unwanted by the nation became unmournable. Second, the monologues, madness, and withering of political victims, along with their evasion of subjects and the erasure of the places of their memories by the nation, has further increased the difficulty of mourning. Third, the value of mourning

lies in understanding the connection and interdependence between oneself and others. *Super Citizen Ko* grants meanings to mourning through the worshipping of the unmarked graves in Liuzhangli, the ashes of the victims' families, and wounds of the second generation, stressing the inevitability of mourning in the process of relieving sadness. Political victims who have lost their lives can be remembered only if they are the subjects of mourning.

一、前言：萬仁的政治關懷

本文以導演萬仁的作品《超級大國民》(1994)¹為對象，探討白色恐怖受難的哀悼禁忌與哀悼追尋。戒嚴時期的台灣，在國共戰爭、全球冷戰的局勢下(藍博洲 1997: 11)，以國家安全為由塑造出國家的敵人，且延續雙戰局勢的戰爭視野建構出哀悼政治與哀悼禁忌。白色恐怖時期，政治犯的逮捕、判刑、死亡為不敢言說的禁忌。吳念真編導的《人間條件2 她與她生命中的男人們》(吳念真、綠光劇團 2007)中，女主角YuKi偷偷為二二八無人領回的屍體淨身，呈現了二二八受難者認屍、哀悼的政治禁忌。李昂在〈彩妝血祭〉寫到：「某一個至今不知是誰的受難者妻子，事件後偷偷運回死去丈夫的屍體，親自為他淨身著妝，料理後事，還盡可能修補好丈夫被刑求槍斃的臉面，用的，不外是她閨閣常用的針線刀剪」(2010: 180)。正是書寫出二二八到白色恐怖時期哀悼的禁忌。葉石濤《一個台灣老朽作家的五〇年代》中敘述時代氛圍：「踏入五〇年代以後，我遇到令人害怕的恐怖時期，不得不噤若寒蟬」，此種噤聲是因為「這種恐怖感統治了所有日常生活，已達到食不知味、睡不知覺的地步」(葉石濤 1991: 64)。噤若寒蟬意味著社會禁忌、高壓、失語，也指出政治受難者的苦難、刑求、孤立、死亡無法被記憶，對死亡的哀悼成為不可能。

白色恐怖時期認領政治受難者的屍體是禁忌，而要尋覓受難者屍體亦是艱難。如牽涉基隆中學案的藍明谷被槍決後，軍法處不肯告知家屬屍體所在，家屬無處可尋，透過輾轉打聽才從國防醫學院的福馬林(formalin)池中撈起藍明谷的屍體(許雪姬 2015: 121; 藍博洲 2001b: 237-332)。除了不知罹難者身葬何處，政治氛圍更製造不敢領

1 《超級大國民》(英文: *Super Citizen Ko*)於1994年出品，於2017年再次出版經典數位修復版，本文比較兩個版本並無差異，因此以參考修復版《超級大國民》(捷傑發行, 2017)為主。

屍的恐懼。如1952年高草²被判死刑後，家裡並沒有收到任何官方通知單，高家看到報紙後才得知高草被槍決。家屬因為恐懼，沒有人敢上台北收屍。直到兩、三年後，高家心想，事情已經過了這麼久才敢打聽屍體身處何處：「高草的大弟高慶元於是上台北打聽，最後終於在六張犁墳場土公仔的協助下，找到高草的墳塚，並且撿回屍骨，安置在荊桐某菜堂」(藍博洲 2001a：70)。上述例證皆呈現了白色恐怖時期的哀悼艱難。

闡述政治壓力與哀悼禁忌最著名的文學經典便是希臘悲劇《安蒂岡妮》。安蒂岡妮(Antigone)逝去的哥哥遭國家命令曝屍荒野不得下葬，安蒂岡妮冒著生命危險違反國家命令埋葬兄弟。逝去者是國家禁止哀悼的人，因此下葬與哀悼成為禁忌(Sophocles 1988)。白色恐怖政治受難者屍體無處可尋或不敢認領，正因為他們是國家禁止公開悼念的逝去者，因而對死者哀悼成為禁忌。Butler反思哀悼政治時，提及國家主權會誇大某些悲傷，甚至神格化某些人的逝去，卻不允許人們哀悼一些人的「失去」(2016 [2006]：6)。雖然1980年代台灣社會對於政治犯的態度已有轉變，面對1950年代政治犯人們有相對友善的眼光，但左傾政治犯同樣還是會遭到不被接受的排斥(藍博洲 2002：96)。亦即過往的政治高壓、歷史遺緒、與意識形態的延續使得白色恐怖政治事件的哀悼、紀念依然處於某種程度的禁忌中。

萬仁《超級大國民》以許毅生尋墳到完成哀悼作結，影片中無人哀悼以及完成哀悼為主要軸線。本文以這部電影探究以下問題：影片如何回應白色恐怖時期的哀悼禁忌？呈現哪些不可哀悼的場景與敘述？哀悼的意義為何？如何完成哀悼與重建連結？本文透過上述問題來回應政治高壓下的哀悼政治。在研究方法上，首先，本文以影片進行細

2 高草年紀輕就被槍決，至今留下的資料甚少。藍博洲在《台灣好女人》紀錄高草與致高昂學唱〈國際歌〉、〈義勇軍進行曲〉為當時左傾人士所傳唱的歌曲。參考藍博洲(2001a)《台灣好女人》。

緻文本分析，從故事(含敘述結構、人物、場景)以及表達(含聲音、影像等表達形式)之間的邏輯進行分析。其次，本文透過親自訪談萬仁導演，從第一手資料得知電影文本的產製過程、影音細節，互文電影文本的內容如何回應當時哀悼的意義。其三，除了一手訪談之外，透過戰爭之框、哀悼理論、記憶政治、創傷理論等概念進行相互對話與論證，扣緊「哀悼」政治、過程與意義進行討論。《超級大國民》中尋墳之難在於世代斷裂、政治受難者不被理解、社會集體的遺忘、戰爭遺緒的歷史結構而形成哀悼艱難。哀悼艱難的宏觀層次在於台灣受日本殖民、國民黨政府接收／劫收、國內戰爭、冷戰局勢，戰後延續二戰與國共戰爭的認知框架，在國家安全 vs. 共匪威脅的戰爭框架下形成哀悼的不可能。

萬仁從1992年開始構思《超級大國民》一片，歷經三個版本的編劇(最初版本為《超級國民》，上映前更名為《超級大國民》)，敘述許毅生(台語諧音：「苦一生」)因參與讀書會被捕，在刑求逼供後供出難友陳政一。後陳政一以二條一被判死刑³，許毅生贖罪尋墳的故事。根據本文對於萬仁導演的訪談，1993年政治受難人曾梅蘭發現六張犁公墓旁的亂葬崗，成為電影追尋六張犁公墓的緣起(萬仁 2020)。萬仁拍攝此片過程中，因六張犁亂葬崗被尋獲而前往拍照，進行田野資料蒐集，並透過政治受難者陳明忠、馮守娥等人第一手經驗拍成電影細節，於1994年完成影片製作。全片以尋找政治犯墳墓、哀悼死亡為主軸，並以尋覓六張犁亂葬崗為敘述場景。

六張犁亂葬崗揭露於世源自於曾梅蘭的追尋。曾梅蘭二哥徐慶蘭因「匪台灣省工委會苗栗地區銅鑼支部案」於1952年被捕，後被判處死刑。曾梅蘭於徐慶蘭被捕不久因送信遭牽連，亦以「參加叛亂之組織」

3 「二條一」即為《懲治叛亂條例》第二條第一項。該條文內容指觸犯刑法第一百條、第一百零一條、第一百零三條、第一百零四條之罪者，亦即判刑內亂罪與外患罪者處死刑。參考「全國法規資料庫」中《懲治叛亂條例》內容。該法於1991年5月22日廢止。

被捕判刑10年。⁴徐慶蘭被槍決後，警察局人員告知徐家家屬於一小時內帶一千元辦理領屍，然而當時一千元可以買下兩分地，徐家經濟困窘因而無法領屍。曾梅蘭於1962年出獄後，從事泥水匠工作生活不易，但三十年來未曾放棄尋覓徐慶蘭的墳塚。最後他透過一名老撿骨師傅（徐錦廣）得知六張犁埋了被槍決的受難者，在政治受難人協力挖掘下，意外地發現了被棄葬在荒草一隅、範圍分散的另外兩百多個墳塚，使得掩埋多位政治受難者的六張犁亂葬崗因而揭露於世（陳映真1994；藍博州2004；陳鈺馥2019年5月7日）。此事件為《超級大國民》尋墳的背景。

萬仁得以將「尋墳」拍成電影，也因1990年代的政治時空有所改變，電影生產有了不同的空間。1995年左右，白色恐怖為主題的電影有侯孝賢《好男好女》、萬仁《超級大國民》、徐小明《去年冬天》等（焦雄屏2018：57）。然而，1990年代中後期才出現較多白色恐怖的資料、訪談與討論⁵，足見萬仁在拍攝《超級大國民》當下資料稀少。本文訪談時萬仁也說明拍攝過程閱讀了疊起來高達腰部的歷史資料，但多非出版品。萬仁在拍攝此部電影時，因母親與馮守娥為同學，透過此人際網絡而接觸馮守娥、陳明忠、林書揚、陳映真等政治受難者，而得以完成此部電影多處細節。片尾更特別感謝受難者陳明忠與馮守娥兩人提供受刑、入獄等許多白色恐怖經驗（萬仁2020）。當時資料之稀

4 台灣省保安司令部徐慶蘭判決書，裁判書字號：(41)安潔字第1730號。台灣省保安司令部曾梅蘭判決書，裁判書字號：(41)安潔字第2704號。

5 根據本文的觀察，關於白色恐怖的研究、專書、訪問記錄、回憶錄在2000年前後才有較多的成果出版，1995年前的紀錄則較為零星。2000年之前的出版品：《高雄二二八暨五〇年代白色恐怖民眾史》（藍博洲1997）、《戒嚴時期台北地區政治案件相關人士口述歷史（下）》（呂芳上1999a）、《戒嚴時期台北地區政治案件口述歷史》（呂芳上1999b）等。2000年後從中研院、地方口述史、個人回憶錄皆有較豐碩的成果，包含《寒村的哭泣：鹿窟事件》（張炎憲、陳鳳華2005）、《孫立人案相關人物訪談紀錄》（萬麗鵬、蔡惠如、高惠君、吳美慧2007）、《南瀛白色恐怖誌》（姜天祿2002）、涂炳榔等口述《停格的情書：高雄市政治受難者的故事》（涂炳榔等口述、楊碧川編2013）等上述成果多為1995年之後才出版之作品。

少足見兩件事實：一是解嚴後白色恐怖的政治氛圍依然具有某程度的禁忌；其二是拍攝此部電影可佐證資料仍有難度。

台灣電影發展往往折射出社會政治脈動，更凸顯萬仁《超級大國民》的政治思考與政治意義。葉龍彥(2017:142)指出1950年3月後「中國文藝協會」下設電影委員會，與農教廠和中製廠合作改編第一部反共電影《惡夢初醒》，1951年成立「影劇界反共抗俄協會」，國家意識形態滲入文藝各界。陳儒修(1993:32)、葉龍彥(2017:143)、李天鐸(1997:79-95)皆指出1954年政府提出掃紅(共產主義思想)、掃黃(色情)、掃黑(內容聳動的新聞)三清運動為干涉電影的政策。盧非易(1998:70-76)與陳儒修皆指出1955年的《電影檢查法》成為宣揚國民政府施政的工具，新聞局電影檢查處1955年成立展開電影管制工作。蔣介石於1955年也提出戰鬥文藝的號召(李天鐸1997:84)。雖然有官方管制但電影發展亦有其能動性，如1955-1974便是台語片的風潮年代(葉龍彥2017:147)。蘇致亨(2020)指出1950年代和1960年代每年平均有上百部台語電影。1963年中影提出「健康寫實影片」的製片路線，1967年電影管理回歸文化局，1973年文化局遭裁撤，電影業務又回到新聞局(陳儒修1993:32；盧非易1998:70-76；葉龍彥2017:187)。1970年代因著中日斷交，黨國機器推動了一系列的愛國軍教片，1970-1980出現不少民族抗日、反共議題的影片(李天鐸1997:159-165)；仍將電影作為政治宣傳的工具。

1977-1978年的鄉土文學論戰激發了1980年代新寫實主義的電影，不少電影人企圖製作與過往不一樣的電影。1982年《光陰的故事》四段式實驗電影被視為新電影的開端，《小畢的故事》、《搭錯車》、《兒子的大玩偶》等皆為當時作品。巴贊(Bazin)的寫實主義理論強調影像的真正力量更甚於美學價值，他的觀點也因新潮文庫翻譯Dudley Andrew的《電影理論》而被引介進臺灣。陳儒修(2013:3-16)認為巴贊的概念正呼應了1980年代興起的新電影。盧非易提到1988年蔣經國逝

世，本土意識有新的空間，台灣電影也有不同的發展。1985-1989年被盧非易形容為「新時代」，認為1987年解嚴前，台灣電影走在兩條路上：一是愛國政宣影片；另一邊則是新電影的發展，萬仁的《超級市民》也就是在1985年完成(盧非易 1998：297-308)。

李天鐸(1997：6)也指出1980年代末威權體制的瓦解，文化自主意識的產生促成電影的轉變。解嚴後侯孝賢、萬仁、林正盛等人開始以電影回應二二八跟白色恐怖事件。延續侯孝賢《悲情城市》(1989)對歷史記憶的討論，1990年之後被視為「後新電影」時期則出現萬仁《超級大國民》(1994)、侯孝賢《好男好女》(1995)、王童《紅柿子》(1996)、林正盛《天馬茶房》(1999)等深化台灣歷史思考的作品。探討的政治禁忌與哀悼性的《超級大國民》，從局勢上來說，1990年代之後才有拓展的空間。萬仁自陳拍攝《超級大國民》時成立萬仁電影公司，便是「政治電影沒人敢拍。所以，最後弄得只好自己投資拍」(萬仁 2020)，可見1990年代後政治電影雖有拓展的空間，但依然無法獲得投資者的支持。

關於萬仁電影的討論，多從1983年與侯孝賢、曾壯祥拍攝改編黃春明小說《兒子的大玩偶》(侯孝賢)、《小琪的那頂帽子》(曾壯祥)、《蘋果的滋味》(萬仁)此三段式的電影談起。綜觀萬仁《蘋果的滋味》(1983)、《油麻菜籽》(1984)、《超級大國民》(1994)、《超級公民》(1998)、《車拼》(2013)等電影，其作品凝視台灣這塊土地的政治命運，並擅於運用政治隱喻切入台灣局勢。如《蘋果的滋味》即運用廉價的香蕉(台灣)與昂貴的蘋果(美國)；繁華的台北與鐵皮的違建等對比象徵來談論台灣的命運。此外，在電影中出現「國語」、台語、英語、啞語更表達台灣殖民處境下，不同歷史經驗但共存於同一塊土地上溝通的艱難、文化的斷層、需要翻譯的困境。《蘋果的滋味》也因為內容揭露美帝等政治議題而受到影評人協會發黑函給有關單位，致使中影公司畏事自行修剪，此即「削蘋果事件」。焦雄屏提到「『削蘋果事件』讓我們

看到電影檢查單位的問題，以及評論與政治勾結的倒退力量」(2018：27)。另外，改編自廖輝英同名小說的《油麻菜籽》探討女性無法自主命運與反抗議題外，萬仁更企圖以女人無奈的命運影射受到多重殖民的台灣。《超級公民》則是圍繞死亡的主題，關注被遺忘的為台灣犧牲的知識份子與邊緣族群(江瑞宗 2000)。《車拼》則是從兩岸的政治局勢切入，探討台灣獨立與中國統戰的角力如何影響微觀的愛情與家庭關係，綜觀萬仁的電影創作脈絡，可以看見萬仁作品對台灣政治的關懷。

回顧《超級大國民》拍攝的時空，白色恐怖的資料甚少但政治氛圍逐漸有了改變。萬仁提到相較於《蘋果的滋味》、《超級市民》(1985)都面臨「挨刀」或禁演的處境，解嚴後拍攝的《超級大國民》較少受到政治干預(萬仁 2020)。《超級市民》被認為揭露社會黑暗而被剪十七刀，可以看見黨國機器的「健康光明」框架，迫使社會議題的探討成為禁忌(李天鐸 1997: 195)。1987年焦雄屏、小野等六、七位學者協助政府擬訂分級制度取代電檢，電影分級制度使得政治題材的選擇放寬了(焦雄屏 2018：27)。對萬仁來說，《超級大國民》是一曲政治受難人的悲情輓歌，主角許毅生懷著贖罪、虧欠、無法道歉的艱難尋覓逝去者。編劇廖慶松也提到《超級大國民》是以老人的反省與贖罪來談台灣政治禁忌。萬仁自陳，他所要呈現的政治受難者是民主理想的化身，許毅生的沉默則因「最悲傷的人，是沉默的」(江瑞宗 2000)。萬仁陳述《超級大國民》的關懷：

解嚴前老一輩的知識份子，不過開一個讀書會，讀幾本社會主義理想的書就被捉進來。其他的人對政治則噤若寒蟬。現在的人天天喊政治用以賺錢，堂而皇之肆無忌憚。政治已經變成台灣人的生活本質，每個人早上起來聽的談的講的全是政治，我看世界上很少有國家像我們這樣。(焦雄屏 2018：56)

《超級大國民》中許毅生四處尋訪難友，以求得知陳政一身葬何處。「尋墳」為影片的政治隱喻，指涉噤若寒蟬的年代以及哀悼的重要性。目前針對此片的學術性的細緻討論較為缺乏，本文在審查修改過程，適逢國家人權館出版《電影裡的人權關鍵字：超級大國民》一百多頁的人權教育手冊，從影片媒介延伸撰寫「戒嚴體制」、「思想犯」、「二條一」、「獄外之囚」、「不義遺址」、「負罪的生還者」、「幻肢痛」等十二個人權關鍵字(蔡雨辰 2020)，肯認了此部電影回應歷史的重要性。林傳凱(2020)在比較《悲情城市》、《香蕉天堂》、《超級大國民》三部電影的政治犯主體時，提出《超級大國民》中悔恨的「自罪的主體」視角，探討國家暴力在原本緊密、懷抱有共同理想的人群間，建構了「忠誠」與「洩密」的選擇，洩密的生者一輩子都在自罪中度过殘年。本文與以上論述的差異在於探究此部電影的哀悼命題。

二、戰爭之框與(不)可哀悼性

《超級大國民》以倒敘法從解嚴後追尋解嚴前的政治記憶，重思白色恐怖創傷、政治受難，與哀悼禁忌。本文以「戰爭之框」此一概念來思考台灣的冷戰脈絡，並聚焦哀悼政治為視角，分析電影的不可哀悼與哀悼的追尋。下文分成兩部份討論：第一部分是戰爭之框、哀悼政治與台灣冷戰；其次則是哀悼的形式與意義。

(一) 戰爭之框、哀悼政治與台灣冷戰

二戰結束後，中國旋即陷入國共內戰，1949之後台灣的白色恐怖更是冷戰、二戰、國共內戰的遺緒與延伸。國家主控論述中消滅共匪、清除異端成了鞏固我群邊界的重要框架。台灣被納入國共戰爭與冷戰的「戰爭之框」(frames of war)，形成「共產集團」對上「自由民主陣營」的框架(汪宏倫 2014a：19，2014b：174)，塑造「愛國之士」與「共

匪嫌疑人」的對立。姚人多(2014: 297)也指出此情境會建立起「國家的敵人」與國家「不想要的人」(people unwanted)。

當主權國家在戰爭情境會建構敵／我、框內／框外的詮釋與認知，形構成「戰爭之框」的認識框架。此框架會排除、排斥不合法的異端，並動員、收編公眾，使其支持戰爭、區辨敵我，且劃分出「可堪哀悼的生命」與「無法哀悼的生命」、「受到珍視的生命」與「無權獲得承認的生命」、「值得活」與「不值得活」的生命。在敵／我二分的狀態下，保衛我群生命與守護國家安全之名會將殺戮、暴力合理化，且在賤斥異端的過程催生主體，將不符合規範者排除於自身之外。威脅者的死亡對於保護共同體「我們」來說至關重要，進而產生哀悼區別對待原則。此原則決定了人們必須哀悼與禁止哀悼的主體，形成排他性的人類概念：誰是合乎規範的人類？何種生活值得追求？何種死亡值得哀悼(grievable)？(Butler 2009: 1-32, 2016 [2010]: 5-243)。在區分敵／我的區別對待原則，「無效生命」(unlivable lives)會面臨被褫奪法律與政治地位的處境。藍適齊(2014: 396)認為「戰爭之框」規範了何謂「暴力」與「苦痛」，進而認可(recognize)某些生命的「可悲傷性」(grievability)。⁶

本文以此關懷探究《超級大國民》如何呈現冷戰時期的台灣？當「匪諜」在國家的想像成為滲透邊界的危險之人，是不屬於邊界內部之異端。「匪」被指稱造反的武裝團體，將他們貶低為盜匪，在正邪不兩立，國家安全至上的目標下，「匪」必須徹底清除(何友倫 2020: 71)。《超級大國民》以台灣志願兵出征、戰死南洋、蔣介石閱兵幾個場

6 針對「戰爭之框」的理論整理、「戰爭之框」如何框構台灣白色恐怖的敵我邊界、「戰爭之框」的不穩定性等議題，在筆者另一篇文章有更詳細的整理與討論，請參見李淑君(2021)〈「告密者」的「戰爭之框」：施明正、李喬、鄭清文、葉石濤筆下「告密者」的框架認知與滑動〉，《台灣文學學報》第38期，頁35-76。本文避免重複不再贅述，僅聚焦哀悼政治進行探討。

景陳述了台灣從二戰到冷戰的戰爭框架。在國家的戰爭之框下受難者的不可哀悼性，以及透過哀悼的意義、哀悼的追尋批判戰爭之框的禁忌。

(二) 哀悼的形式與意義

當國家建構哀悼政治時，會劃分值得哀悼與不值得哀悼的雙方，並使哀悼成為國族建構(nation building)的一環，因而某些人的死亡「淹沒於公共話語的遮蔽」。國家在承認、納入主體時，同時排除其他主體為無效生命，因而建構出哀悼政治。⁷然而，哀悼不應該成為政治手段與資源，哀悼的意義在於深切理解生命並借以反對暴力(Butler 2016 [2006]: 13)。首先，悲傷不應該轉化為政治資源。其次，哀悼的重要性在於使人們深刻體會生命的脆弱性(human vulnerability)，並破除敵／我二分、值得活／不值得活的框架，反思國家暴力並理解痛苦本身。其三，哀悼的重要性為理解人與人之間是相互依存、互相聯繫(Butler 2004: 21-23, 2016 [2006]: 32-33)。哀悼作為政治手段會形構納入／排除的框架；唯有破除此框架，才能真正理解哀悼的意義在於反思國家暴力與意識生命依存。

相較於巴特勒(Judith Butler)從國家威權與政治高壓思考哀悼政治，佛洛伊德(Sigmund Freud)則從個人創傷在精神層次上思考哀悼的意義。佛洛伊德認為哀悼(mourning)是失去他者或重要價值(如國家、自由、理想)；憂鬱(melancholia)則是失去自身而落入自我的空洞感。當失去所愛會悲痛而哀悼，但倘若無法哀悼則可能形成憂鬱。憂鬱的狀態會使人失去對世界的興趣、失去愛的 ability、抑制了所有活動，形成自我譴責、自我辱罵，甚至期望自己受到懲罰(Freud 1989: 64-66)。《超級大國民》中許毅生因供出難友陳政一，陳政一遭到槍決後不但生命無法復返且無法被哀悼，當年的理想、自我與他人成為禁忌無法被指認。許毅生的悲痛因無以名狀、無法命名而陷入憂鬱，以自我

7 此點感謝匿名審查委員再次提點Judith Butler批判「戰爭之框」的核心觀點。

隔離與自我拋棄作為自我懲罰，譴責自己、辱罵自己、且希望自己遭受懲罰，呈現憂鬱所失去的對象正是自身。

赫曼(Judith Herman)認為創傷事件會破壞人們對日常生活的適應能力。創傷後可能出現「過度警覺」(hyperarousal)、「記憶侵擾」(intrusion)、「封閉退縮」(constriction)。過度警覺會不斷預感或恐懼危險將至；記憶侵擾則是受創傷痛縈繞不去；封閉退縮則反映出屈服放棄後的麻木反應。創傷者會出現麻木無感和創傷重現兩種不同的症狀，且當感到無能為力的時候，就會出現屈服放棄的狀態。倖存者若要「化解生命中的創傷事件，哀悼和重建是必要的」(Herman 2018：76-130)。創傷後的「記憶侵擾」與「封閉退縮」類似於佛洛伊德所說的憂鬱狀態，然而透過哀悼與重建，是化解創傷的重要過程。

創傷後哀悼可以透過訃聞、紀念碑、公開悼念、記住逝者名字、凝視逝者臉孔，藉此明白所失為何(Butler 2004: 19-49, 2016 [2006]：27-78)。列維納斯(Emmanuel Lévinas)認為透過凝視他者的臉孔來思考生命倫理，此種自我與他者並非對立，而是彼此關聯、彼此依存(2016：26-27)。人必須透過理解他人臉孔所透露的訊息，藉此領悟生命並理解「生命的脆弱不安」。臉孔會啜泣、流淚、慟哭，會傳達人的情感、脆弱與苦難。臉孔不必然等於言說，但他者的言說才有對話的空間。語言可以道出生命的脆弱不安，並有機會自我描述，並回應他者。因此要重視被貶低的聲音並理解苦難，才能促成真正的民主(Butler 2016 [2006]：212-242)。

李有成(2016：9-35)在分析石黑一雄(Kazuo Ishiguro)《群山淡景》長崎原爆的倖存者時，指出原爆留下來的創傷迫使他們極力想要遺忘。因為悲劇的難以名狀已經超越語言所能表達。然而創傷成為歷史殘留，召喚記憶是為了拒絕遺忘。建構悲慘記憶與紀念，也是一種傷悼的儀式。《超級大國民》也呈現哀悼儀式的重要。當倖存者而無法追憶逝者、歷史地景被剷除、無人知曉受難者身葬何處，在一團歷史迷

霧下，逝去者沒有訃聞、其名字臉孔被抹除、無法言說，使得哀悼成為不可能，直到逝者陳政一的墳被尋獲並進行悼念、許毅生的日記被後代傾聽，逝去者的死亡與倖存者的創傷才終於被記憶、被理解。傷悼儀式的完成，才化解生命中的創傷事件。

三、不可哀悼的場景

(一)國家的敵人與不可哀悼的場景

鮑曼(Zygmunt Bauman)提到二戰大屠殺的「加害體制」藉由將猶太人「非人化」，使其人性從認知視野中消失(Bauman 2011 [2001]: 69-91)。戰後黨國威權體制靠著鎮壓共產黨的地下組織，鞏固其一黨專政的秩序(蘇慶軒 2013)。這時共產黨、嫌疑者、異端份子皆被形塑成無價值的生命，成為維護國家安全所需要消滅的對象。《超級大國民》以蔣介石閱兵的黑白畫面，搭配「反攻大陸去」的音樂暗示政治局勢，並以陳政一的槍決、許毅生的牢獄、許毅生之妻的死亡，敘述哪些人是「國家不想要的人」，且其死亡不值得哀悼。當許毅生探訪吳勝國，鏡頭從蔣介石閱兵以及軍隊展示，切換到軍人侵入民宅，鏡頭切換與音樂背景暗示著軍隊與國家敵人指涉的正是「人民」。此部電影聲音的表達方式有幾種：其一，有旁白無音樂；其二，有音樂有旁白；其三，有音樂無旁白；其四，無音樂無旁白。此處以「反攻大陸去」的音樂取代旁白，畫面則是讀書會被破獲、許毅生被逮捕、陳政一在許毅生眼前逃亡，導演將蔣介石的閱兵與許毅生被捕接合，陳述當權者反共過程何者成為國家的敵人。

國家的敵人被槍決的場景則成為不可哀悼的場景。電影起始，鏡頭打出「霧散了／景物終於清晰／但為什麼都含著眼淚」，且透過無人知曉的槍決、斷絕聯繫的親友呈現尋墳的歷史迷霧。當鏡頭拉到不知名、凌晨時刻、荒煙漫草的荒地，陳政一等人在天未亮的深夜時刻遭

槍決(參見圖1)。此部電影運用淡彩、黑白、彩色三種色調來表達意境(萬仁 2020)，陳政一槍決一幕，則是運用黑白畫面來呈現，呈現肅殺、回憶、過往跟夢境的意義。政治犯往往被視為違反國家意志而成為國家所不想要的人，這場凌晨的槍決、荒野的刑場，呈現時間在深夜天未亮時；空間在不知名的荒郊野外，透露著不被人知曉、淹沒在荒野中的死亡。槍決的一幕成為許毅生夢中反覆出現、徘徊不去的一幕。



圖1 陳政一槍決一幕

資料來源：萬仁。

這場無人知曉的槍決構成許毅生尋墳之艱困。當國家主權遭到了挑戰，並「不意味著國家可以不擇手段，以犧牲公民自由、鎮壓政治異見為代價維護主權」(Butler 2016 [2006]: 3)。然而當國家打造出自己的敵人，在台灣二二八與白色恐怖無法認屍、無法領屍的不可哀悼性，是因沒有獲得政治上的合理性與合法性。陳政一無人領屍除了一方面其死亡時空無人知曉(凌晨的槍決與荒野的刑場)，另一方面則在

於妻女拒絕承認與陳政一的關係。當丈夫被補或判刑，家屬面臨孤立無援、政治監控的處境，陳政一妻女斷絕聯繫以求生存正是國變所導致的家變。

無法哀悼之死者還包含受難者的親人。當許毅生搭乘火車拜訪坐牢三十年的林文揚，得知林文揚出獄後，父母已亡，獨自守著祖厝生活。萬仁提及林文揚的原型為麻豆案被判刑無期徒刑而關了三十四年的林書揚(萬仁 2020)，長久的牢獄不但失去親人也失去哀悼親人的機會。林文揚「最難過的是父母過世的時候，我人被關在綠島，沒辦法回來替他們送終。做子女的，就是這點最過意不去」。相較於陳政一死去之後妻兒斷絕聯繫而無人哀悼，林文揚則是年邁父母無人哀悼。國家在運作哀悼政治時，會誇大某些人的死亡與悲傷，但卻無視人們哀悼某些人的「失去」，甚至以抹殺某些人的名字、故事、形象來禁止哀悼(Butler 2016 [2006]: 6)。陳政一與林文揚之雙親，便是不敢領屍、被世人遺忘、無哀悼機會而成為無法哀悼的人，此為白色恐怖建立起來的哀悼區別原則。

(二)不可言說與無法哀悼

《超級大國民》中不可哀悼性還包含政治禁忌產生的無法言說、不可言說。楊翠(2017)提到「訴說」是一種見證、溝通與傳遞，未被說出口的證詞不是證詞。同樣的，本文認為無法訴說的哀悼也無法成為哀悼。失語不但是威權的禁聲、歷史的斷裂、生命的恐怖，更是無法獲得哀悼的政治合法性。《超級大國民》透過不同層次的失語：如消音、禁聲、瘋狂、政治冷感等「失語」症候，表達尋墳的艱難。阿颯兒·納菲西(Azar Nafisi)提及不同失語層次：一是專制國家下被迫失語；其次是面對威權選擇忽視而沉默，三是被害人難受不堪，說不出口的羞恥感使得緘默產生(Nafisi 2011 [2010]: 80)。當人試圖描述自己的感受時，若意識到自我與他人的連結，會影響、干擾著講述者使得講述更

形複雜，甚至講述支支吾吾、語焉不詳(Butler 2016 [2006]: 34)。

當許毅生尋墳過程，面臨到自身與難友的獨白、顧左右而言他、支吾其詞，便是難友們原本逃避與逝去者的連結，卻突然被迫憶起彼此關聯紐帶而出現的症候。班雅明(Walter Benjamin)提出「意願記憶」為召喚記憶，「非意願記憶」為無法以意識來體驗的「非自主記憶」，接近遺忘而不是「回憶」⁸(Benjamin 2019)。「失語」或壓抑「非自願性記憶」是避免失序的一種逃脫。政治權力下的沉默、失憶、瘋狂、顧左右而言他，甚至凋零死亡而終究無法言說等失語症，讓記憶在不可言說的過程中，隨時間而日漸模糊或遭到壓抑，而如此一來，哀悼成為一件不可能的事情。《超級大國民》中，萬仁以政治犯的獨白、顧左右而言他、「老瘋癲了」等不同失語症候來表達尋墳與哀悼的艱難。若無哀悼，非自願性記憶依然會擾動當下，因此哀悼與記憶相伴而生。

1. 獨白

人與人、社群與社群是相互依存、互相聯繫，當失去社群或某人，哀悼便重新思考人與人的連結與依存。許毅生在尋墳過程，大多獨白、甚少對話，詮釋出苦難沒有理解、傾聽與對話，只能自我獨白、自言自語。萬仁在影片中運用旁白、獨白、字卡的方式來呈現許毅生的內心狀態，出現對白的方式甚少，即使有也尷尬地失去對話性而回到獨白中。影片獨白有三個層次的意義：一、自我究責與憂鬱；二、與女兒、女婿的情感隔閡；三、社會棄絕與歷史斷裂。使得許毅生言說陷入無法被接收、無法被傳達的隔絕狀態。

整部電影多以許毅生的內心獨白出現。哀悼是失去所愛，相對的，憂鬱是失去自身與外界的連結。自我究責與自囚多年的許毅生，切斷外在世界連結，自我譴責甚至期望自己受到懲罰，其悲痛因無以

8 「意願記憶」與「非意願記憶」的比較與釐清，為本文匿名審查委員所提出的建議，修改過程開啟本文一些思考，在此致謝。

名狀而陷入憂鬱。許毅生因社會遺忘、自我究責、社會排除而自囚，反之亦然，許毅生將過往排除在意識之外而形成憂鬱，然而非自願記憶卻復返侵擾。獨白的處境來自於他失去所愛，譴責自身並失去與外界的連結。憂鬱的獨白包含刑求時手指甲被拔除後，昏迷時聽到外頭戲院或是唱片行傳來優美且快樂的歌聲；對比於隔壁被施加苦刑的人悽慘的叫聲，許毅生忽然間覺得好笑，也才了解「至痛之後是麻痺」。萬仁此處轉譯陳明忠親身經歷，悲涼而後覺得好笑的情境⁹（萬仁 2020）。此種至痛後的麻痺，透過對比呈現荒謬，延伸到許毅生出獄後與世界的對比，形成與外界的斷裂。

陳政一被槍決之後，全黑的畫面打上許毅生的獨白，也暗示為許毅生的日記內容。許毅生自責在嚴刑逼供下供出陳政一，因此探訪難友林文揚說到：「我明明看到陳先生已經順利逃脫了，怎會變成這樣，我不是故意的，所以我一定要知道陳先生的墓在哪！」（萬仁 2017）許毅生產生了自我究責的「加害者意識」，相較於擔起主謀以換取他人生存的陳政一，自責自己「是何等軟弱、卑鄙和虛偽」。影片回應了現實命題，如被施明正供出的施明雄陳述：「施明正禁不起特務的威脅和打罵，不得不將我這個從台北回高雄度暑假的三弟牽進去」（2017：70），施明雄因而遭判處五年有期徒刑。此種自我責備的「加害意識」而產生自我究責的罪惡感與責備感。陳政一被槍決前比著《懲治叛亂條例》「二條一」唯一死刑手勢的最後背影（參見圖2），成為許毅生「此生最後的記憶」，餘生「有身無魂」。

9 萬仁受訪時提到陳明忠的經驗影響拍攝細節：「他〔陳明忠〕被刑求得很厲害，硬漢。他被關兩次。前面十年，出來結婚十年，生兩個女兒。後來又去關十年。他竟然是第二次被刑得最厲害。他說那個拔指甲，十根指甲拔掉，那個痛是痛到，尿都，大便尿都會跑出來。我說你怎麼撐過來？他說他覺得好笑，怎麼會這樣？怎麼這樣的世界？我把他很多經驗放在裡面」（萬仁 2020）。



圖2 陳政一槍決前手比二條一的畫面

資料來源：萬仁。

其次，許毅生與女兒許秀琴的隔閡、疏離，也構成格格不入的獨白。鏡頭數次出現兩人之間的疏離。首先，穿著黑衣黑帽的許毅生來到女兒許秀琴的家，沒有隨著女兒走入屋內，反而十分拘束地站在入口。其次，當許毅生與女兒、女婿、孫子一同用餐，靜默無語。女婿遞給他的金融卡、大哥大、藥品，許毅生沒有回應卻不合場地提出「電視、報紙跟雜誌」的需求。其三，當許秀琴在廚房，許毅生拿著判決書欲出門，從房間走出來之後卻只是凝視在廚房忙碌的許秀琴的背影，沒有對話然後默默離開。

許秀琴是影片中唯一出現的孩童角色(參見圖3)，童年的創傷使得成年許秀琴對於政治充滿警覺。大屠殺研究指出兒童受難者會出現創傷症候甚至基因疤痕(江建勳 2012：41)，許秀琴則因父親被判無期



圖3 童年許秀琴遭到調查單位問話

資料來源：萬仁。

徒刑、母親自殺，對政治感到厭惡，成年後，丈夫涉入黑金、賄選的政治「生意」中，使得調查人員來再次登門搜索，轉而說出對父親的不諒解。許毅生亦對女兒懷抱愧疚卻沉默不語，呈現無法對話的狀態。

當鏡頭拍攝陳政一被槍決，許毅生啜泣的場景時，畫面轉移到許秀琴與丈夫在客廳起爭執。女婿將政治視同股市，是「長遠投資」的「生意」，對比許毅生為理念牽涉政治案件的過往更顯孤獨。當許秀琴因先生欲參與助選產生政治恐懼而在客廳引發爭執，鏡頭拉到許毅生獨自一人在房中書寫日記與哭泣的身影，哭泣的身影卻搭配許秀琴與丈夫爭執的聲音，萬仁運用聲音（政治生意）與畫面（許毅生的啜泣）的對比來訴說兩代人之間沒有對話，政治受難者與家屬之間失去連結而使得哀悼艱難。

許秀琴對政治的排斥與冷感為一種失語狀態。當丈夫賄選而傳真機出現骷髏頭與槍的威脅畫面，許秀琴被喚醒政治恐懼轉移憤怒向許

毅生說：「為何你們都那麼愛搞政治，是不是要去當替死鬼」(萬仁 2017)。一向沉默的許毅生終於想開口安慰女兒，女兒卻掉頭走人，許毅生再次陷入無語當中，兩代人之間失去對話的機會。許毅生獨自回到房間不知所措地來回踱步，他踱步的範圍，正吻合牢獄空間大小。¹⁰獄外的迴圈踱步呼應牢獄的迴圈踱步，皆是受困寓意。當警方因蔡添才牽涉賄選來到家中搜查後一地凌亂，許毅生主動走到許秀琴旁，欲開口時，許秀琴憤而離開，獨留許毅生坐在客廳低頭沉默。而後許毅生拿著判決書欲出門，許秀琴悲傷且責備父親和從前一樣，只顧自己的理想，並提及童年與母親為了探望許毅生先坐車到高雄、轉車到台東、坐船到綠島，目睹著母親收到離婚協議書，將離婚協議書撕毀而後自殺。

片中以許毅生與女兒、女婿、整個社會的隔絕感，來展現其獨白的結構因素。政治受難者的格格不入如吳乃德所言：「當被拘禁的人終於出獄，卻已經失去原有的社會關係」(2015：60)。《超級大國民》中的獨白，呈現許毅生創傷的不可哀悼性；在獨白的情境下，意謂失去與他人的連結、失去對話對象，哀悼因而成為不可能。

其三，許毅生的獨白更來自於與社會的斷裂。曾經自許為進步青年的許毅生，在「三十四年來，被社會惡意的放棄，加上自己有意意的放棄這個社會的同時，社會也將我忘記了」(萬仁 2017)，因而面臨的是一個陌生的世界。30多年與社會隔離的許毅生看著電視1990年代上街遊行、警民衝突、丟擲汽油彈的畫面，許毅生激動壓抑的表情對比街頭抗議的聲音；1990年代的時空對比1950年代受難者的臉孔；鐵盒子中的判決書對比立院大打出手的畫面，皆呈現許毅生的格格不入。當許毅生穿戴黑西裝、黑褲子、黑帽子走動在「公投反核四」、「罷免作主人」的遊行抗議人群當中，與顏色繽紛的街頭抗議現場形成強烈對比。許毅生

10 此處感謝匿名審查委員指出導演曾提及：許毅生踱步的範圍吻合牢獄空間的活動範圍。

遺留著日治時期的禮節，呈現的不僅是慎重其事地追尋陳先生的墳；亦訴說著許毅生身上遺留著沒有被30年後的社會所理解的歷史記憶。

另一藉由對比呈現斷裂經驗則是許毅生入獄前妻子彈琴、父女共舞的場景，16年的牢獄加上18年的自囚，許毅生已與女兒格格不入。過往的幸福在妻子自殺、30年的囚牢後，成為一場無法回歸的場景。萬仁透過對比畫面凸顯歷史斷裂、社會隔閡的格格不入感。對受難者來說，若社群出現不理解或排拒，離群孤立感就會加深。赫曼指出創傷倖存者需要從社群中得到支持，大眾必須承認創傷的發生，其次是社群必須採取行動，追究傷害的責任歸屬，必須確保創傷者的苦難沒有從大眾的記憶中消失，因此才有紀念碑、追悼的需要(Herman 2018：132)。

2. 顧左右而言他

列維納斯提到沉默不單純指涉言詞的缺席，而是逃避任何解釋(Lévinas 2016：68)。佛洛伊德認為失言、口誤、誤讀等「失誤行為」，其含糊不清是干擾要面對的事情(Freud 2000a：67-79)，結巴或口吃這樣的言語混亂，往往出現於人們緊張或發窘的時刻。引發言語混亂正是來自內心的衝突(Freud 2000b：97-144)。《超級大國民》出現的言語困窘、含糊不清而導致無法尋墳、不可哀悼的情境，是倖存者的顧左右而言他，此種顧左右而言他雖非口誤，卻因為「非意願記憶」被迫提及而語言混亂。

當許毅生穿越狹隘、簡陋、堆滿雜物的貧民窟，找到吹「西索米」的老同學「游仔」(游民順)並問起陳政一，游仔馬上轉移話題顧左右而言他，反倒訴說起兩人國小三年級遠足的愉快記憶(參見圖4)。此種顧左右而言他，是受創後的自保與防衛機制。當許毅生繼續追問時，游仔質疑「陳先生死都死了，經過這麼久，你問這個做什麼？」(萬仁 2017)。此種顧左右而言他或避之不答，如赫曼指出暴行若是恐怖到無



圖4 許毅生拜訪難友游民順，游民順卻顧左右而言他。

資料來源：萬仁。

法清楚表達出來，就只能用難以啟齒(unspeakable)來形容(Herman 2018: 24)。

白色恐怖的政治受難者與日治時期的台灣兵都是「戰爭之框」下不可提及、不可哀悼之人。游仔不談白色恐怖的記憶而吹奏起日本軍歌，畫面切換到日本特別志願兵出征的黑白畫面，游民順與許毅生並坐，手上拿著日本國旗、背後皆是出征的旗子、接續是戰機、船艦，最後遍野的屍體、傷兵與軍人。萬仁透過跟NHK購買二戰期間日本軍隊的畫面，剪接成這一段台籍日本兵的哀悼。游民順與許毅生回台灣之後，帶回寫著「昭和十九年 為國獻身」的戰友之骨，此處展現多重殖民台灣人記憶。許毅生身為日本時代的台灣兵、戰後政治犯的雙重身份，是雙重不被哀悼、不被記憶的「零餘主體」¹¹。日治時期出征、不被記憶的台灣兵無人哀悼，在游仔軍歌吹奏中企圖去哀悼不同殖民的零

11 汪宏倫等合著《戰爭與社會：理論、歷史、主體經驗》收錄多篇文章探討台籍戰犯、慰安婦，戰爭流亡主體等，並將台籍戰犯、慰安婦、流亡主體等論述為「零餘主體」(汪宏倫 2014a: 16-17)。在此引用「零餘主體」論述許毅生的台灣兵與戰後政治犯處境。

餘主體。相對比於日治戰死的白骨；白色恐怖則是白骨不知身葬何處。兩種白骨，不同悲哀。許毅生追尋不到白骨，心頭上只能壓著一座墳，「生者已老，心已死。死者之魂，今安在」，許毅生無法哀悼死者之魂，構成槍決記憶不斷復返現實。

3. 瘋癲與凋零

話語的語無倫次、秩序混亂亦是失語、創傷症候，也是哀悼禁忌。失言、記憶和說話的差錯、遺忘名字等，均是一種無意識或非自願記憶。當許毅生來到難友吳勝國家中。吳勝國謹慎地探頭望一下客廳的來訪者，當許毅生詢問陳先生被槍決一事，他馬上將掛在脖子上的耳機戴上聽起〈反攻大陸去〉的歌曲。「老瘋癲」的吳勝國，戒慎恐懼「不能再亂說話」，認為腦袋裡面被政府裝了電子偵測器，不能想到政治的事，不然會被政府接收到。吳勝國戴上耳機聽著「反攻、反攻、反攻大陸去，大陸是我們的國土，大陸是我們的疆域」，畫面切換到蔣介石閱兵、軍機、坦克的紀錄片畫面。萬仁透過向華視購買閱兵畫面的新聞版權，剪接出影片中出現影片（戲中戲）的技巧（萬仁 2020）。若說吳勝國的行為是一種症狀，萬仁透過畫面切換說明反攻場景為症候的原因。電影將吳勝國創傷症狀置放在蔣介石閱兵的脈絡。貫穿戒嚴時期反共抗俄的政治迷思配合著「個人英雄崇拜」，如〈領袖頌〉「領袖，領袖，偉大的領袖！您是大革命的導師，您是大時代的舵手！」；〈歡呼〉「歡呼民族救星蔣公」〈總統 蔣公紀念歌〉「您是人類的救星，您是世界的偉人」皆是對蔣介石的個人英雄崇拜，是蔣氏政權灌輸人民對領袖的絕對效忠跟服從（李筱峰 2009）。當效忠為生存之道，國家敵人之死便需緘默。

吳勝國的恐懼，反映「意圖」以非法之手段顛覆政府等刑罰的威嚇。政治受難者因「意圖」被懲罰、因思想而犯罪、因監控而恐懼，呈現了儘管解嚴但政治恐怖尚存。被國家定位為思想問題而服刑的吳勝

國擔心被監視、被監聽，因而監督自身以取得安全的位置。其不敢言說、不敢思考，甚至拼命以政治口號清除自己的腦袋所思所想，是《超級大國民》中表達的恐懼、失語、扭曲的極致狀態；在內心的小警總監督下，言說與思考被政治意識形態取代。葉石濤提到威權時「台灣民眾不是一無所知就是因為害怕而噤若寒蟬，沒有一個人敢於提起」（1991：72）。正呼應此情境。佛洛伊德在討論遮蔽性記憶時，指出通常遮蔽記憶跟被壓抑的經驗有關（Freud 2000b：88）。吳勝國壓抑政治牢獄的經驗，特意將自身過往遮蔽。喬治·歐威爾（George Orwell）1949年出版的《一九八四》便描繪極權主義者企圖擄獲人民的內在心智，以重新塑造人民為目的（Orwell 1984）。高壓所灌輸的恐怖感和無助感，便擄獲被壓迫者吳勝國的內在心智，摧毀受害者的自我並重塑心智。

之後，許毅生搭乘火車，走過山洞穿越一片野草地，在三合院的古厝裡見到另一位受難者林文揚正在祭拜。這讓人連想起葉石濤描述「眾多的台灣 elite（秀異份子）因而喪命或在牢裡度過大半人生，無聲無息地與草木同朽」（1991：72）。獨居山區的老者處在無聲無息的沉默，無人言說而日漸凋零為其處境。



圖5 許毅生拜訪關了三十多年的林文揚
資料來源：萬仁。

綜上所述，《超級大國民》中政治受難者出現獨白、瘋癲、凋零、顧左右而言他等等樣貌。獨白的自言自語，來自於記憶的斷裂、兩代人的疏離、囚禁後的格格不入而失去對話的可能；瘋癲與顧左右而言他，是威權下的防衛機制、以求自保而被迫失語；而老者無生無息地凋零，是威權遺緒下被集體社會遺忘的結果。獨白是有話要說但無可說的對象；瘋癲與顧左右而言他是威權下不敢說的結果；凋零則是被遺忘而失去傾聽的無可言說。瘋癲與顧左右而言他的過度警覺(hyperarousal)為不斷預感危險將至，獨白的自言自語則為憂鬱的「封閉退縮」(constriction)。許毅生試圖追悼陳政一的死，面臨的卻是一連串的失語症候，使得哀悼成為艱難的過程。

王小波談到沉默的幾個層次。首先，相對於沉默的是說話的權力，因此話語是一種權力的展現：「所謂弱勢群體，就是有些話沒有說出來的人」，這就是「沉默的大多數」；「這些人保持沉默的原因多種多樣，有些人沒有能力，或者沒有機會說話；還有些人有隱情不便說話；還有一些人，因為種種原因，對於話語的世界有某種厭惡之情」(王小波 2009：20-21)。在白色恐怖的情境下亦然，政權下的人們或沒有能力說話；或沒有機會說話；或沒有話語權，構成許毅生想要探究過往、想要哀悼而無處可尋的情境。

(三)記憶的剷除

為記憶而寫？

不是為了讓我記得，

而是為了對抗遺忘——因為它是絕對——的撕裂。

對抗——不久——「不留任何痕跡」，

在任何地方，任何人身上。

「紀念碑」之必要。(Barthes 2011 [2009]：124)

逝去者「有名字嗎？他們有面孔嗎？他們有個人生活、家庭、愛好、人生座右銘嗎？」(Butler 2016 [2006]: 48)當國家不希望某些人被哀悼，會抹殺死者的名字、形象、故事，使某些失去成為遭到否定的哀悼(Butler 2016 [2006]: 6)。然而，哀悼的重要尚包含對抗遺忘。羅蘭·巴特在母親過世後，書寫《哀悼日記》(Barthes 2011 [2009])表達對抗遺忘需要有哀悼所繫之處。米蘭·昆德拉(Milan Kundera)在《笑忘書》寫著：「人類失去了人與歷史之間的延續性，人類不再知道什麼，也什麼都想不起來，人類往往在不知名的城市裡，市街要嘛無名，要嘛今非昔比，因為名字是過去的某種延續，沒有過去的人是不會有名字的」(Kundera 2002 [1979]: 174)。當被剝奪記憶、毀掉書籍、毀掉歷史，會慢慢忘記自己的樣子，開始遺忘自己的過去，失去記憶與不可哀悼之相伴而生。

《超級大國民》的記憶抗拒有幾個層次：首先，許秀琴呈現的政治冷感與政治恐懼。童年許秀琴的政治恐懼長成政治冷感；政治暴力則是政治冷感的原因。在白色恐怖的文獻中，亦有非常多互相呼應的經驗，如因收留鹿窟事件受難者陳本江與林素月而被控參與叛亂的曾蘭生，鮮少主動跟子女提起過去在獄中的點點滴滴，其子女自從父親被捕之後，亦告誡自己要與現實政治保持距離、不要碰觸政治問題。甚至曾蘭生被捕入獄之後，治安單位突然到家裡搜查拿走日記，子女從此就不想再寫日記了，而「不再寫日記的原因，其實很簡單，就是不想再度惹禍上身，形成無辜的文字獄」(許雪姬 2014: 484-485)。

此外，被判刑10年的朗俊，女兒朗亞玲形容自己的家庭是「政治冷感之家」，提到父親出獄之後，全部的人都得了政治冷感症(許雪姬 2014: 475-476)。又如牽涉文教界潛伏共諜案被判刑曹思義，所寫的詩幾乎都被妻子燒掉，因恐懼詩作成為定罪的證據；而曹思義自從發生白色恐怖入獄事件之後，也就不太想再發表作品(許雪姬 2015: 502)。上述例證都回應電影中許秀琴所面臨的政治壓迫，以及壓迫後

隨之而來的政治冷感。政治恐懼影響哀悼性還包含陳政一被槍決後，家人從此斷絕關係。在當時的脈絡下，斷絕關係是求取生存的方式，政治恐懼也使得哀悼變成不可能。

除了燒毀日記、政治冷感之外，記憶剷除還包含對記憶所繫之處、儲存記憶空間的剷除。陳儒修(2013:196)指出萬仁的《超級市民》畫面以不同的台北地標(火車站、西門町、龍山寺、國父紀念館、中正紀念堂、圓山飯店、總統府、北門等)敘述故事。《超級大國民》也是擅長運用空間表述歷史記憶。許毅生從瞭望台眺望整個台北市，鏡頭從國父紀念堂、總統府拉到馬場町。流著許多青年的血的馬場町成了許多人「唱歌跳舞，滿面春風」的青年公園。影像與聲音呈現對比的方式，視覺敘述威權象徵，聲音獨白威權下的苦難。畫面從空間轉換到時間，出現陳政一被槍決的過往畫面，以凸顯空間歷史記憶被剷除的對比。記憶所繫之處被剷除，使得改名為青年公園的馬場町早已無人知曉。

對許毅生來說，過往如同一張「遺失的寫真(照片)」，「過往／保安司令部」映照「今日／獅子林大樓」的畫面。遺失的寫真之所以遺失，正是歷史記憶被政府剷除：如現今獅子林百貨公司是日治時期的東本院寺；獅子林商業大樓是五十年代警備總司令保安處，許毅生獨白著在保安司令補經歷過所有苦刑，受盡苦刑，經歷「人糟蹋人的方法」，記憶中只剩下一個字：痛。當許毅生經過白色恐怖時期的警備總部軍法處、日治時期的陸軍倉庫，對比今日五星級的來來大飯店，對許毅生而言是「五十年代，無數朋友被判生判死的地方」，卻彷彿聽到「刀子叉子，鏗鏘鏘鏘的聲音」，畫面與聲音則是陳政一腳上鐵鍊推過地板的鐵鍊聲、被押赴刑場、手比著「二條一」的畫面。現實場景為飯店，交錯記憶陳政一槍決的畫面。許毅生的記憶走過日治時期，走過五十年代，走過之路在消費主義下被抹除與剷平。

曹欽榮(2017:17)提到「不遠的過去」的歷史和記憶會是「反覆地

困擾著當代人面對過去的尷尬處境」，「直到對過去的尷尬記憶漸漸沉澱為歷史」，記憶必須附著於歷史的地點，然而剷除地點，記憶失去「所繫之處」，也必然剷除記憶，並形成上一代人的獨白、失語與格格不入。新一代人對於記憶的漠視，亦是對於過往的失語，是政治無意識下成為共犯的緘默，空間物換星移使得許毅生所要追尋的寫真成為無法哀悼的空間。萬仁在《超級大國民》軍法處化為喜來登大飯店，馬場町化身為青年公園，皆是物非人非、地景記憶剷除的敘述。

四、心頭的兩座墳：尋墳、哀悼與贖罪

羅蘭·巴特提及摯愛過世後「情緒(激動)會過去，悲慟然在」(Barthes 2011 [2009]: 114-115)」。甚至，「悲慟，像一塊石頭……(壓在我頸項之上，壓在我內心深處)」(Barthes 2011 [2009]: 117)。許毅生的悲慟也如心頭上的一塊石。陳儒修指出許毅生追尋陳政一身葬何處，其背後試圖回憶的是「他自己的青春歲月，是如何被荒謬的時代糟蹋」(1996: 55)。本文認為陳政一被槍決、許毅生的自我隔離、受難者與第二代的疏離，皆使人與人之間失去關聯。悲傷與哀悼讓人意識到自己同他人的關係紐帶，藉由紐帶可以理解人與人之間的依存狀態。換言之，失去連結使得哀悼不可能；無法哀悼也使得連結喪失。許毅生追尋陳政一的墳、尋找遺失的寫真便是企圖重新連結自己、過往、死者與倖存者。許毅生出獄後任由生命靜靜消亡、「有身無魂」的放逐、自囚長達18年，可說是一場內疚、自責的自我放逐，起源於壓在他心頭上的兩座墳，一座是自殺妻子的墳；一座是被槍決的陳政一之墳。唯有「尋墳」，才能重返被斷裂的連結。

電影的幾場夢境與尋墳緊密相關。首先電影一開頭陳政一遭槍決的畫面；其次是過往與妻女的美好畫面；以及妻子來到醫院道別三個場景的夢境。三個夢境都是告別，也是悼念。第一個是受難友人死亡

的悼念；第二個是過往消逝的哀悼；第三個則是妻子對許毅生的告別。佛洛伊德認為夢能提供記憶與知識的證據(Freud 1900: 14)。許毅生的夢境將他拉回過往，此種「記憶侵擾」(intrusion)與非自願性記憶使得創痛會反覆侵襲。創傷事件「醒著的時候，受創片段在腦海中一幕幕閃現；睡覺時，則成為揮之不去的夢魘」(Herman 2018: 81)。萬仁則以許毅生尋墳表達哀悼，更透過政治孤雛閱讀父親的日記表達受難者第二代的理解、相互連結與哀悼完成。日記、尋獲亂葬崗、尋覓遺失的寫真，是連結生者與逝者、上一代與下一代、現今年邁的今日與逝去的青春。

(一)尋墳

陳政一之死被社會遺忘30年後，許毅生穿越樹林、蔓草、竹林尋墳。電影用了5分鐘拍攝許毅生獨自在山區尋覓的鏡頭。萬仁在六張犁亂葬崗被尋獲之後，特地前往拍照，然後在陽明山再製亂葬崗與尋墳的場景(萬仁 2020)。許毅生在墓碑中探詢的影片時間、山區的迴繞皆象徵尋覓的不容易。終於在淹沒草堆中覓得陳政一的墳。許毅生雙膝跪地，音樂響起「安息歌」。萬仁運用「安息歌」作為在墳場哀悼的背景音樂，透過陳明忠、馮守娥得知政治受難者在難友槍決以及出獄難友相聚時唱「安息歌」(萬仁 2020)。萬仁透過安息歌，說著死去的人可以好好安息，活下來的人可以放下重擔。

許毅生自陳這趟路走了三十多年才走到，因為自身「已經老了，腳步軟弱無力」，加上內心充滿苛責、罪惡、思念與悲憤，所以腳步如此慢，終於來到無人所及、無人知曉的地方。許毅生以點點火光進行悼念，鏡頭由上而下空拍哀悼的場景、點點星火的亂葬崗，呼應曾梅蘭在六張犁發現並哀悼其兄徐慶蘭之墳的事件。許毅生尋墳，既是贖罪也是追求哀悼。記憶所繫之處卻無人所及、無人知曉，政治受難者成為沒獲得哀悼、未獲得認可的生命。最終，尋獲墳墓並祭祀死去的難



圖6 許毅生在六張犁點燃蠟燭以點點火光進行悼念

資料來源：萬仁。

友，釋懷了壓在心頭上的那座墳。許毅生的哀悼，讓政治受難者成為值得緬懷、獲得認可的生命。

尋墳除了哀悼，更進行道歉贖罪。過往不少影評文章討論《超級大國民》中「贖罪」的意義，白色恐怖文本討論「贖罪」的文本不少，如陳映真〈山路〉便是討論贖罪的重要作品。〈山路〉中描述蔡千惠二哥蔡漢廷在白色恐怖時期被捕後自首，導致牽連革命友人李國坤遭槍決、黃貞柏判終身監禁。蔡千惠因而自責身為「卑鄙的背叛者」的妹妹，以贖罪之心，投身照顧受難者貧困的家人（陳映真 2001）。白色恐怖的審訊過程，黃承儀（2015：19-21）認為威權體制的審訊下，受脅迫、引誘及疲勞審訊、刑求逼供的事件層出不窮，因而背負陷害朋友入獄的良心譴責。本文認為自白、自首與自新者，不能直接簡化為「加害者」，然而自白、自首與自新者，常有強大的自我責備與他人咎責的處境。許毅生如同蔡千惠，自身其實是政治受難者卻懷有自身是加害者的意

識，在陳政一的墳前道歉時，其自責(remorse)是一種深沉、痛切的後悔，也是罪惡感的一部分。道歉來自於對於內在強烈感受的回應，如對於他人心境的感同身受，或是內心因內疚或羞愧所引發的痛苦(Lazare 2016: 140-172)。對許毅生而言，這場「遲來的道歉」是內在強烈感受的回應。

(二) 骨灰罈

許毅生心頭的另一座墳則是自殺身亡的妻子王淑惠。當許毅生被判無期徒刑而要求離婚，王淑惠在從綠島回程的船上將離婚協議書撕毀，吞服藥物自殺。身亡前王淑惠彈起家人共處時的音樂，在絕望的時候對比著過往溫馨的音樂。許毅生出獄後便一直將妻子骨灰抱在身邊。骨灰罈第一次出現為許毅生欲從養老院離開，鏡頭從許毅生正在整理的行李轉移聚焦到擱置在桌上的布包裹，並透過牆面的鏡子映照出許毅生慎重其事雙手捧起包裹。在此埋下包裹的伏筆。第二次出現則是許毅生搬進女兒家之後，書桌上擺著白色布包裹。當許毅生的書寫獨白「生者已老 心已死／死者之魂 今安在／只存容顏 入夢來」，此處「死者容顏入夢來」既指二條一被槍決的陳政一，也指因為白色恐怖而自殺的妻子。許毅生在醫院夢境中妻子輕撫許毅生臉龐，而後走入陰暗的走廊，回家後，房間桌上放著妻子照片，許毅生捧起在一旁的布包裹(參見圖7)。直到影片下半段才揭開白色布包的謎底，正是妻子的骨灰罈。

電影運用的色澤分成彩色、黑白跟單彩三種方式，出現過往記憶如志願兵出徵、陳政一被槍決皆是黑白畫面，卻僅一家三口相聚時這一段是以單彩畫面來呈現，暗示著許毅生人生尚未變調的時刻。許毅生與女兒也僅有這一幕是彼此親密，女兒擁抱父親、妻子彈琴、父女共舞的畫面(參見圖8)。當許毅生尋墳而找到當時逮捕他的少校，早已從警總退下少校開了小麵攤，兩人於麵攤聊天，少校表示無法得知



圖7 房間桌上放著妻子照片，許毅生捧起在一旁的白色布包的謎底，為妻子的骨灰
資料來源：萬仁。



圖8 一家三口相聚時這一段是以單彩畫面來呈現，暗示著許毅生人生尚未變調的時刻
資料來源：萬仁。

陳政一被葬於何處，詢問許毅生「妳老婆呢」，許毅生沉默不語、低頭飲酒。萬仁透過少校一家三口的團圓，對比許毅生太太自殺、女兒疏離，藉此產生落差(萬仁 2020)。

(三)日記：理解與連結

《超級大國民》對於許毅生妻子的死亡以身不離骨灰表達哀悼；亦詮釋了第二代失去父母、在學校被視為異端等成長的創傷。政治孤雛的出現，源於政治威權使得家庭出現經濟困頓、孤立無援等危機時，年幼孩子生存資源稀少容易被送至親戚家照顧。許秀琴在母親自殺、父親入獄後，「在親戚間被推來推去」、在校被老師當著全班同學面前指其為叛亂家庭。情治人員來到學校，訊問許秀琴有無到綠島探望爸爸。在童年經歷的政治恐懼與創傷恥辱，也是國家禁止哀悼的經驗，使得許秀琴在成年後遇到相似的威脅而出現激烈反應。然而，許秀琴在閱讀父親的日記後，進而理解父親，重新建立彼此的連結。

當許毅生尋獲友墳，回到家在家門口昏厥。許秀琴扶著父親進房，意外看見父親的日記(參見圖10)。透過父親的日記，開始接近、理解父親，「失語」才消失而有言說、對話、記憶的可能，如楊翠所言：「療癒需要見證，見證需要敘說與聆聽。創痛，尤其是政治暴力所施加的創痛，必須『說出口』……創傷才能獲得他人理解，創痛主體才能得到療癒」(2017：53)。此處哀悼完成呈現兩個層面的意義：首先，只能獨白的許毅生終於被女兒閱讀／傾聽而有對話與被理解的可能。其次，政治孤雛許秀琴在理解父親後，理解了父親的苦，對於父親的不諒解有了出口，並與疏離的父親產生連結，亦是自身哀悼的完成。¹²

12 此處感謝審查意見指出許秀琴亦為無法哀悼之人，而與父親重新連結為哀悼的完成。



圖9 軍警闖入家中，槍威脅著母女，母親護著許秀琴並無助地看著被捕的許毅生以及軍警對家裡的翻搜
資料來源：萬仁。



圖10 許秀琴意外讀到父親的日記
資料來源：萬仁。

(四)遺失的寫真

當失去某人、失去社群、失去容身之所，會感到哀慟。哀悼會使人感受到同他人的關係與紐帶在生命的重要性。許毅生失去與陳政一、妻子、女兒的關係紐帶，唯有哀悼他者才能明白、意識到自己同他人的連結。許毅生在尋覓到友墳後，女兒也因讀到父親的日記而開始諒解，哀悼的完成讓許毅生夢中與年輕的妻子與童年的女兒攜手。影片出現三次一家三口的畫面，第一次是逮捕前的家庭和樂時光；第二次則是綠島探監；第三次則是年老的許毅生與妻子、童年許秀琴走在山間草原。第三次年老的許毅生是贖罪愧疚的今日；童年許秀琴與年輕未過世的妻子是不可挽回的過去。透過今日的許毅生、昨日的許秀琴與王淑惠進行對比，意味著許毅生彷彿穿越時間回到許秀琴的童年、王淑惠過世前進行彌補與挽回。萬仁自陳老年許毅生與年輕王淑惠、童年許秀琴的一張寫真，就是一個夢(萬仁 2020)。然而，此時是電影中年老的許毅生臉上第一次露出笑容，因此壓在心頭上的墳終於獲得哀悼的完成。

哀悼政治決定誰值得哀悼、誰被禁止哀悼，倘若逝去的生命不被肯認，失去就無法好好被指認。《超級大國民》賦予哀悼的意義，強調政治受難者逝去的生命必須哀悼，活著的人必須哀悼才能釋懷；死去的人必須成為哀悼主體才能被記憶。《超級大國民》破除政治威權下，政治犯之苦難與死亡不可哀悼的禁忌。

五、結論：哀悼之必要

班雅明(Benjamin)談到若試圖觸及被深埋的過去，那麼必須扮演挖掘者的角色，毫不畏懼地一遍又一遍回到同一件事情上，細微地檢視沉積的過往，因為哀悼是為了拒絕遺忘(李有成 2016: 34-35)。在電影中，許毅生就是挖掘者。本文從《超級大國民》的不可哀悼到哀悼的

完成，分成「不可哀悼的場景」與「心頭的兩座墳：尋墳、哀悼與贖罪」兩部份討論不可哀悼性與哀悼的意義。

第一部分的分析呼應楊翠提到白色恐怖的歷史「之所以呈現『集體遺忘』的荒蕪圖像，當然是國民黨教化詮釋系統的黑手所致，但是，整個台灣社會都是共犯」(2016：28)。同時也正如阿颯兒·納菲西(Nafisi 2011 [2010])所說，專制國家強迫人們保持緘默；面對威權的人們選擇忽視而沉默，加上被害人說不出口的緘默，總總因素使得社會呈現集體遺忘的狀態。雷可夫(George Lakoff)與詹森(Mark Johnson)指出語言是透過各種譬喻來理解抽象的主要機制(Lakoff & Johnson 2006 [2003]：63)。失語、獨白、顧左右而言他、瘋癲話語等無法訴說的沉默背後，亦如同語言，充滿政治隱喻。《超級大國民》以獨白、顧左右而言他、老瘋癲等避開言說、對話的不可能來呈現哀悼的艱難。

第二部份探討哀悼的完成與意義。哀悼所失可以使人發現自己同他人的關係與紐帶，反之，唯有產生同他人的關係與紐帶才可能完成哀悼。許毅生曾失去與陳政一、妻子、女兒的關係紐帶，唯有哀悼他者才能明白、意識到自己同他人的連結。這呼應了泰瑞·伊果頓(Terry Eagleton)所說悲劇能召集一個「苦難的社群」(community of suffering)(Eagleton 2007 [2002])。巴特勒則提及失去哀悼的能力，就失去深切體會生命的能力，而體會生命才能形成反對暴力的力量(Butler 2016 [2006]：12-13)，意即藉助悲傷，可以理解苦難本身，若無法哀悼，則是被抹除如同未曾存在過(Butler 2016 [2006]：12-50)。《超級大國民》破除政治威權下政治犯之苦難與死亡不可哀悼的禁忌，以祭祀六張犁的亂葬崗賦予哀悼的意義，強調政治受難者逝去的生命必須哀悼，活著的人必須哀悼才能釋懷；死去的人必須成為被哀悼主體才能被記憶。

參考書目

中文書目

- 王小波。2009。《沉默的大多數》。西安：陝西師範大學。
- 台灣省保安司令部徐慶蘭判決書，裁判書字號：(41)安潔字第1730號。
- 台灣省保安司令部曾梅蘭判決書，裁判書字號：(41)安潔字第2704號。
- 《懲治叛亂條例》。全國法規資料庫。〈<https://law.moj.gov.tw/LawClass/LawAll.aspx?pcode=C0000010>〉(上網日期：2021年11月22日)。
- 江瑞宗。2000。《執著的政治批判——萬仁》[紀錄片]。台北：財團法人公共電視文化事業基金會。
- 江建勳。2012。《創傷之源起——透視兒童虐待與精神疾病之問題》。台北：台灣商務。
- 吳念真、綠光劇團。2007。《人間條件2：她與她生命中的男人們》。台北：圓神。
- 吳乃德。2015。〈民主時代的威權遺產〉。《記憶與遺忘的鬥爭：台灣轉型正義階段報告 卷一 清理威權遺緒》，台灣民間真相與和解促進會編，頁27-67。新北市：衛城文化。
- 呂芳上。1999a。《戒嚴時期台北地區政治案件相關人士口述歷史(下)》。台北：台北市文獻委員會。
- 。1999b。《戒嚴時期台北地區政治案件口述歷史》。台北：中央研究院近代史研究所。
- 何友倫。2020。〈窩藏匪諜〉。《電影裡的人權關鍵字：第六十九信》，頁69-80。台北：奇異果文創。
- 李天鐸。1997。《台灣電影、社會和歷史》。台北：亞太。
- 李有成。2016。《記憶》。台北：允晨。
- 李昂。2010。〈彩妝血祭〉。《北港香爐人人插》，頁179-242。台北：九歌。
- 李淑君。2021。〈「告密者」的「戰爭之框」：施明正、李喬、鄭清文、葉石濤筆下「告密者」的框架認知與滑動〉。《台灣文學學報》38：35-76。
- 李筱峰。2009。〈兩蔣威權統治時期「愛國歌曲」內容析論〉。《文史台灣學報》1：120-162。
- 汪宏倫。2014a。〈把戰爭帶回來！重省戰爭、政治與現代社會的關聯〉。《戰爭與社會：理論、歷史、主體經驗》，汪宏倫主編，頁1-34。台北：聯經。
- 。2014b。〈東亞的戰爭之框與國族問題：對日本、中國、台灣的考察〉。《戰爭與社會：理論、歷史、主體經驗》，汪宏倫主編，頁157-225。台北：聯經。
- 林傳凱。2020。〈描繪「剛剛消逝的過去」解嚴初期探索「白色恐怖」的三部電影〉。《看得見的記憶——二十二部電影裡的百年台灣電影史》，頁366-382。台北：春山。

- 姚人多。2014。〈社會是戰爭的延續：日治時期以來台灣「國家的敵人」與「治安戲碼」的歷史考察〉。《戰爭與社會：理論、歷史、主體經驗》，汪宏倫主編，頁293-347。台北：聯經。
- 姜天祿。2002。《南瀛白色恐怖誌》。台南：台南縣文化局。
- 施明雄。2017。〈大哥與我〉。《台灣現當代作家研究資料彙編 施明正》，林淇漾編選，頁70。台南市：台灣文學館。
- 涂炳榔等(口述)，楊碧川(編)。2013。《停格的情書：高雄市政治受難者的故事》。高雄市：春暉。
- 張炎憲、陳鳳華。2005。《寒村的哭泣：鹿窟事件》。台北縣：台北縣文化局。
- 曹欽榮。2017。《自由遺產：台灣228、白色恐怖紀念地故事》。台北：台灣游藝。
- 許雪姬(編)。2014。《獄外之囚：白色恐怖受難者女性家屬訪問紀錄(上)》。新北市：國家人權博物館籌備處。
- 。2015。《獄外之囚：白色恐怖受難者女性家屬訪問紀錄(下)》。新北市：國家人權博物館籌備處。
- 陳映真。1994。〈當紅星在七古林山區沉落〉。《聯合文學》111：10-43。
- 。2001。《山路》，台北：洪範。
- 陳鈺馥。(2019年5月7日)。〈解開歷史迷霧 那些年被葬在六張犁的政治受難者〉。《自由時報》。<<https://news.ltn.com.tw/news/politics/breakingnews/2782036>>(上網日期：2019年7月8日)。
- 陳儒修。1993。《台灣新電影的歷史文化經驗》。台北：萬象。
- 。1996。〈歷史與記憶：從《好男好女》到《超級大國民》〉。《中外文學》25(5)：47-57。
- 。2013。《穿越幽暗鏡界：台灣電影百年思考》。台北：書林。
- 焦雄屏。2018。《映像台灣》。台北：蓋亞文化。
- 黃承儀。2015。〈戒嚴時期法律體制的未解難題與責任追究〉。《記憶與遺忘的鬥爭：台灣轉型正義階段報告 卷三 面對未境之業》，台灣民間真相與和解促進會編，頁15-70。新北市：衛城文化。
- 楊翠。2016。〈從強權的羅煞海市出走，追想陽光〉。《黯到盡處，看見光》，陳彥斌主編，頁10-29。台中市：台中市文化局。
- 。2017。〈我曾如此閱讀二二八〉。《名單之外：你也是受害者之一？》，鄭南榕基金會編，頁53。桃園市：逗點文創結社。
- 萬仁。2017。《超級大國民：經典數位修復版》(DVD影片)。台北：萬仁電影有限公司，捷傑發行。
- 。2020。〈萬仁訪談逐字稿〉。李淑君訪談。未刊稿。

- 萬麗鵲、蔡惠如、高惠君、吳美慧(編)。2007。《孫立人案相關人物訪談紀錄》。台北：中央研究院近代史研究所。
- 葉石濤。1991。《一個台灣老朽作家的五〇年代》。台北：前衛。
- 葉龍彥。2017。《圖解台灣電影史》。台中：晨星。
- 蔡雨辰(主編)。2020。《電影裡的人權關鍵字：超級大國民》。台北：奇異果文創。
- 盧非易。1998。《台灣電影：政治、經濟、美學(1949-1994)》。台北：遠流。
- 藍博洲。1997。《高雄二二八暨五〇年代白色恐怖民眾史》。高雄市：春暉。
- 。2001a。《台灣好女人》。台北：聯合文學。
- 。2001b。《消失在歷史迷霧中的作家身影》。台北：聯合。
- 。2002。《藤纏樹》。台北縣：印刻出版。
- 。2004。《紅色客家庄：大河底的政治風暴》。台北：印刻。
- 藍適齊。2014。〈可悲傷性，「戰爭之框」與台籍戰犯〉。《戰爭與社會：理論、歷史、主體經驗》，汪宏倫主編，頁393-433。台北：聯經。
- 蘇致亨。2020。《毋甘願的電影史：曾經，臺灣有個好萊塢》。台北：春山。
- 蘇慶軒。2013。〈國民黨國家機器在台灣政治秩序起源：白色恐怖中對左翼勢力的整肅(1948-1954)〉。《政治科學論叢》57：115-146。
- Barthes, R. (羅蘭·巴特)。2011 [2009]。《哀悼日記》。劉俐譯。台北：商周。
- Bauman, Z. (齊格蒙·鮑曼)。2011 [2001]。《現代性與大屠殺》。楊渝東、史建華譯。南京：譯林。
- Benjamin, W. (華特·班雅明)。2019。《機械複製時代的藝術作品：班雅明精選集》。莊仲黎譯。台北：商周出版·城邦文化。
- Butler, J. (朱迪斯·巴特勒)。2016 [2006]。《脆弱不安的生命——哀悼與暴力的力量》。何磊、趙英男譯。鄭州：河南大學出版社。
- 。2016 [2010]。《戰爭的框架》。何磊譯。鄭州：河南大學出版社。
- Eagleton, T. (泰瑞·伊果頓)。2007 [2002]。《甜蜜的暴力：悲劇的觀念》。方杰、方宸譯。南京：南京大學出版社。
- Freud, S. (佛洛伊德)。1989。《佛洛伊德著作選》。賀明明譯。台北：唐山。
- 。2000a。《精神分析引論》。張愛卿譯。台北：知書房。
- 。2000b。《日常生活心理病理學》。鄭希付譯。台北：知書房。
- Herman, J. (朱蒂絲·赫曼)。2018。《從創傷到復原：性侵與家暴性存者的絕望與重生》。施宏達、陳文琪、向淑容譯。新北市：左岸。
- Kundera, M. (米蘭·昆德拉)。2002 [1979]。《笑忘書》。尉遲秀譯。台北：皇冠。
- Lakoff, G. (雷可夫) & Johnson, M. (詹森)。2006 [2003]。《我們賴以生存的譬喻》。周世箴譯。台北：聯經。

- Lazare, A. (亞倫·拉扎爾)。2016。《道歉的力量：維護尊嚴與正義，進行對話與和解》。林凱雄、葉織茵譯。新北市：好人。
- Lévinas, E. (伊曼紐爾·列維納斯)。2016。《總體與無限：論外在性》。朱剛譯。北京：北京大學出版社。
- Nafisi, A. (阿颯兒·納菲西)。2011 [2010]。《我所緘默的事》。朱孟勳譯。台北：時報。
- Sophocles (蘇弗克里茲)。1988。《安蒂岡妮—墓窖裡的女人》。呂健忠譯。台北：書林。西文書目
- Butler, J. 2004. *Precarious life: The powers of mourning and violence*. London: Verso.
- . 2009. *Frames of war: When is life grievable?* London: Verso.
- Freud, S. 1900. *The interpretation of dream. The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud, volumn IV* (pp. xi-xxxii, 1-630). London: Hogarth Press & The Institute of Psycho-Analysis.
- Orwell, G. 1984. *1984*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich.