111-1

臺大臺灣文學研究所

2022 SEP—JAN 第五期電子報

國立臺灣大學臺灣文學研究所發行 ©2023

目次

專題演講

02 - 05 黃崇凱・從 Vermont Studio Center 到臺大臺文所 <2022.08.25 >
06 - 07 陳學祈・舊書回味——從書話散文到拍賣市場 <2022.09.13 >
08 - 10 王品涵・重新紮根了嗎？——戰後臺灣推理小說的挫敗與再興 <2022.09.29 >
11 - 12 蔡亦竹・臺／日神話與怪談 <2022.10.04>
13 - 14 張文菁・從通俗小說看臺灣文學史—— 1950 年代的反共與愛情 <2022.10.06 >
15 - 16 賴軍維・薩德侯爵的神學觀：惡魔化的上帝和情色書寫 <2022.10.14 >
17 - 17 祝平次・舊的不必去，新的必須來——作為人文研究方法的數位工具 <2022.10.18 >
18 - 18 趙慶華・「我」如何寫「我自己」的故事？談自傳與日記研究 <2022.11.08 >
19 - 20 林芳玫・讀者反應理論與華語語系研究的對話 <2022.11.17 >
21 - 23 鄭睦群・臺灣基督教長老教會的國家認同與論述 <2022. 11.18 >
24 - 24 楊子樵・影像檔案裡的戰爭、速度與媒介 <2022.11.22 >
25 - 27 九色夫・鬼故事與精神疾病 <2022.11.29 >
28 - 29 林木材・另一種影展敘事，TIDF 的策展實踐 <2022.12.01 >
30 - 31 曹銘宗・西班牙傳教士與臺灣：我寫《艾爾摩莎的瑪利亞》<2022.12.09 >
32 - 33 楊隸亞・《男子漢》小說中的性別變體 <2022.12.12 >
34 - 34 陳又津・《我有結婚病》：關於寫作，以及我所知道的小說 <2022. 12.19 >
35 - 36 衣若芬・舊報紙，新鮮事：新加坡數位資料庫簡介和應用 <2022.12.22 >

系列演講——林榮三臺灣文學講座

38 - 39 林福地・如何用鏡頭說故事？——電影和電視導演學 <2022.10.07>
40 - 41 林福地・思相枝：林福地的臺語片年代 <2022.10.20 >
42 - 43 林福地・從電影到電視劇：林福地的影視耕耘與生態觀察 <2022.11.03 >

系列演講——椰林精英計畫

45 - 47 劉威廷・An Observation of Cross-field Taiwanese-American Literature: Exploring the Texts and Methods <2022.11.11 >
48 - 49 王敏慧・Essay Lyricism and How We Perform It <2022.11.25 >
50 - 51 洪國鈞・The Many Histories of Taiwan Cinema <2022.12.14 >
52 - 53 林宛瑄・The Politics of Technics and Prospect of Coexistence in Demon Slayer: Kimetsu no Yaiba <2023.01.06 >

活動側記

55 - 57 《喊叫與耳語》電影放映暨映後座談側記 <2022.11.03 >
58 - 60 蒐・藏自然：臺北帝大時期自然史研究藏品選粹（胡哲明導覽）<2022.12.02 >
61 - 63 「溪洲部落與臺灣野菜生活」人文踏查 <2023.01.07 >

臺灣文學夏季研究生研習工作坊

從 Vermont Studio Center 到臺大臺文所

■林裘雅／側記 2022 0825

黃崇凱 知名作家

《新寶島》伊始，是古巴藝術家準備來臺灣駐村。古巴與臺灣，幾乎同一緯度的兩端。就現實條件來說，兩者似乎永遠平行，卻因為古巴藝術家在美國駐村而有機會交匯，更開啟之後精彩的故事。讀者閱讀時，或許都不禁要問：這些點子是怎麼想到的？

這次的演講標題已洩露上述問題的提示。本次演講，作家黃崇凱將要分享申請國內外駐村的經驗，並思考駐村經驗對作者本身產生什麼樣的影響？和文學生產制度有什麼樣的關聯？各國的差異又是如何？最後，他將以這些經歷為基礎，和大家談論作為一位作家對當前政府的藝文政策、補助制度及駐村計劃的想法與建議。

美國佛蒙特工作室中心（Vermont Studio Center）（2013）

作家黃崇凱的第一次駐村經驗，在美國東北部佛蒙特州 Johnson 小鎮的 Vermont Studio Center（以下簡稱 VSC）。VSC 邀請世界各地的藝文工作者到當地駐村，期間為一個月，一梯次約 50 人左右，主要為裝置或視覺藝術創作者及寫作者。駐村期間，VSC 提供藝術家小木屋做為獨立工作室及起居處，也提供生活飲食，另辦理藝文活動，並要求每位駐村者至少登記進行一場朗讀會。VSC 也會邀請在美國藝文界已有成就的研究者或藝術家，在短期內與駐村者共同生活及討論創作。

在 VSC 吃飯的時候，作家黃崇凱盡可能與其他藝術家併桌，問能不能參觀工作室？或是和不同文化背景的書寫者交流小說，相互推薦好作品。他往來最多的是科麥隆的黑人藝術家，及兩位古巴的藝術家（兩位古巴藝術家間不太熟悉）。他側面得知古巴男藝術家得到基金會獎助才來到美國，不然古巴人出國其實不容易。即使溝通上不甚順暢，但他真心喜愛古巴藝術家的創作，也對此記憶猶新。

雖然 VSC 會辦活動，生活也還算自由，不過要一邊適應新環境，一邊參與活動，駐村期間又只有一個月，其實不太容易靜下來書寫。另一方面，語言及講者專精的文類各有不同，因此對以小說創作為主的他來說，要說這次駐村有沒有書寫技藝上的刺激，他可能會持保留態度。在 VSC 的收穫，比較是和難以相遇的藝術家交流的回憶與體驗，看似無形、無法量化，卻對他產生深層的影響。若僅待在臺灣這個環境，或許很難與不同文化背景的作家交流，也許得透過美國這個第三方，才有辦法和世界另一端的人們相遇。

即使與想像中的駐村有些不同，但這次經驗已悄悄在他的創作星空中劃下無法忽視的光芒。某個失眠的夜晚，他想著下次要寫什麼？「如果我們一覺醒來在古巴，不曉得會有多好？」——《新寶島》這顆臺灣文學界的恆星，早在 2013 年就悄悄降生。

愛荷華國際寫作計畫（The International Writing Program）（2018）

1967 年，聶華苓與任教於愛荷華大學的丈夫 Paul Engle（保羅・恩格爾）成立了愛荷華國際寫作計畫（以下簡稱 IWP）。IWP 邀請來自不同國家、族群和文類的作家及編輯駐村。每年約有 20 到 30 個國家選派作家與編輯來到 IWP，參與者年齡跨度較大。早期駐 IWP 需要一年，後來因多位作家反應時間過長，因此到作家黃崇凱去駐村時，時長已經改為兩個半月，日期則是 8 月中下旬學校開學到 11 月初。

駐村作家必須配合愛荷華大學的課程。一個是愛荷華大學的「世界文學」課程，在課堂上講述自己國家或族群的文學創作脈絡，並聊自己的創作。另一個是參與翻譯課程，和翻譯專業的學生合作將作品譯為英文。除了參與課堂外，每隔一段時間，IWP 會邀請藝術家或作家來訪問，為期一到兩個星期。雖然 IWP 沒有要求作家在駐村期間產出個人創作，但配合活動，還是得寫一些講稿之類的小文章。例如他駐村當時和愛荷華讀書節時間重疊，因此他被安排和一位美國新興黑人女作家共同座談，不過當時座談人數不多，讓他印象深刻。

IWP 安排的活動看似充實，但老實說，他已經很少回想在 IWP 的時光。適應新環境的同時又需配合眾多事務，其實負擔不小。不只他有這樣的感覺，當時和他一起駐村的日本、立陶宛與蒙古作家，還因為每月要提供在愛荷華的駐村日記給雜誌社或電子媒體，因此也沒有多餘的時間放鬆。他們曾經討論過，彼此應該要將在愛荷華寫的作品翻譯出來互相交流。話一出去，亞美尼亞作家認為千萬不要做這種事情，不然看完可能會想殺了彼此。

柏林文學學會（Literarisches Colloquium Berlin）（2019）

成立於 1963 年的柏林文學學會（以下簡稱 LCB）主要目的是推廣德語文學。文化部每年引介 2 到 3 位臺灣作家到德國駐村一個月，居住地在萬湖（Wannsee）。通常這個地方是提供給世界各地的德語翻譯者居住，他們可以來這裡邊休假邊尋找德文資料，或接觸德國文學新資訊，因此他去駐村時，大多是遇到德語系的作者或翻譯者。LCB 常辦理座談，不過都以德語進行，這對他來說比較難投入其中。除了靜態的朗讀，LCB 也會辦理音樂與戲劇表演。

作家黃崇凱的駐村期間，正好與萊比錫書展同期。萊比錫書展側重德語創作，著重在閱讀與交流，在書展成立後，書展現場不賣書，有約 3000 場活動與媒體，如電臺、電視臺配合播送活動。雖然文化部有參展萊比錫書展，但由於前期去的作家作品都沒有翻譯成德文版，也不會說德文，所以交流上有些困難。後來的作家有較多自由活動，也不需要準備課程跟演講，需要做的事情只有參加朗讀活動。這個活動有專業的德語朗讀幫忙唸，作家只要唸一小段中文讓大家感受。對他來說，這是段享受的時光。

臺灣文學學會駐校作家——成功大學台灣文學系（2020）

臺灣文學學會推動臺灣作家到不同大學的臺灣文學系所互動，作家黃崇凱也曾被邀請到成功大學當駐校作家，與該校台灣文學系的成員們交流。他向成大台文提議，能一起設計一些以他的背景、專長、興趣和能力可以做到的活動，讓作家與系所課程、教授及學生之間有更多交流與互動。因此，最後討論出的活動是維持一堂演講，另兩堂形式改為「座談」及「讀書會」。座談部分，他希望可以找所上有創作的學生，閱讀跟討論他們的創作，來了解現在的年輕寫作者對寫作的想法。讀書會則緣於他已在 2020 年底已經完成《新寶島》初稿，他想或許能將初稿分享給同學，透過小型討論會，得到同學對《新寶島》的評論並進一步交流。對他來說，他覺得能夠討論如何詮釋作品，以及能認識、了解新興創作者的想法是很難得的經驗。

國家人權博物館（2021）

國家人權博物館正式成立於 2018 年，之前都是籌備處，掛牌後才有比較多預算規劃駐館作家企劃。國家人權博物館在 2019 年邀請陳列為第一位駐館作家。

國家人權博物館對駐館藝術家繳交的作品沒有太多要求。因此一開始他本來想寫 1970 年臺東泰源事件本身的故事，但做功課以後，發現這個事件可再書寫的空間不多，因此改成寫 1970 年的政治事件。本來人權館可以輔助調閱政治檔案，但在官僚體制中調閱檔案曠日廢時，資料拿到了才發現其實不一定用得到，如果要等檔案調閱完成再開始創作會趕不上期限，所以後來他就採用了自己原本寫小說蒐集資料的方式來完成創作。

美國文學生產制度觀察

兩次的美國駐村經驗，讓作家黃崇凱觀察到美國當代藝文界體制運作方式。有些駐村藝術家會選擇修讀 MFA（Master of Fine Arts，藝術與設計碩士學位）學位，畢業門檻是交出作品並闡述創作理念。MFA 學位在美國正在快速拓展中，依作家黃崇凱當時的觀察，美國各大院校設立的 MFA 數量，至少能扶植 1000 到 2000 位作家。MFA 的體制中，有許多的基金會、機構跟單位讓藝術家去申請補助駐村。美國有許多駐村單位，讓修讀 MFA 的學生或老師可以頻繁往來。駐村單位有層級差異，比如 IWP 的駐地作家都已經在各自的領域裡有一定的文學成就與作品數量，VSC 的駐村者創作階段就不太一致。若以 MLB（美國職棒聯盟）制度來形容的話，VSC 可能接近小聯盟的 1A 或 2A，IWP 則為大聯盟。

MFA 除了能提供寫作者在創作上的實際幫助外，另一個功能是幫助藝文創作者建立在藝文界的人際網絡。以文學界為例，寫作者透過認識授課老師或到各地駐村，比較容易接觸到美國文學界有聲望的作家或出版界人士，畢業後較有機會被引介進大學教創意寫作，或是與出版社簽約。因此，現在比較年輕的美國作家通常有到某大學就讀 MFA 的經驗。

政府補助、駐村制度及作家還能如何可能？

回歸今天的主題，作家黃崇凱認為，駐村與文學生產不是一比一的等價交換。駐村之於作家的影響，是作家因移動到他方，建立不可能在原生地建立的人際網絡並經歷種種事件，作家將這些記憶、人際網絡的影響帶到未來的作品去，比較是駐村的意義。

談回臺灣，他認為當前的駐村制度有需要商榷之處。有些駐館條件流為形式，另一些則是負擔較重。最根本的問題是駐館補助金額幾乎都不足以支撐藝術家的生活，甚至需要倒貼。在這樣的情況下，駐村對藝術家的意義究竟是什麼呢？如果政府若想讓駐村、駐館制度化的話，他認為這些面向必須好好思考。同學延續這些建議提問：「你心目中完善的駐村規劃，可能是什麼模樣？」

「我覺得一定要有一個很有錢的人去成立一個基金會。」

超現實的發言讓大家忍不住笑（中帶淚）。但他解釋，以美國作家為例，他們拿到基金會補助後，基金會並未硬性規範繳交作品時間。因此，有一個能穩定自行營利的基金會扶持駐村計畫是重要的。他也希望這個基金會可以了解臺灣作家的職業生態，提供作家良好的生活品質同時，也讓他們按自己的步調完成創作。此外他也提到，政府的國外駐村計畫補助很像採購案，會讓作家煩惱單據核銷。

張文薰所長接續這個話題。她說，這次講座的問題設計起點，就是她觀察到臺灣的公家單位制度與自由的創作間有些張力，這些問題是臺灣獨有的，讓藝文工作者對「政府補助」感到進退維谷。黃崇凱接著補充，臺灣目前的藝文政策方向，是在模仿韓國的文化產業振興院（對應臺灣文策院），想將臺灣的各類藝文創作推廣至國外。不過韓國補助行之有年，制度完善，也願意挹注豐沛的資源，相較之下臺灣就顯得還在發展。鄰近的日本則完全相反，日本作家想讓自己的作品外譯只能靠機緣，因為日本沒有系統性的版權外譯機構，政府也不補助，但弔詭的是美國讀者對日本文學的需求其實很高，張文薰所長回應說，美國大學幾乎都有日文系，或東亞系裡也幾乎都有日文研究組，因此美國的日本文學愛好者都有管道，知道要從哪個脈絡讀日本文學。

張俐璇教授接著從兩個面向提問，一是創意寫作制度化，另一則是朗讀與創作的關係。首先，若以駐村經驗來看，詢問黃崇凱覺得臺灣的大專院校能否發展創意寫作？學校若有駐村制度，可以怎麼跟藝文市場接軌？其次則是想問，各國作家都習慣朗讀會嗎？

他先回答朗讀與創作的關係。在國外朗讀會很普遍，更有作家舉辦收費朗讀會。雖然他私心覺得收費朗讀還不錯，可以讓作家維持生活，但在臺灣舉辦好像有點違和，不曉得是不是因為現在的國語是一種很人工的語言，所以朗讀起來會怪怪的？他還沒有定論。創意寫作的部分，他認為還有很多可討論之處。比如說，寫作可不可以教？某個寫作風格被大量呈現，對文學界會帶來什麼樣的影響？有助於文學的推進嗎？假如作家投入創意寫作教學，雖然能維持穩定收入是一件好事，不過相對他也要投注時間在教學上，可能反而壓縮到個人創作（除非像哈金一樣，有異於常人的自律與精力）。

本次作家黃崇凱分享的駐村經驗帶來許多洞見。首先，他觀察到各國文學生產制度對寫作者的影響不一，寫作者在不同資源下，發展出不同策略應對。其次是駐村制度對藝文工作者及作家的影響。對他來說，即使不適應環境及繁忙的駐村活動，但帶著真誠的好奇，與不同文化背景的藝文工作者建立人際網絡的連結，對創作者影響最為深遠。最後，他提出政府補助制度、駐村制度及文學創作的觀察與建議。政府補助跟駐村單位可以思考：單位想跟申請者建立什麼樣的關係？是否能在擬定企劃時，照顧到申請者在創作與生存間的平衡？如果能因應各個申請者獨特的經歷來完成計畫，對雙方都會有更正向的刺激。■

#「讀臺文所的人」系列演講

舊書回味——從書話散文到拍賣市場

■張皓棠／側記 2022 0913

陳學祈 任職「舊香居」，致力於臺灣文學史料的挖掘、整理與研究

有想過為什麼一本舊書能賣到破千甚至破萬嗎？有注意到《人間》雜誌有兩種創刊詞嗎？而鄉土文學論戰時期余光中的私人信札又寫了什麼呢？

本次「讀臺文所的人」系列，邀請到了目前任職於舊香居的陳學祈老師，分享了二十年來研究書話散文與舊書店工作的心得。演講一開始，陳老師先談談自身對於舊書的興趣。那是 2000 年初，洛夫的詩《漂木》在《自由時報》副刊連載，那些作品讓陳老師了解 1950 年代有如此令人驚艷的作品，然而卻在搜羅洛夫詩集時體認到原來書不是想讀就有，也不是有錢就能買得到。為了找書，老師談及那年代找書的方法。因為當時資訊比較隱密，主要是從遠流博識網的「珍品交流道」（現已消失）獲取相關資訊，也認識了「紙上極樂」、「蠹魚頭」等舊書愛好者，學習了舊書相關的知識，也了解到臺灣有類似夏宇《備忘錄》那樣具有極高價值的書籍。

之後演講進入書話散文的閱讀與研究部分。陳學祈老師在成大臺文碩士班時即是以書話散文為研究對象。書話的概念可追溯至傳統詩話，如歐陽修的《六一詩話》或藏書家的藏書題跋，類似讀書隨筆。陳學祈老師參考許多資料後給的定義是：「書話源於古代詩話與藏書題跋，內容以描繪書刊本身之文物性或旁及相關人事掌故為主，不專注於評論與介紹書刊內容，透過作者主觀體悟後，利用文學筆觸予以表達之散文。」而書話的來源大都來自報章雜誌、書畫作品選集，表現不少有關閱讀的文化面貌，例如吸取新知、建構閱讀風氣，同時也能看出收藏意識的轉變。

陳學祈老師分享三種不同身分的人的書話。首先是出版家隱地，他的書話便充滿著出版的心路歷程，這在文學史上是比較少見的。經營出版社的文人過去很少談自己的出版社跟出版的書，如林海音、高信疆都不太談自己的出版社，然而隱地卻談了十幾本，並透過這些書談述當時的文壇樣貌。其次是學者林文月，她的書話就以讀書歷程、師生情緣與家族親情為主，例如從《文學雜誌》的合訂本回首過往青澀的日子，懷念夏濟安等老師，用優雅恬淡的筆調敘述文人生活。藏書家傅月庵則是從愛書人的角度出發，經常寫出相關人物的私下面貌，也寫過很多拍賣圖錄。與市面上僅有標題的圖錄不同，傅月庵會細心寫出舊書的特點與特色。

書話相關的作品至今仍在出版，陳學祈老師分享近年來的書話作品，也提及當今舊書流通的變化。如今已是網路當道的年代，陳學祈老師指出，臺灣這十幾年來很多藏書都往大陸流，許多臺灣現下找不到的書，很多時候都能在中國最大的舊書網「孔夫子舊書網」尋得。同時老師也指出了一個現象，那就是中國人對臺灣文史資料顯然不太感興趣，但若是跟國民黨相關的則很容易被買走。

演講第二部份來到文獻相關研究與版本學的分享。陳學祈老師提出將版本學與書籍史結合可以看出更多的文本信息與差異，像是在面對有一定年代的書籍時，有時候就算書名一樣，再版後卻會產生大幅度更動，例如潘人木的《漣漪表妹》初版與後來的版本差了十萬多字，若研究者未有版本意識，便容易造成研究上的盲點。在臺灣文學版本知識方面，陳學祈老師以《瘂弦詩集》為例。《瘂弦詩集》有九種不同的封面，這在於一開始詩集在香港出版，疊在海關時會因為受潮導致來臺後換成新封面。楊逵的《鵝媽媽出嫁》也有七種版本，這牽涉到的是版權相關的問題，且有的版本還附上歌譜，內文的照片也很常有差異。本次臺北古書拍賣會也有極特別版本的《送報伕》，是拉丁化新文字的版本，具有特別的史料意義。具有版本意識對史料收集有極大幫助，每當大陸出版關於新文學的圖錄時，陳學祈老師即會特別關照臺灣文學相關的作品，這樣的

習慣也幫助《文訊》整理紀弦上海時期資料時得提供相關資料，如《三十前集》、《易士詩集》的封面。有版本的概念亦可作為看法轉變的證據，如吳鳳傳說在教科書的呈現，1961 年版與 1969 年版的吳鳳的插圖上，出現沒有騎馬與有騎馬的版本，從此可以發現編寫教科書的作者當下的想法。

書籍史的意識能為研究帶來許多貢獻。陳學祈老師指出，在西方通常會留存售價、出版通路以及買家的資訊，可惜中國文學研究沒有書籍史的意識，最多只有版本，無法知道書從哪裡買的、多少錢等。書籍史下有許多子題，例如印刷、造紙技術的印刷史，及出版家、出版社、報刊研究、流通與禁書、編輯或翻譯過程的出版史，還有討論整體藏書到書中眉批的閱讀史，也有關於書籍的裝禎插圖的藝術史。為了瞭解這些過程，陳老師提倡研究者應多方收集文本週邊的相關史料，如回憶錄、口述歷史、日記、信札、照片、影音資料等。其中，回憶錄跟口述歷史常會因記憶偏差而有錯誤，日記則有可能因為作家本身覺得未來會被出版而有所隱瞞，信札則是相對比較可信的資料。陳學祈老師就在整理舊書的過程中發現了余光中在鄉土文學論戰時期寄給朱西甯的信件，內容即提及對工農兵文學的批判，以及對時下作家的轉變的不滿，這些信札可補充鄉土文學論戰檯面下的作家心聲。之後，陳老師分享了日本相關的版本研究，佩服河原功的版本研究，也感嘆臺灣做不出日本《別冊太陽》雜誌這樣的舊書雜誌。

演講下半部，陳學祈老師分享了他在舊書店工作的歷程。歷經新人時期第一份工作《新地文學》雜誌的震撼教育後，陳老師來到了扉頁書房，這是扉頁書餐廳的一部分，工作主要在地下室，為出版社經營的複合式藝文空間。陳老師在這個空間舉辦多次展覽，如《書評書目》展、《文星》展等，也邀請過李敖、黃震南先生演講。其中在整理《人間雜誌》展時發現了兩種截然不同的創刊號，這反映了《人間雜誌》創辦過程中對自身期待的不同詮釋。離開扉頁書房後，老師來到了竹風書店，這是間純正的舊書店，滿山滿谷的書，在此老師真正體會到舊書店是一種需要文武雙全的工作，要有能力分辨書的價值，也要有體力搬書，同時收書的狀況亦是百百種，幸運時遇到的是乾淨整潔的，但更常發現到處都是垃圾的書房，使得每次收完書的感受總是又累又髒又臭又餓。收書時也會有些小意外，例如發現私房錢，這通常會還給家屬，但如果發現的是色情刊物則會迅速收起來，不要讓家屬發現自己的長輩有這樣的書籍以防尷尬。至於收書的最大驚喜則是永遠不知道自己收到什麼書，陳老師曾發現邱妙津借書時留下的紙條，可從此資料與當時邱妙津出版的文章互相作證，另外也曾收過作家黃碧雲的信札，只是信札很容易有隱私問題，需要小心處理。

最後，陳老師與大家討論古籍書刊的買賣。關於舊書的價值，通常若在文學史或藝術史中已有定位，就會賣到一個好價錢，但研究傳統的轉移也會讓書籍價格改變。與此同時，「時代感」也會影響舊書價格，如曾紅極一時的通俗小說在多年後價格會上漲。陳老師最後分享了臺灣最大書刊拍賣會「清風似友拍賣會」，展示天字第一號的金庸全套初版、藏書界很喜歡的《民俗台灣》與《王子》雜誌。老師表示，這個領域其實有很多可能性，也能為研究成果帶來不少貢獻。■

■林裘雅／側記 2022 0929

臺灣通俗小說跨媒介交涉研究專題

重新紮根了嗎？——戰後臺灣推理小說的挫敗與再興

王品涵 臺灣大學慶明文學講座博士後研究員

深入研究臺灣推理小說的王品涵老師，在本次演講中將為大家帶來這幾年她所觀察到的戰後臺灣推理小說發展現象。王品涵老師談到，臺灣的推理小說界如同推理小說一般，還有許多待解之謎，希冀本次演講能拋磚引玉，吸引更多人一同解開謎題。

一、 戰後推理小說發表空間

1. 戰後初期（1945-1949）

因戰爭混亂及語言轉換的困難，許多臺籍作家難以持續創作，推理文類也相對受影響。當時臺灣本地或戰後來臺的白話文作家都更傾向關注政局及思想，因此通俗小說的生產相對匱乏。依王品涵老師的研究，戰後初期較活躍的推理小說創作者是林熊生（金關丈夫）與葉步月兩位作家。出版品方面，王品涵老師則認為《藝華》、《回覽》及蘭記書局《高級漢文讀本》系列刊物、同人誌與書籍為戰後重要的推理小說發表空間。《藝華》目次可見葉步月、吳濁流與江肖梅三人並置。另一刊物《回覽》，則為日人留用教授學者在等待分派期間，因無法自由移動而創刊，每期由不同人主編，為手工同人誌。《高級漢文讀本》系列則由蘭記書局從中國上海進口，因不符合殖民時代檢閱規定而自行出版。戰後國文課文欠缺，因此直接將《高級漢文讀本》改名《中學部高級國語讀本》，內收錄《福爾摩斯》等翻譯小說作為作為教材，文類及內容也相當多元。出版社方面則由「台灣藝術」與「東都」執行，但文章依然稀少。

2.1950-1960 年代

A. 重要作家與作品形式

此時期的臺灣文學在黨國下形成「戰鬥文學」或「反共文藝」的熱潮，因此間諜題材盛行，也不乏有內戰經驗者的創作。王品涵老師認為潘壽康、鄒郎（1923- ？）與費蒙（1925-1997）頗有意思，因此分別介紹。潘壽康較著名的事件是主編《臺灣偵探奇案》（1956），並翻譯英法文學。雖然對戰後軍中文藝作家影響甚深，但他自己的創作卻不常被提及。王品涵老師想知道潘壽康定義的「俠義小說」究竟為何？以及，另一本著作《我與女間諜》（1952）若為潘壽康著，則可把間諜文學可考時間點往前推移。鄒郎則素有「諜戰小說之王」之稱。他有特工及任職警備總部之經驗，書寫風格為劇情緊湊，因此風靡一時。他 1944 年開始在香港寫作，來臺後辦《文化旗》刊物，相當愛國忠貞。其作品〈死橋〉與〈長江二號〉被李翰祥導演改編成電影《揚子江風雲》（1969）。最後是費蒙，他生於香港，曾任間諜成為政治犯（在香港、汪精衛政權及國民黨政權下都受牢獄之災），身兼小說家與漫畫家，主要創作「犯罪」與「間諜」小說。在他小說中能讀到，他因為自己的經歷而對國民黨反共政策若即若離。1949 年他受農復會聘為畫室主任，隨後來臺。費蒙創作能量高，作品豐富，主要有「仇奕森系列」、《職業兇手》（1952）、「駱駝系列」與「左輪泰系列」，創作大量作品，也曾被拍成電影、連續劇，目前卻幾乎無人研究。

B. 出版狀態

1950-1960 年代的出版狀況頗為複雜。當時雖為戒嚴時期，但與自由地區往來密切，因此從香港輸入許多藝文作品。《警民導報》的郭雁翎來臺後，曾說見過香港的專門偵探雜誌《藍皮書》與《偵探世界》但都被取締。王品涵老師認為，當時此類雜誌或因便宜、內容直白（或有腥羶色內容），從而印刷數量甚多，但因為內容審查政策，因此在某個時間點上被大量查禁。另外，當時臺灣發行「廉價雜誌」（pulp magazine），此類刊物緣於歐美，

興盛於 1920 年代的美國，偵探小說類型「冷硬派」（Hardboiled）即在此類刊物中誕生。歐美的廉價雜誌有從量變達到質變的過程，但在臺灣卻未有此一現象，王品涵老師覺得頗有意思。

王品涵老師另舉《偵探》雜誌。該刊物社長為唐賢翔，初版年份不詳，只能推斷約於 1959-1962 年間創刊，至 1988 年停刊。目前讀者、發行數量及篇章從何處引來，管道從何入手都還有待討論。其兄唐賢龍為《小說創作》發行人，該刊物有現在許多被歸類為純文學作家的出道作。這讓王品涵老師好奇唐家出版事業對文學界的影響。除此之外，「東方出版社」也是很重要的偵探小說推手。該出版社譯選了日本作家南洋一郎的《亞森・羅蘋全集》與山中峯太郎改寫後的《福爾摩斯全集》，這兩套算是戰後推理迷的起點。

3.1960-1970 年代：單行本翻譯

此時重要的是單行本翻譯量逐漸增加，在此之前規格與來源相對較不明。在推理小說研究界中，翻譯者是相當重要的一塊，王品涵老師特別提到姚姮這位翻譯者。姚姮雖少被提及，但至 2022 年臺灣所有希區考克譯本都由她翻譯，《包青天》也由她所寫。此外，1966 年也出現了有意思的翻譯書，如仁木悅子的《貓影謀殺案》，及 1969 年「人人文庫」收錄法國推理小說家西默農（Georges Simenon）的《運河命案》。從這些譯本可看出，現今有許多以為後進的翻譯作品，說不定都能追溯更早的版本。王品涵老師進一步好奇，當初選編文庫的出版人從這些小說中看到什麼？為何以「推理」和「科幻」居多？這兩種小說如果沒有現代科學對理性的崇拜作為基礎不可能出現，因此，這樣的選編文庫方式在娛樂性外，是否也帶有啟蒙意味？

4.1980 年代：解嚴與《推理》雜誌登場

1984 年，《推理》雜誌由林佛兒創刊。創刊號上排列的第一個作者是倪匡，第二個是鄭清文，還有其他譯者翻譯的文章，是豪華作家的大集合。從《推理》雜誌的作者群，我們可以提問：「臺灣純文學與大眾文學的分野是否如我們過去想像的涇渭分明？」雖然現在被認定為純文學寫作的作家有被邀稿，但當時都爽約，林佛兒就在雜誌裡向他們闡述，推理小說不是容易書寫的文類。在林佛兒的嚴格把關下，小說文類敘事開始出現分歧。除了創辦雜誌，他也舉辦「林佛兒推理小說獎」。此時期也出現「遠景」、「皇冠」、「志文」等出版社推出了日本、歐美推理小說的中譯本，可稱為戰後臺灣第一個翻譯小說的黃金高峰期。此時的譯作相較之前都更有水準，也出現介紹作家系譜及閱讀法的文章。

5.1990 年代：專門出版社與學校社團初現

1990 年代，推理小說出現了兩個重要的現象。一是有專門出版推理小說的出版社，二是因科技、網路發展，推理小說讀者得以集結成社。推理迷們因此可以聚集，對往後的推理小說發展有著一定的影響。

出版方面，出版社有系統性的引進推理小說。如 1992 年「皇冠」出版社推出「綾辻行人推理小說系列」，以作品集概念引入日本「新本格」的重要作家。同年「中國青年寫作協會」進行研討會，編輯論文集《流行天下：當代臺灣通俗文學論》，是臺灣戰後第一本以學術角度系統性討論通俗小說的作品。另一則是 1997 年詹宏志在「遠流」啟動「謀殺專門店」的出版計畫。此為系統性的選書，並以歐美推理小說史觀進行導讀。這是一個具系統性的輸入過程，得建構現在的推理史。「遠流」也經營「推理擂台」，這是網路時代推理迷的首度集結，此一平臺對我們現在的推理小說至關重要。除此之外，推理小說迷也自主發起網路／實體社群。網路社群方面，1997 年因 BBS 網路讓推理迷相聚，進而成立「密室研究會」。學校社團方面，1996 年臺大學生成立「臺大推理小說研究社」，這是臺灣推理社群第一個創立的學生社團。

1999 年第三屆時報文學獎百萬小說獎以推理小說為主要徵文對象，這雖是臺灣史上第一個推理小說獎，但得獎小說與推理迷心中認定的推理小說有所扞格。從此可以看出當時推理小說與純文學間有很大的裂縫，但這個裂縫從何時形成？更進一步討論，當僅以類型而非內容討論時，所謂的「推理小說」，對讀者來說究竟是什麼？「推理小說」應當有什麼樣的結構？當時的推理迷們在研究會中已開始深入研究，因此這群推理迷之後踏上寫作之路也絕非偶然。

6.2000 年後：網路世代大集結

2000 年左右出現新一波推理熱潮。一方面是出版社對推理小說投注更多心力，另一方面則是推理小說讀者社群的自發性活動，讓社群拓展且穩固。出版社著力處在「開設專欄」、「大量出版」、「邀請國外作家」及「辦理獎項」等四點。

讀者社群方面則受網路媒介特性，形成跨地域的大型讀者社群，社群在自發性地辦理活動、討論，逐漸形構推理小說的文學機制。例如 2000 年，既晴架設「恐怖的人狼城」網站，以及與凌徹、夏空成立「密室研究會」，是推理迷自行翻譯、推廣推理小說的一個嘗試。2002 年，藍霄建立的「blue 的推理文學醫學院」網站，則具「論壇」與「串聯」的功能，讀者群不只在網站討論，還能透過連結，觀看其他推理小說讀者的部落格。2003 年，「臺灣偵探俱樂部」成立「人狼城推理小說獎」，2009 年獎項改名為「臺灣推理作家協會徵文獎」。此更名有幾個重要的討論，一是「作者是否可修改投稿作品？」二為「是否僅限臺灣作者？」這兩個問題更深層的原因非常值得探討，當時的討論結果到現在，臺灣推理作家協會成立 20 年也沒有改變。

7.2010 年代—現今：華文推理的「復興基地」

王品涵老師之所以將 2010 年到現在的臺灣推理文學界，命名為「華文推理的『復興基地』」，是由以下三個面向觀察之。首先，就文學場域方面，因擁有成熟且數量龐大的讀者社群及文學獎機制，使出版社更願意投入推理小說市場，推理小說因此能見度更高，內容也更成熟多元。如臺灣的出版社在 2018-2019 年間，翻譯出版了兩本歐美推理史作品：朱利安・西蒙斯（Julian Symons）的《血腥謀殺》（臺北：漫遊者文化）及佳多山大地《通往謀殺與愉悅之路》（臺北:獨步文化）。2012 年「要有光出版社」推出「要有光」推理書系，它囊括了所有臺灣推理小說作家作品，不過品質把關相對就比較寬鬆。2020 年《筷：怪談競演奇物語》（臺北：獨步文化）也是臺灣難得一見的接力與跨國境作品。這些出版品在在顯示推理小說的興盛發展。

其次，就政治經濟環境方面，華文世界的社會運動影響推理小說的內容與書寫轉向。2014 年，太陽花學運及香港雨傘革命等社會運動，對推理小說書寫者的影響相當深刻，某部分來說也影響到中國作者。中國無法成立大型交流平臺與協會，推理小說讀者難以交流。馬來西亞是因為政治環境關係，因此華文出版狀況很差，不得不來臺灣。在這些政治狀況下，華文推理小說書寫者選擇匯流到臺灣尋求發表空間。

最後，在全球化的影響下，影視媒體讓華文推理小說開始有了文體混雜的現象。這可從 2010 年 BBC 出品的《新世紀福爾摩斯》（Sherlock）說起。由於該劇太受歡迎，連帶導致 BL 二創作品相當熱門，從而產生文類混雜的現象。

二、臺灣戰後推理文學復興的再思考

王品涵老師詳實爬梳史料與提出觀察後向各位提問。首先，純文學與大眾文學的成立與否，是在什麼樣的時空脈絡下，經歷什麼樣的階段才出現？其次，推理小說與科幻、羅曼史、武俠、輕小說、驚悚與靈異等類型文類的差異在何處？另外，當一個外來的文類，也就是類型小說要在臺灣紮根的時候，它所必需的條件究竟是什麼？

推理小說走到現在已形成大致熱潮，這與其生態圈建立很有關係。本次王品涵老師爬梳戰後推理文學的發展，可見從初期個人努力，到如今整個文學社群的成熟其實非常不容易，且尚有許多待研究之處。王品涵老師期待有志者能夠一起研究，讓推理小說的精妙被更多人知曉。■

■黃亮鈞／側記 2022
1004

臺／日神話與怪談

蔡亦竹 實踐大學應用日文學系助理教授

臺灣文學中的鬼怪選讀

神話中的神靈、怪談中的鬼怪，縈繞人類社會而恆恆留存。神話與怪談，存續在人類生活的意義為何？又是如何跨越臺灣、日本的海峽與疆界流傳創生？本次演講邀請到長期耕耘臺、日民俗研究的專家蔡亦竹教授，分享他對於兩地神話、怪談，乃至於社會生活的研究與觀察。

蔡亦竹教授從自己赴日本筑波大學求學的經歷談起。起初他想了解日本人及其民俗文化，反倒發現自己並不認識臺灣。回憶當時日本教授詢問自己「臺灣人是什麼？」面對這個原應輕易卻尷尬難解的問題，蔡亦竹教授體認到必須先從自己的角度出發、先理解自我的文化，才得以進行跨越疆域的比較和研究，也才能探尋世界的模樣。當我們將神話、怪談作為主要講述對象時，呈現的皆是人類世界觀的差異，反映人們對於生活的期待或恐懼。

循此，蔡亦竹教授以媽祖形象塑造為例，談及臺灣各大廟宇易和地方勢力掛鉤，展現出媽祖持槍帶砲、縱橫江湖的民間形象。接著扣連時事，舉出2016 年白沙屯媽祖鑾轎遶境，迴避時陷醜聞風波的頂新集團高層，以及 2022 年臺南發生殺警案，城隍夜巡突改路線，衝至已逝員警服務的派出所撫慰民心。於此，蔡亦竹教授提出問題意識，為何神明會選擇迴避或更改路線？背後運作著的，是神明、人民、抑或是轎班人員的意志？

蔡亦竹教授提醒，如此的疑問並無標準答案，從事神靈、鬼怪此類的研究，自始至終都圍繞著「人」的問題運轉。信仰得以撫慰人心的意義即是在於觀察人們如何思考每一次事件的發生，媽祖的迴避、城隍的夜巡，彰顯的皆是現代人類社會的思考邏輯。也因此，研究民俗，是一門屬於人的研究。

接著，由臺至日，目光放眼至日本地區的神話與信仰。日本社會存在著對於生殖器官的崇拜，具體的生殖器官隱含對於豐收和繁殖力量的渴望象徵，而如此的渴望，更可追溯至日本起源的神話傳說。建構日本歷史敘述的《古事記》一書，記載日本起源的別天津神神話傳說，在不斷繁殖傳遞之下，誕生伊邪那岐、伊邪那美兩位神祇。兩位神祇立起大柱，依照陰陽順序圍繞大柱相交合，接續生產萬物、諸島及諸神，由此建立日本國土的精神構造與傳說。

回到臺灣社會與傳說發展，蔡亦竹教授認為，故事具備安撫人心的社會作用，前提是這些故事要讓人們在某種程度上相信。臺灣人和日本人對於冥界想像的差異即在於，臺灣人想像的冥界具備政府

組織的架構，從天公到土地公，階層嚴密、各司其職，我們相信如此的架構有著賞善罰惡的機制，生前遭遇的所有不幸死後皆能獲取平反，甚至臺灣的喪葬儀式，透過身體無痛、無病的祝福，皆暗示對於死後理想化世界的期待。

臺、日之間的信仰與傳說，又是如何交涉關係著？蔡亦竹教授舉臺南地區的日本飛虎將軍信仰為例。此處主祀神祇原為日治時期日本海軍飛行員，遭美軍擊破而墜落陣亡於現今鎮安堂廟地一帶。起初以作祟的形式出現，後反而轉為英靈的形象，當地稱之為飛虎將軍。蔡亦竹教授指出，飛虎將軍受當地祭祀，曾經歷臺灣化的過程，臺灣化後的第一件事情即是「抓乩」，托夢給當地人，求得神明的代言人，甚至還順應當地風俗開始「出明牌」取信當地人。種種臺灣化的過程讓當地人接受此一日本將軍信仰，更成為臺日交流的重要橋樑，飛虎將軍信仰於臺南當地香火日盛。

最後，蔡亦竹教授表示，無論臺灣的靈異現象研究乃至恐怖電影的產製，恐怖之處都在於人類本身，我們必須去發現每一個現象為何形成，背後的主因是什麼？扣回民俗研究的基本態度，他也認為民俗存續的意義就在於，我們能夠藉由神話與怪談，呈現出屬於「自己」的形象。當我們深刻理解自身文化之時，才能帶著他者的眼光發現文化與文化之間的差異。■

臺灣通俗小說跨媒介交涉研究專題

從通俗小說看臺灣文學史——1950 年代的反共與愛情

■許明智／側記

2022 1006

張文菁 日本愛知立大學外語學部中國學科副教授

翻開葉石濤、陳芳明的文學史著作，我們往往會看到 1950 年代被冠上「反共文學」的標籤，作為時代共相的概括。然而，這樣的文學史書寫，實以純文學的文壇為中心，而忽略通俗文學在 1950 年代的發展。今日邀請的張文菁教授，便試圖自「通俗小說」的視角，帶領我們反思如何重寫戰後臺灣文學史。

在演講一開始，張文菁教授從 1963 年開始出版通俗小說的瓊瑤談起，提及瓊瑤作品因改編成電影而風靡一時。不過，過去的諸多論者，如李歐梵、林芳玫、劉秀美等人，多將瓊瑤的言情小說溯源至中國五四新文學，或鴛鴦蝴蝶派的傳統，而未能解答臺灣在 1950 年代至 1960 年代的社會環境下如何培養出這些通俗作家。因此，教授在 2022 年新出版的專書《通俗小說からみる文学史：1950 年代台湾の反共と恋愛》中，便透過考察「政策」與「市場」的變化，再從「讀者、文壇、出版、作品」等面向，重新省視 1950 年代的臺灣文學史。

首先，張文菁教授指出，由於「去日本化」的文化政策導向，日文書籍的市場遭到毀滅性的打擊，加上通貨膨脹使得書籍價格昂貴，閱讀成為奢侈的行為，進而改變人們的閱讀習慣。值得玩味的是，1950 年代的圖書查禁和審查制度，雖使得圖書市場陷入真空狀態，最後反而促成本土圖書的出版。

再者，張文菁教授從文化政策切入，進而討論到「誰是 1950 年代的讀者？」她指出由於成人識字教育的失敗，使得日語世代在戰後的中文市場被邊緣化。也因此，戰後中文圖書市場的讀者主要為外省籍人士，以及 1938 年後出生的臺灣人，如能嫻熟使用國語的作家陳若曦。

接著，張文菁教授也討論到 1950 年代的「反共文壇」與通俗雜誌之間的關聯。回顧 1950 年代初期，此時的雜誌總數很多，多仰賴政府補助、公家機關與軍方的大量訂購、或是刊載廣告等，卻也因此受制於政府反共文藝政策。相較之下，沒有獲得政府補助的雜誌，為了吸引讀者購買，便開始刊載娛樂性高的作品，進而促進通俗文學的發展。

此外，1954 年以「撲滅赤色黃色黑色三害」為目標的「文化清潔運動」，目標之一即為唐賢龍、唐賢鳳、唐賢翔等人所經營的綜合雜誌。然而，文化清潔運動不但沒有完全消滅黃色小說，反而使得反共文壇與通俗出版的界限明確化，進而將通俗小說從國家大義中解放出來，故自 1956 年起促成通俗小說的急速發展。

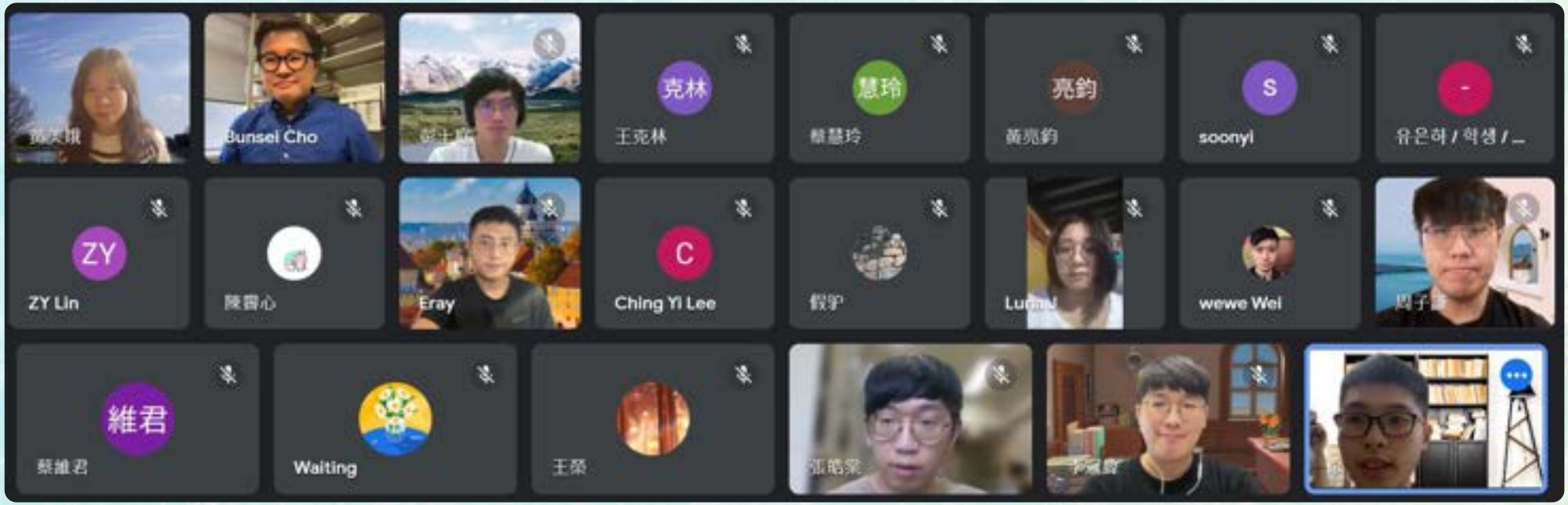
分析完政策、讀者與市場等面向後，張文菁教授則帶領我們進入通俗出版社、作家與作品的具體例子：在 1956 年後，中文圖書市場持續擴大，使得通俗文學出版專業化與多元化。以武俠小說為例，

當時便出現了專門出版武俠小說的真善美出版社，或是專門寫武俠的作家，如臥龍生、諸葛青雲。以言情小說為例，最顯著的例子便是文化圖書公司，以及作家「金杏枝」的出現。

在考察金杏枝的作品時，張文菁教授也發現金杏枝的《冷暖人間》原應為紅嬌《酒家女》，但由於讀者眾多，故應其要求出版兩次續集，並改變封面的設計，以迎合女性讀者的品味。從金杏枝當年出版大量作品來判斷，金杏枝應代表著「專業言情小說家」的品牌。透過了解金杏枝作品的身世，我們才能明白為何瓊瑤在 1960 年代蔚為風潮——正是因為相較 1950 年代的「反共文藝」與「言情小說」，瓊瑤的「文藝愛情小說」更具有「去政治（反共）化」與「去色情化」的特色，才佔有其獨特地位。

除了臺灣本身以外，張文菁教授於演講中也不斷提及臺灣與其他地區的互動，如何影響通俗小說的發展。像是許多臺灣的通俗文學類型，是因為中國進口的書被禁止，才刺激本土作家進行創作。而香港的通俗雜誌，在臺灣的「剽竊」之下，也成為推動通俗雜誌風行的一股動力。

由此可見，閱讀臺灣通俗小說，不僅能讓我們重新思考當前文學史書寫的不足之處，更能輻射出臺灣與其他地域間交織的文學風景。從著名的通俗小說家瓊瑤出發，張文菁教授帶領我們從通俗小說的不同層面，望向文學史書寫的未竟之處。從演講後的提問與交流中，我們也意識到關於純文學與通俗文學，還有許多通俗作家的身世，都是一則則未知而迷人的故事，有待後進研究者細細考察。■



薩德侯爵的神學觀：惡魔化的上帝和情色書寫

■韓承澍／側記

2022 1014

賴軍維 宜蘭大學外文系教授

「情色書寫」和「基督神學」兩個看似矛盾的詞彙如何能產生關係？這個問題或許可以從 18 世紀法國思想家薩德侯爵（Marquis de Sade，1740-1814）其人及其作品開始談起。本次演講由楊雅儒教授邀請宜蘭大學外文系賴軍維教授前來，與我們分享薩德侯爵的文學創作、哲學思想、神學思想，以及他結合「情色」與「上帝」的獨特創見。

演講伊始，賴老師先提醒薩德侯爵的看法都是非常勁爆的，包括他書籍中的圖片也都堪稱驚世駭俗，除了讓我們先做好心理準備外，也已說明他挑戰禁忌的程度，恐怕是 21 世紀的現代人都會大感吃驚的，更不用說他所在的保守 18 世紀法國社會。

若要從西洋文學史當中選出堪稱「異類」的作家，薩德侯爵應是首屈一指。其中一個證據是他的大名在 19 世紀後演變成精神病理學名詞，「Sadism（施虐狂）」這個字的來源就是薩德。（另外「（Masochism）受虐狂」則來自奧地利作家 Masoch），作家的名字變成精神病學名詞，文學史上就只有這兩位。

回顧薩德侯爵思想的養成，他的童年經歷值得一提。薩德出生於法國普羅旺斯南部的貴族家庭，從小就跟著一位「縱慾而博學的神父」學習，或許因此影響了他對情色的看法，也為日後他的豐富學養奠下基礎。不過他之所以成為法國史上惡名昭彰的人物，主要和他個人的兩次性醜聞有關，尤其發生在 1772 年的醜聞還導致他被判處死刑。雖然他因具有貴族身份，在 1778 年免除死刑，不過日後他就因為「荒淫縱慾」而被關在監獄裡長達 28 年多，多部重要作品都是在監獄中完成的。特別是 1778-1784 年是他最重要的閱讀和寫作時間，1784-1800 年則待在著名的巴士底監獄。即便經歷法國大革命，但他仍沒有享受過真正自由的滋味，所以在其小說中常可見到其對自由的呼求與嚮往。

在開始討論薩德侯爵的宗教觀之前，賴軍維教授提醒，儘管薩德侯爵以情色理論大師影響 19 世紀的人文學界，然而他的宗教思想是相對較少人研究的。一來他的思想博採眾議、駁雜晦澀，二來他宣稱自己是「絕對的無神論者」。但弔詭的是，他許多作品裡都在發展一個「邪惡的上帝」概念，這和他的無神論主張根本上是衝突的，因此更增添他思想的複雜性。另外，薩德侯爵無神論主張主要源於 18 世紀啟蒙思想流行，處在一個注重理性思辨的時代，要成為無神論者並不是件困難的事。許多思想家將矛頭指向宗教，認為自然神論、上帝都是虛幻乃至偏見。反神聖化、反基督、反宗教的浪潮席捲 18 世紀法國，他自然也吸收了這些思想，用作發展其獨特神學思想的養分。

薩德侯爵的神學思想可分兩部分，第一是粗暴的邏輯的無神論，第二是「兇惡的上帝」。作為一位極端的唯物主義無神論者，他積極地推翻自然神論中認為上帝為宇宙創造之「第一因」，也就是推動世界運轉的第一個動力，並以大自然自我運作之機械論來取代上帝的存在：大自然有內部運作的機制，所以人類是不需要上帝的。他也提出「上帝之死」，認為上帝是暴君，無神論就是反對暴君的戰爭，是人類的絕對解放。不過矛盾之處也在此顯現：否定上帝存在，卻有上帝是暴君這樣的批判，是否又承認了上帝的存在？另外，也包括對於所有極限

的否定。薩德侯爵在小說 *Justine* 虛構了一個以享樂為最高原則的秘密組織「犯罪之友社」，追求快樂、推翻既有價值偏見為宗旨。會規包括必須放棄所有宗教、必須執行無神論作為，唯一的信仰是快樂，「只要能令人快樂的東西都是好的。」在此，賴軍維教授引用傅柯為薩德的情色思想作結：情色（érotisme）是一種結合了極限的超越與上帝之死的性經驗。

接著，賴軍維教授更深入談薩德侯爵筆下的上帝形象。薩德創造了「神魔」（Dieu-monstre，即如魔鬼般的神）的概念，此一概念同時推翻唯物主義無神論（還是有神）的理論，和基督教上帝慈悲良善形象（是個魔鬼）。這般邪惡的神成立的前提是：宇宙核心是惡（mal），惡是宇宙的原動力。上帝這位至高無上者（etre suprême）的惡毒（méchanceté）是宇宙所有罪惡的根源。換個說法，《聖經》說人是上帝照祂的形象所造的，但是人世間有這麼多罪惡，代表上帝其實是邪惡的，是人世間邪惡的根源。薩德神學系統化的第一步就是承認上帝為一個前所未有的罪魁禍首。另一個是上帝的惡行來自一個邪惡的元素。其最具顛覆性的思想是企圖將絕對的邪惡變成一種宗教，也就是「惡」的宗教。

論述至此，可看出薩德哲學已經具備「反人性化」的傾向，具體呈現在所謂的「超人（Surhomme）」之上。「超人」建立在「冷漠無情」之特點，這個超人在冷漠無情的禁慾（ascése apathie）的淬鍊下，壓抑內在的激情與慾念，達到超越的境界，這就是薩德式的反人性化。對這些超人來說，上帝的意義就是作為逾越禁忌、褻瀆辱罵的對象。18 世紀法國廣為流行的情色文學中也有這樣的形象，也就是「放蕩者（Libertine）」。作為一個完美的放蕩者應當能操控自己的情慾，收放自如，還要能夠獨立思考（常常表現為不信上帝）。

對於薩德侯爵自稱無神論者又反覆提及上帝，同學仍然不免感到困惑而提出疑問。賴軍維教授則給予不同角度來詮釋。薩德侯爵擅長用理性的方式反理性。薩德本身其實是反啟蒙、反理性的，這點在他對啟蒙思想家如伏爾泰、盧梭的批判可以觀察的到。其書寫的幻想看似非理性，實則蘊含大量哲學論辯。他同時也是佛洛伊德之前研究性的意識、潛意識的先驅，這也是薩德侯爵思想在 20 世紀愈來愈受重視的主要原因。

回到情色的概念，薩德侯爵提出所謂情色與神性的辯證關係：由於上帝代表禁忌，因此性高潮離不開上帝的概念，挑戰禁忌才能獲得不凡的快感，「凡是被禁止的，都是令人興奮的」。若用受薩德侯爵影響頗深的情色理論大師巴塔耶（Georges Bataille）的說法，情色的領域就是暴力的領域，就是違反（violation）的領域。情色就其本體而言，就是對禁忌規則的違反，因為情色的愉悅違反世俗社會所訂定的一切道德規範。但他認為愉悅並非對禁忌的否定，而是超越。

大名鼎鼎的傅柯也一脈相承，對情色、性意識有大量的思考與書寫。

演講的最後，賴軍維教授展示幾張薩德小說裡附的插圖，和小說內容息息相關以外，也和小說內容一樣驚世駭俗。法國情色小說本有「活人畫」的傳統，薩德小說裡的插圖則更加勁爆。發生在教堂聖殿的集體狂歡，參與者大多是貴族、神職人員甚至教宗，以巴洛克式的風格呈現更符合其結合宗教與情色的思想，甚至還包含鞭打、性虐等多種玩法，處處可見這位思想家的前衛與大膽。20 世紀法國超現實主義把薩德奉為宗師，卡謬、西蒙・波娃、巴塔耶、羅蘭・巴特、傅柯等法國重要思想家無不給予高度評價。透過本次演講可發現，今日再討論薩德仍然極具啟發性，一位偉大思想家超越時代的創見，能持續影響數百年後的人們而毫不褪色。■

臺灣文學史專題討論、臺灣文學史料與研究文獻

舊的不必去，新的必須來——作為人文研究方法的數位工具

■蔡易澄／側記 2022 1018

祝平次 清華大學中國文學系副教授

什麼是「數位人文」？想來這是多數人文科系學生，在初接觸到這一觀念時都會有的疑問。它在概念或領域上有那些特別之處呢？又能做到傳統人文學那些做不了的研究？本次演講邀請到祝平次老師，一同來了解什麼是數位人文吧！

一言以蔽之，所謂數位人文，就是以數位工具來進行人文學的研究。「數位」在研究領域中，主要仍扮演著方法，亦即研究者用來找到研究結果的工具而已。這意味著研究者本身還是需要良好的學養，才能夠發展出創新以及嚴謹的研究。因為人文學是建構在對文本的詮釋上，但電腦無法做到意義的理解，只能跑出形式上的答案，後續仍需研究者的判讀才行。不過，數位工具的引入，確實能做到過往研究沒辦法做到的事。

既有的人文論述裡，經常受限於方法，容易被批判不夠客觀。舉例來說，若論述一篇文章受另一篇文章給影響，通常會被質疑這個評斷是否只是研究者個人的主觀認定。但有了數位人文工具，可以通過比對詞或是文風分析，得出一個具體的數值。這樣的結果同時也是其他研究者能通過一樣的方法得出來，使自己的研究能重複得到應證，大大提升了研究的可信度。

數位人文研究也因為能計算大量資料，做到過往研究需要花數十人才能做到或根本做不了的題目。舉例來說，如果要研究某個字詞，或是某個概念在歷史上的轉變，因為涉及的時間長，又有大量不同的文獻，過往就算有人想過類似的問題，也礙於資料龐大而無法處理。不過，只要透過電腦比對，就能很快速地找出自己需要的關鍵詞，並可藉由其他工具比對，初步整理出概略的輪廓，再由研究者進行深入的解讀。

當然，數位研究有時也能開創一些新的想法。有時會跑出一些不在自己預期中的結果，能夠促使研究者進一步追問，或是產生一些新的想法。比如在數位人文研究中，能夠分析人物的社會網路，或許就會看到以前從沒想過的關係。或者也能結合 GIS（Geographic Information System，地理資訊系統）觀察人物在地理空間上的流動，進而思考地域與人之間的各種可能性。或者是統計一篇小說裡面，最常出現的是什麼字詞，進而脈絡性地思考背後的原因。

數位人文最為人所知的就是資料庫的使用。資料庫本身就已將資料初步整理與結構化。各種資料庫會因應資料的性質、使用者的需求，產生不同的分類項目。儘管建置資料庫需要花費龐大的時間與精神，但祝平次老師鼓勵大家，若是自己的研究有需求，可以投注精神在建置小型的資料庫，這同時便於研究者自身去思考這些資料的特性，對進一步的分析是很有幫助的。

本次演講，祝平次老師為我們展現了數位工具應用在人文研究上的可能性，讓更多新的研究思路，隨著新工具，一同被打開來。對於這些工具該如何使用的讀者們，也可發揮數位時代的精神，在 Youtube 上面就能找到祝平次老師詳細的教學影片喔！■

臺灣文學史料與研究文獻、「讀臺文所的人」系列

■蔡易澄／側記 2022 1108

「我」如何寫「我自己」的故事？——談自傳與日記研究

趙慶華 國立臺灣文學館公共服務組助理研究員

自傳與日記，同樣都作為表述自己的文類，但因為文學對於藝術美學的偏好，往往較被大眾給忽視。本次演講邀請到臺文館的趙慶華研究員，分享他對自傳與日記研究的觀點，拓展新的研究思維與領域。

在一般傳記定義裡，除了依據書寫人的不同，區分為自傳與他傳以外，還有依據屬性另外區分出邊緣自傳與亞自傳。諸如書信、日記都被歸納入邊緣自傳中，回憶錄與口述歷史則被歸納入亞自傳。而傳記研究過往雖較不被重視，但由於傳記牽涉到的是主體的展現，在近年就有越來越受到關注的趨勢。回顧傳記寫作的歷史，從最早年僅僅只是記述個人生平事蹟，到後來越來越重視美學與人性的表現，並且傳主也擴及到一般中產階級人物。而關於傳記的研究，也存在多種取徑，諸如敘事學、精神分析、形式與主題，甚至各種現代文學批評理論也能應用在其中。

而何謂自傳呢？在討論虛構小說時，經常會有將主角視為作者的情事，那自傳體小說跟自傳具體又有何差異呢？趙慶華老師比較幾種不同的文類，嘗試說明其獨特性。首先，自傳是按時間順序開展的文本，它不像日記、隨筆這麼隨興。再者，自傳是直接闡述自我經歷，不像小說會以故事劇情來展演。另外，自傳集中描繪個人的成長與內心變化，與描繪特定事件的回憶錄又不太一樣。整體而言，自傳是一種以散文體的敘事方式，以回顧性的視角，描繪個人生活與人格的歷史。

其中，Philippe Lejeune 提出了很重要的「自傳契約」觀點，認為自傳此種形式，於作者與讀者間存在著一種無形的約定，即作者所言明的一切皆為真實。而這種真實，並不是一種純粹的客觀事實，而是作者自認為的真實。換言之，作者可能在某些表述的事件上有誤，但這並不意味著作者有意欺騙，而是那就是其認定的真實。這也促使研究者在發現自傳中的謬誤時，並非質疑作者是否欺瞞等表面的批評，而能以後設的角度思考是什麼影響了作者認定的真實。

而所有的自傳寫作都有其「自覺不同」的動機，並且希冀他人能看見自己的一生。它是一種有意識的，對自我記憶的挑選與重整，去向他人呈現自我的一種寫作。而它往往有意與時代對話，無論是表現某種時代精神，或是去顛覆既有認知。其藉著召喚過去，去詮釋當今的現實，以個人性的敘事達成社會性的介入。

不過日記的寫作就完全不同。其私密性極高，並無預設公眾的讀者，紀錄之事往往也是細節的、日常的，跨度時間也不長。有些日記帶有懺悔自省之性質，就某種程度來說，其像是每天持續寫作的自傳。也因為其包含了大量一手性的資料，往往由歷史學所用，但也導致多被視為一種材料而非研究文本。趙慶華老師引述 Irina Paperno 的觀點，認為該將日記視為作者有意識所創造的私密場域，而非單純的一種材料倉庫，才能使日記研究有一些新的可能。

最後，趙慶華老師分享了一些實際的研究案例。諸如其關注外省第一代知識份子女性，如何透過自傳來形構自我主體，或是本省、外省作家在 1949 年的日記寫作差異。這些較少人關注的文類，其中還有很多值得挖掘深思的課題，等待被發現。■

讀者反應理論與華語語系研究的對話：比較兩種歌德羅曼史的電影文本

林芳玫 臺灣師範大學臺灣語文學系教授

你曾讀過歌德羅曼史的經典作品《簡愛》、《咆哮山莊》嗎？或是讀過瓊瑤的小說嗎？在我們的閱讀經驗中，可能不會直接將上述的世界文學經典，與臺灣的通俗小說放在一起討論，但長年研究瓊瑤作品的專家林芳玫教授，則發現瓊瑤經常會在小說中，提及《簡愛》與《咆哮山莊》。在本次演講中，林芳玫教授便試圖從瓊瑤小說改編的臺語片出發，透過比較兩種歌德羅曼史的電影文本：《庭院深深》（宋存壽導演，1971 年）與《地獄新娘》（辛奇導演，1965 年），帶領我們走入讀者反應理論的應用，最終抵達華語語系研究的視域。

學思歷程的回溯：從讀者反應理論出發

演講一開始，林芳玫教授回顧自己的學術生涯，是如何開拓出「讀者反應理論」的研究視角。1985 年，她在賓州大學選修 Janice Radway 教授的「文學理論」，當時 Janice Radway 剛出版 *Reading the Romance: Women, Patryarchy and popular literature* 一書，裡頭運用讀者訪問與民族誌的研究方法，讓林芳玫教授首次意識到「羅曼史」竟能成為學術研究題材，也是她第一次接觸到讀者研究。

林芳玫教授認為，透過讀者反應理論的視角，可挖掘作者預設的小說世界，以及讀者所想像的世界，乃至於讀者群體對於文類的認知。更重要的是，即便是讀者的「誤讀」，也是重要的閱讀經驗，像是電影《地獄新娘》是以懸疑推理作為宣傳，但讀者卻可能產生不一樣的閱讀體驗，如林芳玫教授以歌德羅曼史視角切入。相較之下，她認為過往有些評論者多沒看完文本，就對通俗小說進行批評，並不是良好的讀者。

在讀者反應理論的刺激下，林芳玫教授最終決定將博士論文的主題設定為瓊瑤作品研究，以評論家作為主要的讀者研究對象，將作品分為三階段：1960、1970、1980 年代。每一階段又分成三部分：「社會脈絡與文壇結構、文本分析、讀者反應」，最後出版為重要論著《解讀瓊瑤愛情王國》。

研究範圍的擴展：從通俗小說到臺語片

完成博士論文後，林芳玫教授並未就此停止對於瓊瑤的研究，反而試圖從戰後臺語片的脈絡，來探討通俗小說與臺語片之間的交涉關係。

從 2010 年起，由於電影《暮光之城》（2008 年）的熱映，加上西方學術界持續探討鬼魂類型與書寫，讓林芳玫教授開始深度探討歌德羅曼史類型（以下簡稱歌德類型）。何謂歌德類型？林芳玫教授指出，其中常見的元素包括：廢棄的空間、鬧鬼傳說、過去的秘密（如：亂倫、瘋狂、疾病、謀殺），以傳遞出懸疑驚悚的氛圍。而在歌德類型中也常出現日記或書信，作為貫串小說的「後設書寫」。而在當代論述中，歌德類型涉及「似家非家（The Uncanny）」的感受，背後往往與個人或集體創傷有關。為化解這些創傷，或是解答故事的謎團，主要的女性角色往往具備主體性，有著冒險與成長的過程。

然而，21 世紀為何重新興起歌德風與鬼魅敘事？林芳玫教授觀察到，歌德類型中的吸血鬼角色，涉及跨物種與後人類想像的當代議題。而鬼魅書寫則可視作後殖民思潮下，探討被壓抑的集體創傷。

回到瓊瑤的作品，其中屬於歌德類型的小說包括《月滿西樓》、《菟絲花》、《尋夢園》與《庭院深深》。在這些作品中，不只具備上述的歌德類型特色，其中也經常提起《簡愛》、《蝴蝶夢》。

同時，瓊瑤也會轉化歌德元素，用以呈現外省人的離散經驗，如描寫外省人於內戰後的流離失所導致的家庭崩解。

跨媒介的主題改編：從文藝愛情到家庭倫理

此次演講的主軸，則圍繞著宋存壽導演所改編的《庭院深深》（1971 年）電影。對讀小說與電影，林芳玫教授指出，宋存壽導演所改編的《庭院深深》，缺乏陰暗的氣氛，且與歌德類型毫無關係。此外，「家庭倫理」的議題在電影中多過愛情元素，也更加批判男主角的自私自利與頤指氣使。而像是第二任妻子愛琳的「壞女人」形象，其實也是展現出女人對於家庭桎梏的反抗。相較之下，瓊瑤對於男主角的批判較少，往往用浪漫愛的元素來保護男主角的負面性格。

也因此，在電影結尾，男主角只能用第三人稱的視角，迂迴地描述自己的過錯，反映出無論是愛或不愛，他都沒有真正了解女人的需要與心理。對於男性角色的批判，這電影中兩位本應存在衝突的女性角色（前後兩任妻子），因建立在彼此對於家庭角色的認知，最終達成互相體諒。連到最後一幕，女主角含煙都不是因為對於男主角的愛而選擇留下，而是因女兒的呼喚，使得男主角被邊緣化，打破了瓊瑤式的完美愛情結局。可以說，在電影中，始終都是以「家庭倫理」作為推動敘事的動力，亦是與瓊瑤的文藝愛情路線最大分歧之處。

同樣的，在另一部臺語電影《地獄新娘》（辛奇導演，1965 年）中，雖保有一些歌德元素，但也如電影《庭院深深》般重視「家庭倫理」的重構，而降低瓊瑤作品的浪漫愛元素。面對這樣的變化，林芳玫教授認為，從過去的「改編」，到當代流行的「轉譯」，並不必忠於原著，而是要展現一種當代價值。因此在這兩部電影的改編中，瓊瑤的戀愛方程式，被家庭倫理的敘事框架所打破，小說中的歌德類型元素也有著不同轉化。

研究視角的拓展：華語語系研究與臺語片

在演講的最後，林芳玫教授從「改編」與「讀者反應」的課題，試圖擴及華語語系研究的視角。林芳玫教授指出，瓊瑤的文本與個人經歷，多涉及外省人的離散經驗，因而使得瓊瑤作品在全世界華人區域廣受喜愛，如金庸的武俠小說。特別是在 1990 年代以後，中國改革開放，瓊瑤以清朝宮鬥劇來建立「想像的中國」，如著名的《還珠格格》。此外，瓊瑤小說中的地點除了中國與臺北，還包括香港（《彩雲飛》、《海鷗飛處》）、新加坡（《海鷗飛處》）、歐洲（《一簾幽夢》、《人在天涯》），小說中的男女主角也經常留學美國。

除了小說之外，臺語片的生產與消費環境，其實是也具備華語語系研究的討論空間。林芳玫教授舉 Jeremy Taylor 的 "From transnationalism to nativism? The rise,decline and reinvention of a regional Hokkien entertainment industry" 一文為例，分析 1950-1970 年代的廈門片與臺語片，此文指出臺語片建立在泛福建話娛樂產業與想像共同體上，內部存在人才、資金、觀眾等跨國性，今日卻反而成為本土文化的象徵。透過華語語系的視角，林芳玫教授希望研究者不要獨尊標準華語，重新檢視電影中的語言使用情形。

回顧整場演講，林芳玫教授從自身的研究經驗出發，帶出讀者反應理論的視角。接著，再以瓊瑤作品所改編的臺語片為主軸，拉出華語語系研究視角。在這場演講中，林芳玫教授所展現的不只是學思歷程與問題意識的建立，更是帶領我們認識小說與臺語片，如何為臺灣文學的研究疆界開拓出新的地域與媒介範疇。■

臺灣基督教長老教會的國家認同與論述

鄭睦群 淡江大學歷史系助理教授、李登輝基金會執行長

■韓承澍／側記 2022 1118

說到當代臺灣較積極參與政治、社會的基督教派，長老教會或許是最具代表性的一個。而如果今天我們看到有長老教會信徒在路上高舉著臺獨旗幟遊行，或許也不會覺得哪裡奇怪。不過，你能想像長老教會也有過很「華」的時候嗎？他們從大中國認同走向臺獨主張的契機是什麼？轉變的過程又是如何？本次演講由本所楊雅儒教授邀請李登輝基金會執行長、淡江大學歷史系鄭睦群教授，將為我們一一解答這些問題。

說起為什麼開始研究長老教會？鄭教授分享他的長老教會基因，雙親的家族都是綿延三代的長老教會信徒，到他已是第四代。包括鄭教授自己，家族裡有好幾位長老、牧師。鄭教授四歲起就在淡水生活，就讀淡江中學、淡江大學歷史系和碩士班。在決定研究方向時希望能將自身所學貢獻給教會，因此也決定以長老教會作為碩論題目。論文主要處理淡水長老教會對二二八事件的態度轉變過程，以及美援時期教會如何處理物資發放的問題。

長老教會在台灣的歷史可以追溯到 1865 年來到臺南宣教的馬雅各牧師，北部的教會則是從 1872 年馬偕牧師開始。將近一個半世紀的歷史，長老教會仍然是基督教在臺最大的宗派，現存大約有 1290 間教會、25 萬信徒。雖然較少超大型的分會，不過今日我們在路上看到的教會，絕大多數都屬長老會，若在原住民地區比例又更驚人。也因為歷史悠久，累積了相當完整的事業版圖，包括遍及臺灣北中南的多間醫院、學校、神學院等等。長老教會不同於其他宗派的最大特色，便是她的民主代議制度。從會員、執事到長老一步步透過選舉組成長老會議，即長老會的最高權力機構。會議代表也從地方教會、區會、中會到總會一層層選舉而成。因此召開年會時就會有來自各地的長老齊聚到臺大附近的長老教會總會。

除了代議民主，長老教會最為人所知的是其本土化傾向。舉例來說，馬偕牧師身為蘇格蘭裔，出生於加拿大、認同的國籍是大英帝國，然而心靈最後的歸宿是他落腳三十年的臺灣。他學習臺語、娶臺灣人為妻，更自願埋骨臺灣。馬偕抵達臺灣後大約四個月就能夠用臺語講道，後半生都奉獻給臺灣，更是生前就預告要葬於此地。[1] 而馬偕牧師太太張聰明也是個傳奇人物，她從馬偕的學生搖身一變為牧師娘，曾經偕同馬偕返回加拿大，因此成為史上第一個環遊世界一周的臺灣人。馬偕牧師作為臺灣長老教會的一個精神縮影，長老教會就是根植臺灣最久、最重視本土的教派，信徒也自然會更重視認同和自決的議題。

討論至此，都還不脫大眾對長老教會的既定印象。鄭教授開始分享他碩班時期翻閱《台灣教會公報》的意外發現。1980 年代的長老教會已經有許多成員投入黨外、民主運動，也公開聲援鄭南榕、在市長和總統選舉支持陳水扁。包含長老教會三篇代表性的聲明稿，都符合鄭教授從小認知的長老教會形象。然而 1970 年代的《台灣教會公報》卻瀰漫大中國思想，滿是對傳統中國文化和制度的認同。甚至 1975 年蔣介石過世的報導，看不出和其他國民黨報紙有何差異。除了以「民族救星」稱之，還渲染成是基督教的重大損失云云。對此，鄭教授詢問教會師長的答案是「威權時代，不得不然」。教授卻始終覺得這樣的說法有問題，為了解決這個問題而報考了博士班。

從大中國逐漸走向臺獨，鄭教授認為戰後長老教會國家認同轉向的時間表，其實和大多數臺灣人差異不大。回顧戰後長老教會歷史，1947 年的二二八事件曾有長老教會的執事遇難。1948 年普世教協（World council of Churches，WCC）在荷蘭創立，是世界上最大的基督宗派國際組織，而臺灣

長老教會在 1951 年加入。加入這類國際組織的好處除了能和世界各國保持聯繫，也能夠將當時戒嚴時期臺灣人的處境宣傳出去。但 1961 年 WCC 接納共產國家的東正教會加入，引發國內基督教反共團體和國民黨政府的注意，也迫使長老會於 1970 年聲明退出（當時的總會議長謝緯醫師離奇過世），而這也是臺灣史上第一次長老教會和官方產生矛盾。[2]

同一個事件也造成本省教派和外省教派分裂。是 1965 年的基督教來臺 100 周年紀念活動。一開始長老教會和外省教會合作密切，但在普世教協事件後外省教派就悉數退出，只剩長老教會獨力舉辦。國民黨政府也藉此掌握了比較不聽話的教派清單，並且開始跟監、騷擾、攔截長老教會刊物等的打壓手段。到了 1970 年代是長老教會和政府正面衝突的開始。1970 年代臺灣遭遇外交上的重大挫折，國內外都有不少抗議行動，長老教會的三篇重要宣言也因應時代而生。分別是：

一、1971 年的〈國是聲明〉：臺灣退出聯合國，提出對政府的建言。

二、1975 年〈我們的呼籲〉：針對長老教會的臺語聖經遭到沒收事件的回應。

三、1977 年〈人權宣言〉：傳出中美建交消息時的宣言。（也是日後廣為傳頌的名句：「促請政府值此國際情勢危急之際，面對事實，採取有效措施，使台灣成為一個新而獨立的國家。」的出處。）

三篇聲明的刊出，再加臺南神學院的師生投入黨外運動，長老教會開始遭受其他教會的攻擊。主要的批評有以下幾點：

一、不遵守政教分際：下自親國民黨的報紙，上至內政部也親自發函長老教會總會，告誡其應該從事「純正的宗教活動」。此時的批評有一句名言也出現：「上帝的歸上帝，凱撒的歸凱撒」。

二、早有臺獨淵源且遍及海外：三篇宣言的前兩篇在刊出當時都並未引起關注，直到〈人權宣言〉一出，批評者便翻出 1971 年〈國是聲明〉並認定其為長老教會臺獨思想的源頭。同時也連結到海外臺籍牧師的活動（例如黃彰輝、黃武東、宋泉盛牧師等發起的「台灣人自決運動」以及對臺灣長老教會的聲援）

三、「少數人」把持下的宗教團體：以王曉波為代表，認為長老教會三篇聲明並未經過信徒的同意，不合民主機制，是高層少數人的一意孤行。

政教分離，並非禁止信徒投入政治活動，而是指教會不應把宗教教義法制化凌駕於基本人權之上。長老教會在做的事，也只是以一個信徒的角度表達對政治的不滿而已。對「少數人」的質疑更是曲解民主代議制度。到總會開會的長老都是經由層層選舉選出，具備充足的信徒民意授權。1978 年長老教會對上述批評發文澄清，和海外臺獨沒有關係外，也沒有干預政治的意圖。不過面對勢力龐大的外省教派和媒體公器乃至背後的威權政府，長老教會臺獨標籤已撕不掉；1979 年美麗島事件，長老教會牧師高俊明遭判刑入獄，教會和臺獨密切相關的印象又透過媒體放送而加深（儘管當時總會仍然堅決否認），直到 1989 年鄭南榕自焚，《台灣教會公報》才終於出現公開支持臺灣獨立的文字。

但問題來了，1977-1989 年間的長老教會雖然會強調愛鄉土和自決意識，大致上仍一概否認與臺獨的關聯。而到了 1991 年〈台灣主權建國宣言〉卻將其臺獨論述的起點拉回到 1977 年〈國是聲明〉，並宣稱是全臺最早主張臺灣獨立的基督宗派。鄭教授認為這段歷史就是一種後設敘述。根據他對〈人權宣言〉起草人高俊明牧師的訪談，長老教會在 1970 年代並沒有想宣傳臺獨，純粹是站在根植鄉土的立場而無關乎獨立建國。這段口述歷史也符合 1970 年代《台灣教會公報》上的立場，卻不符 1991 年以後長老教會對那段歷史的詮釋（甚至高俊明也有在別處做出不同的表示，即 1970 年代三篇聲明已經主張臺獨）。看似一脈相承，實則是發明出來的後設歷史。因此，長老教會的國家認同其實是有過轉變的，這需要透過《台灣教會公報》來仔細釐清，也是鄭教授博士論文關注的重點。

談到「國家認同」，鄭教授提醒國家認同包含族群、文化、制度三個向度。觀察長老教會的國家認同也可以分別從這三個方面來分析。首先，1970 年代《台灣教會公報》很清楚的表示，在血統上認為我是「中國人」，文化上過著「中國」的節日，制度上認同「中華民國」。涉及政治的不算多，大多數的文章是比較軟性的節慶、習俗主題，「我們

中國人」、「中國人的美德」這類的語句時常出現。鄭教授解讀為：此時的投稿者和編輯都是廣義的中華文化受容者。1980 年代開始出現臺灣本土立場的作者，同一份報紙因此同時存在「五千年」和「四百年」兩種史觀。對中國文化觀的評價也轉向：從原先的「傳統驕傲」到「遺毒臺灣的外來文化」。尤其是 1980 年代政治腐敗、社會治安敗壞，論者常會將其歸咎給國民黨帶來的中國文化，長久浸染下汙染了臺灣人敦厚、誠實、節儉的特質。在批判中國文化的同時抬高台灣文化的高度。

另一個能觀察到這種轉變的是關於臺語的論述。1970 到 1980 年代宣示臺語重要性的方式是強調臺語的「中華文化特質」：雖然作為「方言」，不過因為保存較多的中原古音，是中國語言的優美分支。1980 年代開始不再稱方言而以「閩南語」取代，1990 年代後正名「臺語」，且被抬高到「國語」地位（「臺灣人要說國語，不說北京話。」）此外，作為民族象徵的動物也從龍、鳳等轉變為水牛，這就連結到臺灣的開拓史，臺灣人的性格一方面有渡海、冒險犯難精神，也如水牛一般的敦厚、苦幹實幹。由大陸文化轉向海洋文化，中國龍轉向臺灣水牛。臺灣文化論述更進一步由大陸邊緣走向島嶼中心。

鄭教授發現的另一有意思的關鍵字是「孫文」。長老教會近四十年來對國民黨政權、蔣氏父子的批判已無需贅言，不過同樣做為黨國圖騰的孫文卻沒有同等待遇。頂多在談及此人時除去「國父」頭銜，仍肯定他的基督徒和政治家身分，和蔣介石相比可說是安全下莊。鄭教授認為會有這樣的差別是因孫文並未對台灣有過什麼實質影響之故。

儘管在研究中指出長老教會國家認同論述的後設成分，不過鄭教授強調他的初衷不是要打擊長老教會的臺獨建國行動，而是試圖透過爬梳那段長老教會和其他教派一樣服膺政府領導、效忠中華民國的共同歷史，來試圖減少其他教派對長老教會的排斥與不諒解。比起急於制憲建國，長老教會最重視的其實是「自決」——維持這座島嶼人民的自主性。如果現在島嶼上人民的共識是中華民國體制，這樣的現況長老會也並非不能接受。高舉臺獨傳統確實能凝聚信徒的向心力，卻讓國家認同歧異的民眾產生疏離感。何況這份傳統還是起始於外人的誤解。因此，鄭教授此番研究是希望開啟雙方對話的空間，若有進一步相互理解的機會，今日分裂嚴重的臺灣社會才有和解和團結的可能。■

[1] 馬偕死後葬於淡水外僑墓園內。歷史上多數長眠異鄉的傳教士是不得不然，通常還是希望能在生前返鄉，馬偕是比較少見的例子。

[2] 日治時期的長老教會相當服膺日本戰爭國策，戰後除了二二八事件以外也都大致配合國民黨政府政策，在 1961 年普世教協事件以前都未曾有過衝突。

影像檔案裡的戰爭、速度與媒介特異性

■蔡易澄／側記

2022 1122

專題演講

楊子樵 陽明交通大學社會與文化研究所助理教授

近年國際局勢大變動，遠方的烏俄戰爭以及中美的緊張關係，也促使人文研究者重新思考戰爭，並重返冷戰年代，企圖從中找到一些新的可能性。本次演講邀請到陽明交通大學社會與文化研究所的楊子樵教授，思考視覺媒介、冷戰歷史檔案等多項議題。

楊子樵教授首先從其自身的學經歷開始談起。作為文學研究者，其到了美國攻讀東亞研究——此一區域研究被視作冷戰體制的一環，是在「了解自己，了解敵人」的概念下所誕生的學科。而他自身又受各類文化研究理論影響甚深，重視抽象理論所帶來的刺激與想像。面對冷硬的檔案史料，如何切出不同於歷史研究者的觀點，便是極為重要的事。而他所關注的，是我們該如何處理戰爭的物質與文化遺產，並且以一種新的視野，重新審視媒介與戰爭、國家的關係。

一般研究觀點，處理媒介與戰爭的關係時，會將媒介單純視為一種對戰爭、戰場的再現。但楊子樵教授認為，更重要的應該是注意到媒介內在於戰爭之中，甚至是如何構成戰爭。諸如烏克蘭戰爭的照片、網路上的奶茶聯盟迷因、經濟學人報導臺海危機的封面等，這些影像如何配置物件，呈現什麼概念，都是值得注意的。並以 Paul Virilio 的「知覺後勤學」理論出發，梳理了視覺影像發明之初的樣態，以及其如何在戰爭時被使用。從影像槍、Nadar 空中攝影、U-2 偵察機到這陣子俄烏戰爭使用的無人空拍機，都可見到視覺媒介與戰爭的關係，而有了「影像即武器，觀看即武裝」的論點。楊子樵教授另以 Judith Butler《戰爭的框架》出發，提醒我們要注意到這些照片本身的框架、目的，對誰展示，以及是否掩蓋了什麼，以此建立更具批判性的觀點。

楊子樵教授也分享了其研究的檔案，其部分研究關注農復會與陳耀圻所拍攝的農業紀錄片。早年農復會為了衛教、政治宣傳等各種因素，而拍攝了許多農業相關紀錄片，力圖呈現國民黨在臺灣農業改革之成功，在片中處處可見各種政治宣傳話語。而陳耀圻此一電影導演，過去被視為具有相當批判性，後因讀書會被關切，作品逐漸轉向保守。楊子樵教授卻挖出了陳耀圻在 FOC 計畫中所拍攝的紀錄片，認為其作品中表現的緩慢，與黨國強調現代化的加速有所扞格，表現出某種前衛姿態。

最後，楊子樵教授也強調，在挖掘史料後，更重要的是能適時抽身出來，以更為宏觀的視角去理解，或者結合進抽象的理論，這是文學研究者比較擅長做到的事，亦是跨領域研究的優勢之處。期盼同學們不畏懼理論與史料，拓展新的研究視野。■

■黃亮鈞／側記 2022 1129

臺灣文學中的鬼怪選讀

鬼故事與精神疾病

九色夫 心理諮商師／作家

當你知道眼前的一切都是謊言，你還會選擇相信嗎？九色夫老師以「謊言」作為本次演講的引線，勾串起鬼故事與精神疾病的關係。他自述目前正在進行「魑魅魍魎檔案」系列續作——《魂繫府城》的故事創作，同樣以臺灣文化、靈異傳說、精神疾病等多重主題串聯結合，延續「幫助鬼怪心理諮商」的故事框架。

謊言的真實與小說的虛構

九色夫老師提及，個人靈異方面的知識皆來自於一位具有陰陽眼的老師和他的靈異經驗，從此自己增添許多靈異體驗。為了讓自己「靈感」更強，九色夫老師到印度恆河浸泡聖水，看著眼前骯髒、充滿穢物的恆河，他轉頭問身旁的大師自己是否真的需要浸泡，「你覺得人跟大小便之間有什麼區別嗎？」大師如此回應。接著九色夫老師到西藏拜訪高僧、到愛爾蘭拜訪舊宗教人士，他發現，生命在這些人的眼裡是非常脆弱的。生命的脆弱聽來輕易，卻都是在親身體驗過後才知道、才得以書寫出來。

「我所說的一切，全是騙人的。」九色夫老師敘述完自身行腳經驗和靈修體驗後，拋出一句震撼發言。隨即解釋自己身為一名小說家，就是成為一名謊言家，而人們明明清楚知道小說、神怪傳說是虛構的，為何還是選擇相信？他認為，人的認知皆是從「相信」開始的。我們相信一個事物，是因為它帶給我們成長與感受；人類之所以是靈性生物，正在於我們相信其中的價值。文化能協助我們提供人事物成長與價值，諮商師亦然。九色夫老師同時提醒，關於一整場演講的真實性與否，觀者皆保有相信與否的選項。

相信本身即是存在

心理疾病是什麼？九色夫老師接續提問。精神疾病本身就是難以診斷、主觀先行的，他舉例，一位太太到診所表示自己不舒服，卻不曉得自己不舒服的地方，只是突然覺得自己應該找一位諮商師說說話。九色夫老師點出，當一位患者想要跟你見面的時候，療程本身就已經開始了。

有趣的是，心理諮商師會依據當地文化、風氣的轉變更改診斷依據。比方過往認為黑人不想當奴隸、女人想要出門、同性戀傾向、不相信神的存在……這些現在聽來理所當然，以往都會診斷為「異常」。也因此，依據科學必須觀察、測量、重複等幾個要件，心理學算不算一門科學的議題始終在學界爭論不休，因為任何會對當事人造成影響的行為和環境的要素，都可能診斷為心理上的疾病。回到那位太太的狀況，經過一段時間的治療，病患始終不曉得自己的病因為何。某天她突然到診所告訴醫師，她發現自己沒問題了，整個療程得以結案為調適性的心理障礙。

九色夫老師於此體認，我們都想要以行動證明自己沒有犯錯，彷彿希臘悲劇一般，透過自己的行為證明自己的殞落。再回到關於謊言的討論，謊言就像氣球，吹得再大再美，裡頭都是空的；但如果把氣球擺放在百貨公司時，卻又能為人們帶來無比的快樂。那位自認生病的太太，是由於自己先有疾病才認為自己生病，還是先認為自己一定生病了，才持續對自己說謊呢？如同薛丁格的貓，處於存活與死亡之間，某些心理疾病，是誕生於謊言之中；有些心理疾病則是只要相信，疾病本身就會存在。

心魔、靈魂小人、心房裡的爛室友和恐懼波長

心理疾病如果以宗教或是玄學的角度切入，即是所謂「心魔」的概念。設想每個人的心房像是無限的空間，你可以有好幾百位室友住在裡頭，總會

有幾個很爛的人住在公寓的某個角落，他們定期繳納房租，趕也趕不走；抑或是空出空間時會突然發現其中的空虛，趕走了又無法確保下一個會更好；又或者，心房的主人早已熟悉爛室友的狀態與存在。

九色夫老師引述孟子，孟子認為人性本善，就像河川一樣匯流入海；英國哲學家則認為人出生時好似一塊白板，卻是在後天的過程裡被影響而弄髒。身心科醫師則像道士般的存在，協助人們趕鬼，而心理學和玄學其實是同一門學問，心理障礙稱為心魔，消除心魔為宗教的本質。過往人們相信，心臟負責加熱血液、腦袋負責冷卻，靈魂則幫助人們思考，於是靈魂時常和「心」的概念劃上等號，同為人類動力的來源。而人的身體作為放置心理的容器，靈魂和肉體的關係，類似日本動畫中駕駛員和機器的連結，意即所謂「靈魂小人」的概念。「靈魂小人」是心理學的專有名詞，存在於人的靈魂背後。人死之後，靈魂可以脫離身體，就是所謂鬼魂。活人與鬼魂的差異僅在於有無肉體而已。

人類的通靈能力和性癖差不多，什麼樣的人對你而言是有吸引力的，你的波長就會和那些事物有所接觸。有些人見過一次，你就可以成為終身知己；有些人你相處一輩子卻還是形同陌路，這種心有靈犀的感觸就是波長產生的差異。例如小孩子的波長比較不穩定，就可以和許多事物產生共鳴；身材瘦弱的人，相對容易吸引那些想要霸凌你的人；陽光的人，就容易吸引想要你的正向能量的人。好似交友軟體一般，我們偶爾也會對超常事物有著相同的波長。人也會在無意識、抑或恐懼害怕的狀態下發出邀請函，邀請鬼魂前來。

九色夫老師接著以家暴事件為例，有個實驗室收集數據，發現家暴受暴者容易找尋下一個有施暴傾向的人當新伴侶，背後心態可能出於補償或「下一次我一定能做得更好」的想法。又或者是，受暴者可以從和討厭的人相處，找尋自己存在的證明。這樣的狀態如果不去處理，結果就會是和討厭的對象相處一輩子。上述這些檔案和資料，就成為「魑魅魍魎檔案」小說系列的雛形。

向自己許願

鬼魂為何存留人間？又為何鬼魂不能留存於人世？九色夫老師提出疑問。他表示，絕大部分文化都認為死後是有個世界要前往的。人們求助於廟宇，都是有心願希望實現。同理，會找心理醫師的人，都是為了求得心安，可能有著牽掛或遺憾——活人與鬼的煩惱，其實相似。許願這件事情，其實是將心裡的真實說出來的過程，同時意味著朝向未來、想要改變的念頭。九色夫老師提及他的小說安排中，以現代心理學方式驅趕這些「鬼魂」，正是指出心理諮商和宗教相似的本質。我們會迷路、我們也會有所遺憾，而心理諮商其實就是超渡人的工作。

心理諮商的任務是可以在一個範圍內，試圖找到一個答案，意即找尋一個驅魔的對象。對於心理醫師而言，恐懼是來自於不知道對何開火，所以心理醫師通常先問病患一個問題：「你的目標是什麼？」對於九色夫老師而言，人的終點僅是棺材而已，然而「目標」卻是在抵達終點之前，想要完成的那些項目，只要我們始終知道目標在哪，就能確保有個方向前進。如果發現抵達的目標不對時，那就再找一個新的目標。人生就是不斷找尋目標的過程，人心也是沒有方向的。

最後，九色夫老師表示，心理醫師向病患詢問的第一句對話，是希望當事人向自己「許願」，因為願望等同於自己的靈魂；心理醫師向病患詢問的最後一句話，是希望當事人向自己「還願」，因為你的靈魂等同你的神。個人心理的廟宇是用來保佑自己的，個人的靈魂就是廟宇裡供奉的神。心理醫師的任務，實際上就是將你心裡廟宇的神帶出來，因為人心即是鬼神。人們應該對自己多一些期待、對自己許願，自己能給予自己的，其實比起心理醫師有用許多。■

另一種影展敘事，TIDF 的策展實踐

林木材 國家電影及視聽文化中心研發處處長

本次專題演講由國家電影及視聽文化中心（TFAI）（以下簡稱國家影視聽中心）研究發展處林木材分享多年策劃「台灣國際紀錄片影展」（以下簡稱 TIDF）之經驗，由美援時代的紀錄影像、綠色小組紀錄片作品及 1960 年代的電影實驗三面向切入，討論「紀錄片」的更多可能。

TIDF 於 2014 年起進入國家影視聽中心的前身國家電影中心。國家影視聽中心作為以典藏與收集臺灣電影資料為主的資料庫，與之合作同時，林木材指出策展人必須思考的是如何將電影，或甚至是單純的影像資料串連、轉化為「節目」？

I. 美援時代的紀錄影像

林木材舉例，2014 年曾放映「時光台灣 1951-1965」（Reel Taiwan 1951-1965）單元，當中以 1950-1980 由國家控管的新聞單位所製作的新聞影片為主。這些影片多為討論中美合作、衛生條件改善的推廣型影片，甚至可能是直接取用美國以中南美洲為受眾所製作的影像、加上中文配音而成，由此可見美援時代的西方現代性思維如何擴張。林木材認為，所謂紀錄片可以有更寬廣的定義，甚至可以擴展為「有文化價值、歷史價值的影像作品」，也藉由影展的推廣，他期待可以漸漸改變觀眾的眼光。

II. 綠色小組回顧影展

2016 年時，TIDF 曾策劃綠色小組作品回顧影展。綠色小組是 1990 年代臺灣最有影響力的非主流媒體，之所以成立，需要回溯至 1984 年左右臺灣出現的大批礦災，及 1986 年以前大量黨外雜誌之時代背景。綠色小組創始人王智章原為黨外雜誌美術編輯，因留意到大量礦災情況，發現受重傷的礦工無法請領撫卹金，也無法繼續如常生活，但公部門並未積極處理。王智章因而想要引起輿論注意，但認為單有圖文力道不足，故與攝影師鄭文堂合作，拍攝因礦災而成為植物人的礦工恍惚的神情，並訪問其家屬，將之剪輯為十分鐘左右的影片，並舉辦記者會公開。此舉造成巨大轟動，也讓王智章察覺動態影像的力量，就此成立綠色小組。綠色小組將原用以拍攝家庭影片的器材帶上街頭拍攝社會運動，拍攝影像時長超過 3000 小時，錄影帶超過 120 卷。

如此數量龐大又未經檔案化的資料，要如何整理成影展推廣？林木材指出，他們與原拍攝者合作，挑選出拍攝者記憶鮮明的影帶，特別是當時與主流媒體老三台意識形態所對抗的影像作品，在影展中將之對照呈現。在尋找老三台的歷史影像用以播放的過程中也困難重重，如中視和台視目前已民營化，若要取得其播放授權需要支付高額的授權費用，所幸華視尚屬於政府單位，便以合作方式許可影展播出。華視在 1980 年代隸屬於國防部，因此保存了大量抗爭第一現場的影像紀錄，正好與綠色小組的拍攝主題契合。TIDF 便以「台灣切片｜如果紀錄有顏色：綠色小組 30 週年」及「時光台灣 1980s：電視新聞」為題，放映「非主流」和「主流」媒體兩方對照之影像，以還原時代面貌。

林木材特別分享，綠色小組曾在 1980 年代成立「綠色電視台」，是臺灣第一個臺語電視台，以對抗主流媒體為宗旨播報新聞，雖然成立時間極短，但在電視史和紀錄片史上不容忽視。綠色小組拍攝的影像看似粗糙，但背後卻隱藏許多臺灣民間爭取權益的聲音，例如後勁反五輕運動便是以「和民眾站在一起」的立場拍攝調查形式的紀錄片，甚至其中有民眾向綠色小組學習如何拍攝紀錄片；以及 1988 年的 520 農民運動中，運動群眾不斷演講直至

深夜，即便受限於設備最長只有 15 分鐘的打光時間，但還是沒有阻止綠色小組紀錄這些時代切片。

同學針對綠色小組提問：1980 年代是否只有綠色小組紀錄片？還是有其他團體或個人也有拍攝紀錄片的行動？林木材對此表示肯定，但其他團體的規模不及綠色小組，成立時間也較短。除此之外，因為這些黨外紀錄片營運以販售錄影帶為主，商業形式反而造成業內競爭，而無法保護被攝當事人。同學也接著提問，商業形式是否影響其拍攝風格？他表示不至於，但「新聞快報」系列販售成果最佳，因此吸引綠色小組投入更多精力製作，銷售管道則是綠色小組成員以貨車運送，在交流道出口偷偷販售，甚至可能以假貨車應付警察。至於綠色小組人數，大約落在四名中心成員、四名外緣助手，但外緣者流動速度極高。綠色小組的工作室位於德惠街的老公寓，大約 40-50 坪，由綠色小組友人資助，其中以無政府主義的公社狀態營運。綠色小組的拍攝運動曾經被政府干預，但未有成員被逮捕。目前資料大部分位於南藝大，包含文字資料和文物，但仍缺乏完整論述。

III. 1960 年代電影實驗

在本部分，林木材談及介於黑盒子（戲院）和白盒子（美術館展間）之間的電影實驗。之所以不稱為實驗電影，是因為此類影片並非「電影」，而更近似於影像實驗。TIDF 曾針對此不只一次製作專題，在此中便廣義思考何謂紀錄片本質？林木材重申，只要留存歷史時刻，都應當被視為和紀錄片有所關聯，所謂電影實驗所屬的類別「錄像藝術」也反映了歷史事件和文化事件，因此也和紀錄片擦邊。

1960 年代由黃華成製作的前衛雜誌《劇場》便對重現臺灣電影實驗的專題提供類似目錄的功能。林木材指出，在電影中心重新出土史料之前，學界多以訛傳訛，僅能靠二手資料重新想像前衛這些電影實驗作品，例如黃華成的現場電影《座談會（側拍）》、《實驗 003》等，而影展重新復原，便提供了能夠證明這些佚失影片曾經存在的證據。其中牟敦芾的電影《跑道終點》便被稱為臺灣新電影出現之前最好的電影；黃華成《生之美妙》得以重新出土，也在北美館策劃的紀念展中展出。

林木材特別提出，作品要從「非作品」出來，用自己的創造力、觀察力和考察力把「不是作品」的轉化為作品，所謂策展便是思考如何在節目中串連影片，更有甚者，需要在不存在於檔案中的資料尋找影片，並將之檔案化。

謝欣芩教授提問，策展和傳播的關係為何？由於觀眾的接收是被策展方選擇過、透過影展方式所傳播，在其中紀錄片有多有效？林木材回應，紀錄片需要面對弱勢類型的問題，也就是平常難以在院線看到，或只有在影展看得到，因此他鼓勵大家到國際網站（可能非法）去看電影，如此可以知道世界在主流系統之外的眾多可能性。■

西班牙傳教士與臺灣：我寫《艾爾摩莎的瑪利亞》

曹銘宗 基隆文史作家

2011 年底，一支來自西班牙的考古團隊，在基隆和平島的停車場挖到了 17 世紀由西班牙人所建的諸聖教堂（Todos los Santos Church）的遺跡，自此，西班牙人在臺灣的歷史也開始得到社會關注。2014 年底，新任的基隆市文化局長非常重視這項考古行動，致力讓這段歷史重回大眾視野，而這也成為作家曹銘宗老師撰寫小說《艾爾摩沙的瑪利亞》這段旅程的起點。本次演講由本所楊雅儒教授邀請曹銘宗老師分享他撰寫這本歷史小說的心路歷程。

雖說考古遺址出土是重要原因，但曹銘宗老師和基隆歷史、西班牙傳教士、天主教信仰都有更深的淵源。曹老師出身基隆，離西班牙人佔領過的和平島非常近，童年時也常接觸附近的長老教會。就讀東海大學期間參加過聖樂團，任職《聯合報》記者時參觀屏東萬巒萬金村馬卡道族聚落，自此開始對天主教在臺歷史感興趣。

回到小說，我們常聽到以「福爾摩沙」稱呼臺灣，這是來自葡萄牙語，而小說書名的「艾爾摩沙」其實是福爾摩沙的西班牙語讀法，會選擇以「艾爾摩沙」為名，便是為了突出西班牙統治的背景。17 世紀時，雞籠是西班牙帝國最遙遠的殖民地，對雞籠這個地方來說，也是第一次出現統治政權。西班牙人的城堡「聖薩爾瓦多城」（若用意譯則是「聖救主城」）也和荷蘭人頗為不同，安平的熱蘭遮城是用磚塊建成，而聖救主城則是用淡水河的觀音石建成。

曹老師特別提到西班牙人比荷蘭人重視傳教，這和天主教和新教的差異有關。荷蘭信仰基督新教有「選民思維」，西班牙信仰的天主教則認為所有人都是「天主子民」，因此對傳福音的積極程度有所差別。像是在荷蘭人的禮拜上，荷蘭人和原住民、漢人就是分開的，但西班牙人就沒有這樣的分別。西班牙傳教士的形象也很不同，有「黑衣修士」之稱。為什麼稱修士？因為他們的生活方式如同修行，禁欲而清貧，幾乎是全身心奉獻給神。

諸聖教堂（Todos los Santos Church）作為臺灣史上第一座天主教堂，在各方面的重要性都不言而喻。在考古遺跡出土後，曹老師希望能夠原址重建，把教堂重新蓋回來。他也給出建議，外觀可以參考菲律賓的天主教堂，同時也和道明會合作，請他們派遣神職人員進駐當地，在歷史上和宗教上都別具意義，更可以是頗具魅力的觀光景點。

和平島上的「福州街」是福州人聚落，小說裡面有寫到福州人、原住民和西班牙人的互動。此外，1642 年的西班牙驅逐荷蘭之戰，即聖救主城之戰，可說是臺灣史上第一場國際戰爭。若分析荷、西爆發戰爭的原因，可以整理出兩國之間很多方面的衝突，包括領土（海外殖民地的競逐）、貿易（殖民地物產、航道等等的商業利益）和宗教（舊教和新教）等，這也是小說的一大看點。

曹老師對 1990 年代曹永和教授提出的「臺灣島史」史觀一直很感興趣，《艾爾摩沙的瑪利亞》也是基於臺灣島史史觀寫成。跳脫出漢人的歷史框架，臺灣史便能從四百年再往前延伸，展開的是更寬廣、更悠久的一萬多年的臺灣島史，也能再接上天主教史、西班牙史、世界史，浮現的是一個世界中的臺灣，讓視野更寬廣的觀看方式。

作為歷史小說，哪些部分是真實、哪些是虛構，曹老師在此為我們釐清：小說裡的導遊、郵輪遊客的設定是本於老師的自身經驗，不過他飛去西班牙考察，還有每一章開頭的信件內容是虛構的。女主角「雨蘭」在史料上也沒有紀錄，不過她的名字“Ulan”是根據馬賽語辭彙表而設計的，若真有其人也不會不合理。

小說以西班牙人為主角，會不會美化了殖民者？這也是不少讀者的疑問。曹老師認為，他藉由西班

牙主角的自白，反省自己國家的帝國主義才是小說的本意。小說把主角父親設定為從事伐木業的富商，也是能讓這位原先是軍官，後來轉當神父的主角反省殖民罪惡的一個張力所在。

關於小說書名，曹老師想像了一個「真善美聖」的場景。西班牙人在 1626 年 5 月抵達基隆，和平島上可以看到一大片野百合盛開，岸上一位身著白衣、捧著潔白百合的小女孩，在西班牙人眼中宛如少女瑪莉亞。在歐洲，百合花代表純潔，在天主教傳統則是聖母瑪利亞的重要象徵，滿開百合的和平島宛如「聖母之島」。由於島上的百合是原生種福爾摩沙百合（高砂百合），使書名「艾爾摩沙的瑪莉亞」因此成型。

怎麼樣讓泛靈信仰的雨蘭接受天主教有個合理的解釋，是曹老師撰寫小說過程遇到的難題。經過反覆思考並請教宗教學者後，曹老師想到讓泛靈論和一神論不衝突的解釋：泛靈論認為萬物有靈，風有風神、雨有雨神，可以解釋成所有的神都是天主派來愛人的，消除了多神信仰和一神信仰的衝突，而雨蘭經過這樣的思考過後也就決定受洗了。

最後談到曹老師想傳達的最重要主題：文明與野蠻的辯證。殖民者自認，為殖民地的「野蠻人」帶來文明是在幫助他們，然而其手段卻是征服與剝削。小說裡的傳教士雖然同情殖民地人民，卻也無法否認自己殖民者的身分。雖然號稱傳福音，實際上卻帶來不幸：「如果我們沒有來，他們是不是會過得更好？」男主角的疑問發人深省。雨蘭則是啟發主角的關鍵角色，在小說中雨蘭宛如聖母化身，雨蘭的死可彰顯其神聖性，將雨蘭和聖母形象疊合，讓讀者思考「真善美聖」的意義。小說結束於西班牙神父的自省，本次演講也結束在這般「真善美聖」的氛圍當中。■

■林宇軒／側記

2022 12/2

《男子漢》小說中的性別變體

楊隸亞 知名作家

本次講座很榮幸邀請到知名作家楊隸亞，以線上座談的方式分享 2022 年出版的《男子漢》。在女性議題當道的今天，許多「以女性為主角的創作」試圖突破以往被男性故事（His Story）主宰的歷史敘述（History），楊隸亞在 2017 年出版、女性主義式回顧自我的散文集《女子漢》便是其一。

從文本切入，《男子漢》以非主流、邊緣的主題為關懷核心，讓讀過這本短篇小說集好幾次的鄭芳婷教授深有感觸。當初《男子漢》獲得「臺北文學年金」時，作品集的名稱其實是《台北男子圖鑑》，更名的原因除了可以和《女子漢》相呼應，同時也扣合書中主角都是「反英雄式的弱男子」的概念，故意在書名設計相反的對照。

「究竟怎麼樣的人算是『男子漢』？」透過這些筆下的文字，楊隸亞對社會既有性別框架提出提問，試圖找出不一樣的、被忽略的故事。在分享「臺北文學年金」的計畫內容之餘，楊隸亞鼓勵同學多多參與這類型的創作計畫，在學術研究之外培養另一種文學技能。

《男子漢》的創作發想受到了《東京女子圖鑑》IP 原型的啟發，獲得文學界的肯定。然而，同樣從《東京女子圖鑑》轉化的影集《台北女子圖鑑》卻「大翻車」，甚至讓楊隸亞直言「非常難看」。在楊隸亞的理想中，這類的故事應該著重於女主角的冒險，聚焦其如何在大城市裡打拚、成長的「奮鬥史」，打破瓊瑤式的女性刻板印象，才能呼應當代女性意識的抬頭。

不同的作品顯現出不同的文化脈絡，從《82 年生的金智英》可以看到韓國的性別文化至今仍舊非常不平等，主角犧牲自己的夢想成為家庭主婦，卻被社會認為沒有價值，重回職場也困難重重。以臺灣近年影集《俗女養成記》作為對照，明確地點出了臺灣女性的現況——主角設定在 39 歲的陳嘉玲處於年齡上的邊界，當中的女性作為「平凡小人物」因而能夠吸引觀眾，產生共鳴。

相對於近年女性故事的蓬勃發展，楊隸亞轉而關注男性：男性故事中的小人物，是否還有「未書寫」的空間？除了「女性成長史」，有沒有「男性成長史」的可能？楊隸亞舉網路上的哏圖為例，「草食男」、「佛系男」這類對男性有別於傳統視角的諷刺，在「稱呼」之外似乎並沒有相關的「故事」去鋪墊，這也是她寫下《男子漢》當中十三個故事的動機。

楊隸亞說，這些故事主角都是以非傳統印象中的男性為書寫對象：〈結婚秀〉寫生理女性變性為生理男性的跨性戀者、〈島的遊戲〉寫曾被同學霸凌的社子島繭居少年、〈親愛的神大兵〉寫沉迷電動遊戲的逃兵、〈大貓〉寫極參與社會議題的大學生、〈零件青年〉寫生產線上的青年作業員、〈飄洋過海來做工〉寫半工半讀的印尼籍移工、〈尋找失業老爹〉寫經歷金融風暴而失業的中年父親、〈國師〉寫身兼工廠員工的算命師、〈空屋情人〉寫銷

售業績極差又遇上房市不景氣的房仲業務員、〈茶藝館的搖滾蛋寶〉寫身兼廟公的地下樂團吉他手、〈詩人的紀錄片〉以詩人楊澤為原型、〈快遞歐巴〉寫遇到詐騙的物流貨車司機、〈小偷〉寫一隻結紮後的三花貓無緣無故消失。

在《男子漢》當中，楊隸亞想要去關注男性身體「未被書寫的地方」——「這幾年來的女性有機會表達她們的委屈，那『弱男子』的身體是不是可能存在？我們能不能找他們的投射？」在講座的後半段，楊隸亞親自朗讀〈島的遊戲〉，以聲音帶領同學們進入虛實交融的故事情境。

小說中遊戲裡的「旋轉島」對應著男主角所居住的「社子島」，每天生活在「從這座島到另一座島的日子」，而結尾「這場假裝遊戲的遊戲，已經徹底結束了」更是在悲哀但夢幻的投射中，傳達出生活的不自由與無力感。透過「島」的身體性與封閉性相互連結，可以感覺到某種地形和性別的關聯——虛擬的遊戲世界隱喻著現實世界，被孤立的男性也如同被孤立的社子島。「假如這個大地的身體是個男人的身體呢？又邊緣、又陰性化、又背向全球化，又被臺北這個繁榮的都市所拋棄，這個孤島會是什麼樣子？」楊隸亞拋出疑問，引發同學思考。

在楊隸亞朗讀完小說後，已經閱讀這篇不只一次的鄭芳婷教授覺得「滿奇特的」。「我相信每個人在閱讀的時候，都會有一種很獨特的經驗。大家在做夢、在夢中講話，那個聲音可能是你自己的聲音；我自己在讀小說的時候，腦海中出現的就是我自己的聲音。我剛剛聽到作家本人親自在讀小說，我感覺是完全不一樣的小說。」在〈島的遊戲〉當中，楊隸亞設計了許多對照：社子島做一個孤島、人作為一個孤島、臺灣作為一個孤島、現實生活作為一個孤島。鄭芳婷教授認為，人們在疫情之後的「孤島」感受其實並沒有消減，還是在許多人心中存在。

這幾年，有越來越多作家想把邊緣的社群主體（marginalized people）讓更多人看見，從1960、1970年代討論性別議題的文學作品，到2000年後至今所呈現的角色形象與塑造，都有很大的風格轉變。過去強調很陽光、很歡快、不自殺的動能，也開始產生了另一種反思，包括陳又津《我有結婚病》在內的許多作品集都呈現出這種眾生相。如此現象，讓鄭芳婷教授想到以前《蘋果日報》的專欄「人間異語」，雖然不是文學作品，但閱讀的時候會產生「窺探」的罪惡感。「當我們在寫這樣的文學作品，會問到一個終極的問題：這些人能夠被發聲嗎？我們能夠為他們發聲嗎？或者，我們能夠如何為他們發聲？」

在講座的最後，有同學指出《男子漢》相較於《女子漢》，整體在書寫當代的事件與現象時，變得更加「掙扎」。楊隸亞認為這和當下的社會氛圍、房價高漲、薪水縮減等問題有關。在創作《男子漢》時，楊隸亞住在35年的老公寓，房間大漏水、必須自己拿臉盆接著，同時還要在旁邊打字、寫作。然而，這種悲觀與黑暗的氛圍對照書名《男子漢》，也許正凸顯了書中聚焦的性別與社會議題，是多麼地真實而難以直視。■

■蔡易澄／側記 2022 12/9

《我有結婚病》：關於寫作，以及我所知道的小說

陳又津 知名作家

作品橫跨新住民、臺灣歷史、數位世代等多樣議題的陳又津，甫於去年六月推出新作《我有結婚病》，鎖定當代女性議題，交織出九篇不同的短篇小說。本所特邀陳又津老師，以視訊講座的方式，分享其新作背後的創作秘辛，以及其如何看待小說創作一事。

陳又津首先提到，其實《我有結婚病》一開始並不是單純鎖定在當代女子群像。一開始，她打算將這十年來所創作的短篇小說集結出版。但作為一本書，還是必須有集中的焦點，故刪去了將近一半的篇幅，並另外新寫幾篇作品。也特別因為在異地駐村、念書的經驗，小說也橫跨了國籍身分，主題上隱然從原本的「結婚病」跨越到「美國病」。而《我有結婚病》也是她個人第一本短篇小說集。如何在有限的篇幅裡，快速講完自己想說的事，便成了小說家的挑戰。但同時，在數位時代快速的步調裡，短篇小說或許也是很好的溝通方式。對她而言，寫長篇小說猶如追一整部連續劇，需要跟筆下的角色相處很長一段時間，觀眾會對角色也比較有印象。但閱讀短篇小說較為近似看一部電影，觀眾不見得會記住電影中的角色，卻會對導演、演員以及電影表現手法較有印象。儘管《我有結婚病》描繪了不

同的婚姻狀況，但她更想深入探討女性個人的成長史，而不僅僅停留在單純的戀愛、婚姻關係。是而，《我有結婚病》中並非全部的故事都關於婚姻，也有討論手足、親子等不同關係，不全然是異性戀男女的戀愛故事。

陳又津擔任記者多年，對於虛構與非虛構的界線非常清楚。非虛構有一套非常清楚的倫理規範，要求筆下所寫的一切為真，不可有任何混淆不清楚的曖昧空間。除了要與受訪者來回確認原意，還要考量受訪者所說的有幾分可信度，以保護雙方的權益。但對寫作者來說，採訪了這麼多人的故事，總有那麼一兩個相互呼應，讓人想將之融合，寫出另一篇新的故事。這時，虛構就有其介入的空間，能讓故事變得更加完整，並且表現出創作者的觀點。而虛構同時架構了某種認知框架。比方說谷崎潤一郎的《春琴抄》，就建立了一種常人無法想像的愛情關係。它提供了一種框架，邀請讀者一起進入那個世界，並在其中探索各種可能。

陳又津也提到，不論在虛構與非虛構的作品中，讀者都應該注意到，一切讓人感受真實的片段，都是經由作者剪裁而來的。那些可能為真，但並不是全貌。她自己更在乎的是，那些沒有說出口的、沒有被寫出來的，才可能是真正有趣的地方。

最後，陳又津回到結婚病的課題，當代人對戀愛、婚姻各有其焦慮之處，社會賦予了各種性別、階級、國族等不同框架與想像。但真正最重要的，其實是學會了解自己，知道自己是什麼樣的人、需要些什麼。結婚這種病，多認識自己就好了。■

■魏亦均／側記 2022 /222

臺灣通俗小說跨媒介交涉研究專題

舊報紙，新鮮事：新加坡數位資料庫簡介和應用

衣若芬 新加坡南洋理工大學中文系長聘副教授

黃美娥教授本學期開設之「臺灣通俗小說跨媒介交涉研究專題」，邀請出身臺灣，而後長年任教於新加坡南洋理工大學中文系，同時也是新加坡文圖學會（Text and Image Studies Society）發起人與榮譽會長的衣若芬教授，以「舊報紙，新鮮事：新加坡數位資料庫簡介與應用」為題進行專題演講。黃美娥教授期許能透過衣若芬教授豐富的新加坡經驗與文圖學理論，在延續過去課堂中以新加坡陳子謙導演之《3688 想入飛飛》為中心的討論的同時，也能深化、開展同學對「跨媒介」、「交涉」與「研究」間的認識與實踐。

衣若芬教授從自身多年研究成果中所提煉出的「文圖學」，極具創見與洞見地為我們指出一種重新理解自身、文本與世界關係的途徑：「萬物皆文本，文圖學就是看世界」。那麼，我們究竟又要如何從文圖學「看」新加坡呢？衣若芬教授從絕大多數人對於新加坡的第一印象發難：為什麼新加坡是一個「嚴刑峻法」的國家？新加坡又是如何「成為」一個法治國家？對此，衣若芬教授以 2009 年至今，仍對新加坡與國際社會造成激烈矛盾與論辯的一樁因運毒而被判死刑的 Nagaenthran K. Dharmalingam 為軸心，另以 Chinese Newspapers in Southeast Asia、NewspaperSG、Archives Online 三種不同調性與取徑的數位資料庫為經、緯，演繹如何透過「文圖學」的理論視野，如何揭示並讓我們得以重新審視，一件看似基於不同價值觀，而爭辯「毒品與死刑之間的尺度為何如此單純／單一」的討論背後，其實隱含著新加坡人對於「毒品」想像、認知觀念的轉變過程，盤根錯節的歷史傷痕、文化記憶及其被建構的軌跡與政治意義。

在新加坡的歷史上，「毒品」究竟如何成為現今足以撼動國本，而必須以絞刑等嚴刑峻法所禁制的對象？衣若芬教授先以 Chinese Newspapers in Southeast Asia 資料庫中收錄的報刊雜誌為起點，藉由全報瀏覽、泛讀的方式，在《叻報》中找到〈禁菸芻言〉。值得留意的是，此文的「菸」並非香菸／菸草，而是鴉片。接著，以「鴉片」作為檢索關鍵詞的節點，披沙揀金地為我們在 NewspaperSG 資料庫中，揀出刊載在《南洋商報》中的〈馬來亞鴉片史〉。從 Chinese Newspapers in Southeast Asia 到 NewspaperSG，衣若芬教授不僅透過新加坡的資料庫為我們勾勒出新加坡／馬來亞鴉片／毒品，從一開始單向輸入與提煉、建立公賣制度，到日本殖民地時期又禁制又販賣的剝削，直至二戰後才全面禁制的歷史輪廓；同時也在叩問：除了從戰爭國族、經濟貿易、文學再現、東西文化差異或個人衛生與醫療等觀點切入此議題外，我們究竟還能怎樣「觀看」新加坡的鴉片文化與歷史？

對此，衣若芬教授認為在文圖學的理論視野之下，與鴉片有關的廣告、檔案影像等材料，將有助於我們從舊歷史中，挖掘新的研究史料與議題。首先，關於廣告，衣若芬教授指出，引人入勝的廣告

圖像與文案，不僅僅只是為了「吸引關注」，同時存在著雙向的互動：廣告一方面提供商品訊息「為消費者找商品」，另一方面則「為商品找消費者」。在這以「文圖」為媒介基礎所觸發的消費關係與心理機制下，不僅有必要重估「文圖」為人類心理感覺結構所帶來的變異，同時提醒著我們從文圖學的角度，切入鴉片經濟與健康等研究議題的可行性與必要性。再者，衣若芬教授以 Archives Online 資料庫中，兩張分屬 1880 年代與 1900 年代的照片為例，精闢地指出兩張照片的構圖、佈景有著極高的相似性，且照片中的人皆「裝模作樣」地擺出各種吸食鴉片的姿態，毫無畏縮、掩藏與羞恥的神情與樣態，繼而透過這些照片中「文字沒有描述的內容」等蛛絲馬跡，嘗試指出時人或許認為吸食鴉片是一種風雅與時尚，而非墮落，更不會是惹來殺身之禍的彌天大罪的新穎觀點。而這正回應新加坡是如何「成為」一個法治國家的問題。

衣若芬教授從 Nagaenthran K. Dharmalingam 運毒事件為起點，透過資料庫脈絡化新加坡毒品的歷史縱深，再以文圖學的視野重新賦予這些舊的歷史文獻、檔案，嶄新的歷史意義與研究價值。最後回到「臺灣通俗小說跨媒介交涉研究專題」課程中，黃美娥教授嘗試探討文字／文學在與不同媒介互動中，如何產生新的關係與研究議題，而衣若芬教授則從「文圖學」的理論視野將舊史料演繹出新觀點。就在「跨媒介」與「文圖學」的不斷的交互作用之下，黃美娥教授與衣若芬教授以分進合擊地，為我們指出全新的史料、觀點與研究方法。■

系列演講

林榮三臺灣文學講座

林榮三台灣文學講座

如何用鏡頭說故事？——電影和電視導演學

林福地導演 第 52 屆金鐘獎終身成就獎得主

美術出身，話劇背景

曾拍過百部影視，榮獲電視金鐘獎最高殊榮的終身成就獎，高齡 88 歲依舊在電視圈工作的國寶級導演，林福地，蒞臨臺灣大學戲劇系的講演教室，為學生們指導「如何用鏡頭說故事？——電影和電視導演學」。首先，林福地談論起小時候總是跟著大人身後，進到戲院觀賞電影，當時票價是 3 毛 5，電影還是被稱為「活動寫真」（會移動的相片）的

年代，亦是小時候僅少的消遣、娛樂，也留下對「戲劇」最初淺的印象。二二八事變後，為遠避爭端，於是林福地從嘉義的小學畢業後，跟隨著大哥林份輾轉至臺東，往後就讀臺東師專（臺東大學的前身），再轉學至臺南師專（臺南大學的前身）美術科，更擔任校內的話劇團團長，從此開啟他的藝術創作才華，激發了對構圖、場景與整體的畫面美術等美學設計，產生細膩及具有藝術性的想像力。慢慢地從化妝、燈光、攝影助理做起，再進入到創作層面，學會怎麼編劇，擔任副導演，直到 28 歲首次執導臺語電影《十二星相》（1962），爾後又拍攝史上第一部臺語彩色片《夕陽紅》（1964）。

每一種鏡頭，每一種語境

林福地從對美的敏銳，文學的素養，做話劇的經驗，以及美術和教育的背景，使他充分展現如何當一位懂得說故事、懂得銘刻人性的電影導演，幾乎每部片都是當時的票房保證。尤其他為學生們介紹「鏡頭」，從遠、近到長鏡頭之運用及切換，何以清楚地詮釋劇情、刻畫人物深切的情感，並透過鏡頭「傾訴」、蒙太奇的敘事，不突兀、不強迫地讓觀眾隨著鏡頭跳躍徜徉於故事的境地。

林福地舉例法國導演克勞德・雷路許（Claude Lelouch）的愛情電影《男歡女愛》（Un homme et une femme，1966），以及由市川昆（Kon Ichikawa）為 1964 年東京奧運會執導的紀錄片《東京奧運 1964》（《東京オリンピック》，1965），兩部透過焦距較長、適合調遠、具有紀實性等等屬性的「長鏡頭」：前者在氤氳的調色與柔焦的鏡頭下展現的唯美歡愛氛圍，後者雖然被當時日本民眾認為缺少電視轉播的激烈感及歌頌情懷，但市川昆卻捕捉了運動員真實受訓、比賽與挫敗的模樣，並挖掘人性潛在、不為他人知曉的質地及情緒，掌握生命的寬度。原來，從鏡頭的選擇與斟酌到分鏡（storyboard）的設計與構成，便足以影響故事的形成及觀點。美術專業出身的林福地，不管是使用 600 至 1000 顆鏡頭的文藝片，或是 2000 至 3000 顆不等的武俠片，開拍之前他靠著自己想像而繪畫出來，因而能在一天內拍攝出 50 至 60 顆鏡頭，幾乎 10 幾天就能完成一部耗時 100 分鐘的電影，可說是臺灣效率極高的影視導演，令人欽佩。他不僅想透過電影去感動他人，還不忘自己曾是教育者身分，冀望以戲劇代替說教，傳達出美和善的意念。

當好導演，先從「數鏡頭」開始

當林福地介紹完自身的經歷及鏡頭的語言建構之餘，他特別叮嚀在座學子好好注意一場戲有「多少鏡頭」、「為什麼導演會用這幾顆鏡頭來敘事事件或情感」，以及林福地不斷提到黑澤明導演的「人道主義」精神，何以透過如此細膩的鏡頭畫面去打造。如 1965 年作品《紅鬍子》（《赤ひげ》），導演為了打造窮苦落後的山莊實景，請了大約百位無家者（the homeless）免費居住，並讓他們自由自在地移動與生活，直到半年後，街道、井口與房屋逐漸破舊，顯現小鎮的骯髒感，黑澤明才願意開拍。而李安《臥虎藏龍》的鏡頭感則拍出中國武俠小說的「真實味」，甚至讓林福地認為勝過胡金銓的武俠美學風格，即便李安曾說過胡金銓電影植根於他的美學。

多比較、多看不同種類電影，還要多注意「鏡頭」之變，便能夠悟出鏡頭是怎麼說話，體會導演功力的深淺。最後林福地道出自己年輕時只能夠過模仿老電影或前輩來學習怎麼當一位導演，期許現代想從影的年輕人懂得創造機會，利用各種資源紮實地訓練，成為會用鏡頭說故事的人。■

思相枝：林福地的臺語片年代

林福地導演 第 52 屆金鐘獎終身成就獎得主

■許明智／側記 2022 1020

林榮三台灣文學講座、臺灣通俗小說跨媒介交涉專題

1965 年，在聯合報的一則報導中，介紹了當時臺語片導演中名字最響亮的林福地導演。這則報導提及，林福地導演的個性沉默且苦幹，並具有熱情、理想與目標。多年來，他一有空閒時間，都會埋首於電影的拍攝，且他的影片都是頗受歡迎的作品，通俗而有深度，並兼顧觀眾興趣。而在近六十年後的 2022 年，很榮幸能在「臺灣通俗小說跨媒介交涉專題」的課堂上，由黃美娥教授邀請這位在臺語電影史上的重要人物——林福地導演，前來分享他的臺語片年代。

這次演講的主題，援引自林福地導演的第二部電影《思相枝》，若用臺語發音，就是「思想起 Su-sióng-khí」的意思。而在演講當中，林福地導演也以個人生命史的視角，娓娓道來民國四十多年至今的臺語片歷史。

導演回憶，在民國 38 年國民政府撤退來臺後，國家電影機構也隨之來臺。當時有四大機構：一是國防部位於北投的「國軍電影製片廠」；二是教育部的「教育電影臺」，後成立國立藝專後，捐給電影系實習用；三是臺灣省電影製片廠在重慶南路末端的「台灣省電影製片場」；四是「農業教育電影臺」，後和「台灣電影事業公司」合併組成著名的「中央電影公司」。然而，由於撤退時太倉促，上述機構的人員只來不到一半，器材也難以帶來臺灣，導致一段時間無法拍戲。

直到萬象電影公司的《阿里山風雲》（1949）上映後，才開啟國民政府遷臺後的電影史。雖然這部國語片票房並不理想，但這部電影的主題曲〈高山青〉（周藍萍作曲）卻仍傳誦至今。而在臺語片歷史上，林福地導演認為他的師傅——邵羅輝導演的《六才子西廂記》（1955），是戰後第一部臺語片。

接著，林福地導演向我們細數邵羅輝導演的拍戲歷程：邵羅輝先是在橫濱上岸，後至東京學習，並在東映株式會社學習拍戲，也擔任臨時演員。二戰結束後，邵羅輝被遣送回臺，不會講國語也看不懂漢字的邵羅輝，為了拍戲，便請林福地當副導演兼編劇來拍攝第一部臺語片《六才子西廂記》。可惜的是，由於放映器材的限制，觀眾無法看清楚畫面，故票房並不好。而後，第二部臺語片電影——何基明導演的《薛平貴與王寶釧》（1955），不但邀請麥寮女子歌仔戲團來參與拍攝，也獲得好票房，讓許多臺灣人對臺語片感到興趣。《薛平貴與王寶釧》的熱映，正式開啟臺語片的時代。在這個時代裡，林福地導演擔任過化妝師、燈光、攝影助理、編劇、副導等工作（如《望你早歸》、《台南霧夜大血案》、《大橋情淚》、《純情淚》等電影），最後慢慢走向自己拍攝臺語片之路。

在林福地導演的生命史中，他曾在貢寮附近的頂雙溪戲院擔任經理，也曾至臺北《公論報》當過編輯，同時靠寫劇本賺錢。終於在 1961 年，高仁河成立「中興電影公司」，邀林福地合作拍攝臺語片。同一年，林福地導演的第一部臺語片《十二星相》（臺語：十二生相 tsa̍p-jī senn-siùnn，十二生肖之意）上映，裡頭許多演員是歌仔戲班出身，內容則是關於十二個英雄幫王子復國的故事。

林福地導演的第二部臺語片《思相枝》，當時由恆春戲院老闆投資，也曾在恆春拍攝外景，獲得廣大觀眾迴響，甚至當時的《中央日報》社論上也點名批判「堂堂國營的中影的片子，不如林福地的臺語片電影。」這段話雖然隱含國語片與臺語片的位階關係，卻也顯示出林福地導演的實力。導演提及，《思相枝》的配樂聘請交響樂團進行伴奏，並搭配情緒的變化，亦是他拍攝電影時的堅持。

由於林福地導演對臺語片的熱忱，即使當時中影經理龔弘邀請他加入中影，但他寧願在臺語片中繼續嘗試、學習，以精進自己的導演技術，也走出不同於 1960 年代的「健康寫實」潮流的電影風格。只不過，在李翰祥導演的國語片《梁山伯與祝英台》上映後，臺語片的年代慢慢消逝。最後，林福地導演在 1964 年決定進入李翰祥所創立的國聯影業有限公司拍國語片。

回顧導演的臺語片拍攝歷程中，和臺灣文學最相關的，即是他曾將日治時期的通俗小說《可愛的仇人》，改編為臺語片《可愛的人》（1964，因為電檢處限制，故將片名去除「仇」字）。《可愛的仇人》原是徐坤泉在 1936 年的作品，在日治時期已具有廣泛的讀者群。戰後，林福地導演改編時則將主軸改為留在臺灣的角色，去掉主角在原著後半部到日本的情節。導演將原著中兩個世代的故事，交錯為一個世代的故事，並將原著的第二代小孩做為主角，加入戰後社會對於情仇糾葛的反思。導演表示，之所以想會改編這部作品，是希望能透過文學來刺激自己的劇本寫作，而不是只有自己憑空構思。雖然目前已經無法看到《可愛的人》，但從導演的描述中，可以看到徐坤泉《可愛的仇人》跨越戰前與戰後的時代，並經歷不同媒介的轉換下，在戰後臺語片中重新獲得生命。

短短兩小時的演講，著實難以含括林福地導演一生的臺語片經歷。在提問環節中，導演的回應也讓我們看見臺語片如何跨語越境，和日本、香港、東南亞等地，或交流或輸出，背後交織出的是我們仍然陌生，卻也迷人的臺語片年代。在講述這些歷史故事前，導演也先和我們分享他心中對於「電影」的看法：他認為，電影表面上看似以娛樂性為主，實則隱藏著很大的力量。若一部電影的主題與內容是好的，便有心靈層面的影響，更可以引領觀眾走向更進步的社會。

時至今日，雖然臺語片的年代已經消逝，但我們對於電影的見解，似乎仍有所共鳴。經歷這段充實且深刻的分享，我們也恍若「思相枝（思想起）Su-sióng-khí」那個看似遙遠、卻也與我們如此貼近的臺語片年代。■

林榮三台灣文學講座

從電影到電視劇：林福地的影視耕耘與生態觀察 1103

■許明智／側記 2022

林福地導演 第 52 屆金鐘獎終身成就獎得主

從臺語片、國語片到電視劇的拍攝，林福地導演本身就是一部活歷史，帶領我們重返戰後影像時代的各個節點。這場演講，對於林福地導演而言，亦是人生晚年相當重要的一堂課。因此，導演爬梳記憶片段，試圖從眾多的電視劇中尋繹出一絲歷史軌跡。透過一部部電視劇的拍攝經驗，林福地導演試圖勾勒他對影視圈的觀察，以及這些年來耕耘出的一方天地。

一開始，林福地導演回憶起那個拍臺語片的年代，曾日以繼夜地拍攝，卻因李翰祥導演的國聯影業有限公司興起，進而使得臺語片的觀眾減少。也因此，1964 年，他選擇離開臺語片，進入李翰祥導演的公司學習技術。然而，又是什麼契機，使得他開始轉為拍攝電視劇呢？

1969 年，他受邀到香港的國泰影業拍攝《我愛莎莎》一片，獲得邵氏電影公司的青睞。本來雖簽訂三年合約，但一年後因理念不合，故拍完武俠片《大內高手》之後便主動請辭。離開邵氏公司後，林福地導演依舊時常往返於港台之間，從事剪接、配音的工作。而當時中國剛發生文化大革命，使得林福地導演對於觀賞左派紀錄片產生極高熱忱，卻也因此在出國時被警備總部刁難。這段港臺間的往返拍攝，實凝聚 1960 年代兩岸文化與政治場域的交鋒與更迭。

而後，拍攝臺灣第一部彩色電影的李嘉導演，曾邀請林福地導演回台拍戲。一開始，林福地並未馬上答應。但最後還是接受李嘉導演助理的邀請，前往華視執導人生第一部臺語電視劇《錢來也》。日後，也拍了自己第一部國語電視劇《香格格》。轉換到電視劇生態圈的林福地，發現電視劇的內容多像是廣播劇，佈景則像是舞台劇的再現，仍有一些需要變革之處。於是，他將電影拍攝經驗引介至電視劇的拍攝，像是將劇本的內景多改為外景，或是用拍攝電影的十六釐米單機，打破當時以三機作業的呆板表現手法，進而創造出不同的電視劇印象，不僅打造出鮮明的個人風格，也深受許多觀眾歡迎。

接著，林福地導演開始細數幾次印象深刻的電視劇拍攝經驗。首先，他提及 1982 年於台視播出的《巴黎機場》，是當年國家政策下的年度大戲，內容改編自真人真事，敘述中國工程師赴法進修，卻與中共政治勢力有所衝突的故事。當時，雖規劃有八人要前往巴黎，卻不是為了拍戲，而只是要宣傳。面對這樣的規劃，林福地堅決反對，認為應該要於巴黎實景拍攝。

也因此，他堅持親自修改劇本，並搭乘三十幾個小時的飛機（含轉機時間）至法國，進行為期約十二天的拍攝。然而，由於台灣與法國在當時無邦交，因此無法合法拍攝，萬一碰到警察時，得請部下和警察閒聊，或是偷偷用車子拍攝，甚至與日本劇組合作協調，才能完成香榭大道、凱旋門、巴黎鐵塔等重要地標的拍攝。加上劇情內容和中共有關，因此導演描述起這部片的拍攝經歷時，也讓我們深刻感受到背後的政治角力。

拍完《巴黎機場》的 1982 年，臺北發生轟動一時的李師科銀行搶案，刺激林福地導演拍攝《阿郎》，希望社會上能有更多愛心，讓受刑人能夠有改過自新的機會，亦是當年收視率最高的電視劇，後來甚至成為監獄的教材。在導演的回憶中，他想起有位來自高雄的影迷，向導演轉達：身為流氓的自己本來要去殺人，卻因看完《阿郎》而回心轉念。那一刻，導演深刻感受到電影的力量，是超越娛樂，而能對於社會產生影響的。

也因此，當 1983 年他看見新聞報導新竹少年監獄的暴動時，林福地驚覺這些未成年的小孩，因不解孝道，而犯下讓父母傷心的罪行。因此，他著手攝製一部關於孝道的戲，片名原訂為《孝》，後因政府不希望用過於說教的片名，乃改名叫《星星知我心》，亦是林福地導演的代表作。這部片在當時的影響力，不僅跨境至馬來西亞、新加坡等地，甚至連中國都出現許多盜版電影播放。

林福地導演笑道，當時中共政府想用《星星知我心》來證明臺灣政府治理不佳，使得人民有本事生孩子，卻無法好好教育小孩。也因此，當時北京政府還想頒獎給林福地，專門派人來邀請。雖經宋楚瑜阻止，林福地還是想一探鐵幕下的中國，最後前往北京，與七十幾位導演一同進行為期一週的座談會。不過，即便中國政府希望他留下來在央視當節目總監，甚至給予他全國政協的官職，林福地仍決定回到臺灣，繼續他後半生的電視劇生涯。

遊走於老三台（台視、中視、華視）間的林福地，曾在華視拍攝《草地狀元》，捧紅了金城武，或是兩岸合作一同拍攝《廈門新娘》。值得注意的是，長期關注教育議題的他，在《阿郎》、《星星知我心》等引起重大迴響的電視劇後，也籌製教育三部曲，期許老師們以「愛」來教導孩子，影響了後續的「鮮師」系列影片。

而在教育三部曲當中，林福地導演印象最深刻的，便是第二部《勇者的奮鬥》。當時，因內容反映花蓮秀林鄉的雛妓問題，並鼓勵國小畢業的原住民女孩，向社會家庭的坎坷命運抗爭，故電視劇上映期間，曾有秀林鄉原住民聚眾到台視丟雞蛋抗議。當時，教育部長也曾專程前往台視攝影棚慰問，並承諾國家會拯救這些小女孩，並讓孩子順利上國中讀書。最後，那些曾到台視抗議的原住民，也透過服務處的電話向台視道歉與感謝。

上述的幾部電視劇，不僅映照出林福地對於社會議題的敏感與關注，也交織出臺灣影視圈與不同國家之間的文化交流，甚或是時隱時顯的政治角力。當然，林福地的一生絕不僅只有這些，喜愛文學、音樂的他，也曾拍攝鳳飛飛音樂專輯《有鳳來儀》，或將朱自清的短篇小說《背影》轉換為四十分鐘的戲劇，或是取材自臺灣小說、中國古典文學等。能有如此豐富的拍攝素材，也是源於導演小時候對於漢語、文學的涉獵。而透過文學的改編，也為影視產業注入活力。

在演講的最後，林福地導演說到：「時代在進步，如今回首自己所拍攝的戲，也會覺得自己有所不足。」不過，對於當代的我們而言，導演的電視劇生涯，其實已是一部深具啟發的電視劇——它跨越國家疆界、時間幅度，觸及廣泛的人性與社會議題，值得每個人細細品味，並能和戰後臺灣影視史相互交映。■

系列演講

椰林精英計畫

■By Chi-Yu Lin

An Observation of Cross-field Taiwanese-American Literature: Exploring the Texts and Methods

Wei-Ting Liou Assistant Professor, National Changhua University of Education

The first lecture of the Eng-Lite Program Lecture Series, Dr. Wei-ting Liou's "An Observation of Cross-field Taiwanese American Literature: Exploring the Texts and Methods," sets out to describe and elucidate the field of Taiwanese American Literature—how it looks like, and what we researchers have made of it.

Taiwanese American Literature is a new category that previously has belonged to some general umbrella terms, such as Asian American Literature, Chinese American Literature, or Overseas Chinese Literature (海外華人文學). The first thing to do, Dr. Liou tells the audience, is to define "Taiwanese American (literature)." That is, to locate the identity with which who and what texts can be associated, and what differences which makes. Dr. Liou defines it with the help of some cases of Taiwanese American literature written in English. For example, Shawna Ryan Yang's *Green Island* and Julie Wu's *Third Son* provide substantial depiction of Taiwanese American immigrants and Taiwan's traumatic history has been translated into these authors' English writing. Among these works, Charles Yu's *The Interior Chinatown* and K-ming Chang's *Bestiary* vividly depict Taiwanese immigrants' struggling lives in America. They all can be categorized as Taiwanese American literature.

There are a few scholarly ways to deal with these texts: postcolonial critique, nationalist discourse, translation studies, and posthumanist inquiry. In this lecture, Dr. Liou centers his discussion on three Taiwanese American fictional works, each with very distinctive narrative modes and strategies, and he showed how the four methods help readers understand the work and engage with scholarly discussions.

The first text is K-ming Chang's *Bestiary*. It tells a story of three generations: an Atayal woman married with a waisheng (外省) veteran. Their daughter marries a Chinese businessman in the U.S. The granddaughter has a quasi-homosexual relationship with her classmate Ben, a Chinese immigrant from Ningxia. Closely tied to the history and the multi-layered ethnic politics of Taiwan, the novel writes back against the American, white, and male-dominant literary rules with a female-centered genealogy. The author also employs magical realist narrative strategies and different lexicons from different languages (English, Mandarin Chinese, Southern-Ming Hokkien, Indigenous language) to "foreignize" the supposedly English text and provide a counter-narrative in the American literary market.

If *Bestiary* has entailed an oblique way to see the labor of translation, it comes to the front in Dr. Liou's discussion of Shawna Yang Ryan's *Green Island*. The novel speaks of a story of a Taiwanese family suffering from the aftermath of February 28 incident in 1947, and Dr. Liou focuses here on the fact that it has been translated back into Mandarin Chinese—and thus has involved different perspectives of translation. Mixing, different languages in narrative dialogues, similar to Chang's *Bestiary*, Yang's novel has been described as heteroglossic, but not in the carnivalisque, Bakhtinian way,

as the history of postwar Taiwan goes. Dr. Liou shows that *Green Island* is a good case when researchers want to see how writers and translators correspond to their respective readerships and literary markets: their focuses, strategies, techniques, and significances change, and thus produce different effects.

The last case study for today's lecture is Tao Lin's *Taipei*. Titled the capital city of Taiwan, it in fact is the least "Taiwanese" one of the three works. Lin, though prolific and having started self-publishing literary works since the early 2000s, it is in *Taipei* that he started to set his narratives in a much clear"Taiwanese American"framework. Most of his works are based on his own experiences such as doing drugs, shoplifting, or being a Taiwanese American writer who relies havely on the internet (mainly Twitter). *Taipei* is no exception. What makes his works, especially *Taipei*, distinct is the way Lin weaves the experience and influence of drugs and internet together, making the narrative subjects (the protagonist Paul and his girlfriend Erin) less than fully human—that is, more robotic, or "digital;" and the protagonists like to associate real-life materials (like buildings) with digital symbols (typefaces, cursors). Dr. Liou proposes to understand the digitally surrounded and affected narrative subject in posthumanist terms.

As a preliminary exploration of an emerging phenomenon/genre, Dr. Liou does not provide a definitive conclusion of what he thinks about Taiwanese American literature. Rather, he is open to question, and listeners are eager to ask questions and share their thoughts. The first question concerns the historicity of "Taiwaneseness" in Taiwanese American literature. For example, we can surely say that Tao Lin or Shawna Yang Ryan are Taiwanese American while Nieh Hualing shall be counted as Chinese American, but what about Chinese/Taiwanese American writers in between? And what about those overseas students (in the 1960s and afterward) who lived in the U.S. but wrote in Chinese and published their works in Taiwan? Dr. Liou responds with specific case studies, proposing that we may have to think collectively about better ways to name-tag them. The second question concerns the translations of Taiwanese American literature and their receptions in Taiwan: how do translators render the multilingual

text and how are these texts received in Taiwan? As Dr. Liou points out, most Taiwanese American novels have not yet been translated back into Mandarin Chinese (with exceptions, especially the notable Green Island, which received numerous critical attention), and the ideal way to deal with linguistic issues may be to provide bilingual versions of these novels to show the inventiveness of the original version.

The third question, from the host Professor Hsin-chin Hsieh, follows the issues on translation, asks about the translatability of multilingual

dialogue in these novels. She provides a personal pedagogical experience, indicating that monolingual American audience of *Crouching Tigers, Hidden Dragons* do not "sense" the multilingual realities of the film just by looking at the English subtitle. Dr. Liou recommends that translators use thick translation (coined by Kwame Appiah), or adding footnotes, endnotes, glossary lists or appendices to inform readers of the texts' different layers. The next question concerns the establishment of Taiwanese subjectivity; do the historical context and multilingual setting serve the purpose, with the price that they are hard to read? Would genre fiction be more friendly to the general public? That depends on the will of the author, says Dr. Liou, and the boundary of genre fiction and literary fiction is indeed anything but definitive.

The penultimate question is about Taiwanese American community and the Taiwanese Independent movement and DPP: are they related? There are not only cultural, generational heritage, Dr. Liou explains, but some personal choices as well, like the case of Shawna Yang Ryan. The last commentary comes from a reader of K-ming Chang's *Bestiary*, on the trope of daughter's tail, and the exchange between Dr. Liou and the audience shoes that it can be many things, from the female *bildung* to the establishment of cultural identity.

All in all, The genre of Taiwanese American Literature is now rising, with more and more self-identified Taiwanese American writers entering the conversation and a literary award for young Taiwanese American writers (sponsored by Charles Yu's family), and it is also gaining more and more critical attention; the crowded lecture room and the heated Q&A session has shown it. And we could expect that the scholarly inquiry of the genre will also flourish in the near future. ■

By Conrad C. Carl

Essay Lyricism and How We Perform It

Min-huei Wang Ph.D., Managing Editor, Taiwan Lit

How do we read literature? How do we read *shuqing sanwen* (抒情散文), the so-called lyrical essay? And why do we face difficulties when we apply conventional literary reading techniques to lyrical essays? These questions are found at the core of this talk by Min-huei Wang (王　敏　慧), adjunct assistant professor at the Department of World Languages and Cultures at Iowa State University and managing editor of Taiwan Lit.

The lyrical essay is a staple in Taiwan's secondary education; it has a limited scope, making it a perfect fit for classroom discussions. While you need a few weeks to cover a whole novel in class, a piece like *Beiying* 《背影》 [*The Sight of my Father's Back*] by Zhu Ziqing (朱自清) can be finished in just one unit. Oddly enough though, the lyrical essay as a genre has yet to receive adequate academic scrutiny. Here lies the major contribution of Professor Wang's presentation. She shows what a critical inquiry into the lyrical essay in its Taiwanese context can look like.

As a former middle school teacher, Professor Wang gathered first-hand experiences teaching lyrical essays and noticed quickly how typical approaches to literature failed to meet expectations. The critical vocabulary of New Criticism and the aesthetic modernism that shaped Taiwan's literary criticism since the 1960s seemed insufficient for the exploration of hidden messages in texts of the fictional genres, and the identification of literary innovations and techniques like irony, ambiguity, and paradox were not criteria by which the merit of lyrical essays could be assessed. In other words, there is a necessity to develop different critical parameters.

Professor Wang's inquiry starts with the readers' expectations of lyrical essays. In their eyes, the writers ought to be sincere. Sincerity—this is the first crucial concept, then, that deserves critical attention. There are three layers of sincere articulation between the personality and the lyrical essay. It can refer to the genuine feeling and honest intention with which the lyrical essay is written *qingzhen yizhi* (情 真 意 摯); or it can describe the form of writing that expresses feelings *weiqing zaowen* (為 情 造 文); or it can assume the writing itself to be based on sincerity *xiuci li qicheng* (修辭立其誠). In its last sense, Professor Wang identifies a genealogy intertwined with traditional Confucius thought. The pivotal idea for Mengzi (孟子), for instance, was that

as long as you are true to yourself, you will be good for society. This stresses the unity between heaven and the social, for goodness is human nature itself. That being said, the institutionalization of modern literature and the advent of the print industry play important roles in the evolution of the lyrical essay as well. The complexity of these different historical trajectories makes research about the lyrical essay so fruitful.

For the second angle of this discussion, Professor Wang establishes a theoretical framework from J. L. Austin's performative theory to J. Culler's theory of the lyric. Austin proposed the distinction between constative and performative utterances. While the former refers to descriptive sentences, the latter equates making utterances with doing something. In other words, not all utterances can be sufficiently understood as representative.

From utterances to the lyric specifically, Culler asserted several decades later that lyrics are reality statements. They are performative in the way that they are performances of the poets who are doing something to intervene in the world with their poems. There are three dimensions of understanding the lyrical essay as performance: first, it is the utterance of a real subject; second, it is an enactment in reality; and third, it constitutes a public discourse about meaning and value. Important to highlight the lyrical essay differs from western lyricism. The negotiation of emotions and sensibilities with its readers is one pivotal function in its general tradition. For instance, the ritualistic repetition of certain motifs, e.g., memories of parents and the negotiated filial piety within, is the manifestation of social experiences approved by its readers. Another aspect of determining the success of the performance of a lyrical essay is the transgressions of lyrical conventions, e.g., the fictionalization of lyrical essays.

Following this trajectory, Professor Wang introduces four categories—the conforming, the compromising, the reformist, and the discontented—that cover the spectrum of the lyrical essay in Taiwan. For more details in this regard, listeners and readers alike are invited to look at Professor Wang's dissertation "Performing the Lyrical: Lyrical Essay and the Written Vernacular Mandarin Tradition in Postwar Taiwan" where she unfolds these arguments in great detail.

For this talk though, Professor Wang draws three main conclusions. In general, the lyrical essay is an understudied genre that deserves more and continued critical attention. Secondly, the lyrical essay should be understood as a performance through which the writer is doing something in the real world. And finally, the lyrical essay repeats, motivates, and generates culturally specific sensibilities. There is life in this literary form, the life that propels its writers to act and that conceals its actual conventions in the moment of consumption.

The ensuing discussion with the audience reiterates the potential of a critical engagement with the lyrical essay, with many questions waiting to be thoroughly investigated. But thanks to Professor Wang's groundbreaking work, we now have a foundation to build this discourse upon. ■

By Conrad C. Carl

The Many Histories of Taiwan Cinema

Guo-Juin Hong Associate Professor, Duke University

The history of Taiwan cinema is moving. For instance, noncanonical dialect films have been brought under the spotlight in recent years. What constitutes history is constantly contested. Significant questions remain: How is history negotiated? What transformations and shifts can we observe when we switch the emphasis from history to historiography? What are the many histories of Taiwan cinema?

Guo-Juin Hong, Associate Professor of Asian and Middle Eastern Studies at Duke University, utilizes his vast experiences of teaching and researching Taiwan cinema to lay out a tentative framework and proposes three major historiographical modes. Professor Hong invites the audience to take part in this journey with the support of various film scenes. They range from early Japanese colonial documentaries and the iconic *Brother Wang and Brother Liu Travel Taiwan*, through the post-1949 films of Li Hsing (*Our Neighbors* and *Beautiful Duckling*), to New Taiwan Cinema of the 1980s (*Banana Paradise*).

When did history start? This must be answered first whenever we ask how certain histories are written. For histories of cinema, it has always been modernization. Not only is modernization the keyword in research on early Taiwan cinema, it is also tightly linked to debates surrounding the history of Taiwan itself. But how does the concept of modernization inform a particular historical perspective? Professor Hong points out that, during the Japanese colonial period, the history of Taiwan is caught in a dynamics between the modern and the primitive. Colonial documentaries portray a Taiwan whose history started only after Taiwan was ceded to Japan in 1895. This has shaped the ways Taiwan's history was written for many generations to come, for a modern Taiwan could only be imagined as a colonial Taiwan. Colonial documentaries oscillate between realist depictions of Taiwan's

modernization under Japanese rule and the imaginary or even fantastical representations of indigenous culture. The purpose of this design is clear. Taiwan only became a modern Taiwan as part of the Japanese empire. The beginning of Taiwan's modern history is thus defined. Modernization as the cornerstone of the Japanese colonial quest shapes the way we understand Taiwan and its cinematic history. The meaning of history is determined by what is modern and what is not.

Homemaking is a crucial theme that Professor Hong identifies in post-1949 Taiwan cinema and *Our Neighbors* (1963) by Li Hsing is a striking example of that. In the film, documentary footage and constructed sets intermingle. While modernization is placed in the background, its impetus never subsides: homemaking becomes the center of narrative attention. The lives of neglected people without a place to call home are highlighted against a rural, traditional, agricultural background. Neglected they are, furthermore, not only in the cities but also in the times, in cinema and its histories. We are witnessing their endeavors to make a living, to nourish traditions and to find stability in times of turmoil. What used to be a political history of national sovereignty has now turned into the ideology of homemaking that would shape the cinematic landscape of Taiwan cinema for the following several decades.

The last stage Professor Hong sheds light on coincides with the period of Taiwan's New Cinema and extends into the decades following it. While films of this time are commonly analyzed in aesthetic terms, it is the very notion of history itself that undergoes a shift. National narratives and the concept of nation are examined in films like *Banana Paradise* and later in *Cape No 7*. In the former, it is the specific perspective of the soldiers that signals this historiographical shift. Tensions between home, nation, and history are left unresolved. The latter champions the abandonment of a fixed understanding of nation and creates an intriguing version of nation in its multitude. This marks the conclusion of the presentation that, in itself, is an act of writing history.

A broad range of topics were covered in the ensuing discussion, such as the relationship between the different historiographical periods, the representation of indigenous people, the necessity of the national framework, and the anxiety for modernity that still permeates Taiwan's society and cinema to this day. This showed not only how well received and stimulating Professor Hong's talk was, but also, how it can be treated as an incentive for students, teachers, and researchers alike to keep exploring other ways of understanding the past and the future, the many histories of Taiwan and its cinema. ■

By Conrad C. Carl

The Politics of Technics and Prospect of Coexistence in *Demon Slayer: Kimetsu no Yaiba*

Jasmine Lin PhD, Independent Scholar

Are you ready to enter a world of demons and evil spirits? A time when supernatural beings and mortal humans were tied up in a century-long battle for survival and dominance? Then *Demon Slayer: Kimetsu no Yaiba*, the best-selling manga by Koyoharu Gotouge, might just be what you are looking for! That being said, what appears to be a rather simple and dualistic premise on the surface (i.e. demons and demon slayers, humans and nonhumans, and the supernatural and the natural), in fact turns out to be so nuanced and complex a world that it deserves further scrutiny. Independent scholar Jasmine Lin is not afraid of going into this thicket, whence she unfolds several incredibly rich arguments pertaining to some intertwining issues of health, technology and bodily transformations.

The story of *Demon Slayer* takes place in Taishō era Japan. The main narrative trajectory is, as the name suggests, the dispute between the Demon Slayer Corps, a group of demon hunters, and demons, former humans that now feed on humans for survival. But talking about this manga in terms of the conflicts between good and evil wouldn't do it justice because what is foregrounded instead are tropes of peace, cooperation and collaboration. After introducing the audience to some more basic information about the manga, Dr. Lin turns directly to the first focal point of her talk: health, or rather the ever-changing configurations of what it means to be healthy and to own a healthy body. The way the manga challenges preconceptions of health is orchestrated specifically through the intake of all kinds of ability enhancing or altering substances. Lin shows how expectations of what is poison and what is remedy are played with constantly by the design of the diverse character arcs and their transformations throughout the manga. The examples Lin provides give insights into how these concepts are moulded into different shapes and forms. She contextualizes her arguments by referring, among others, to Bernard Stiegler, the influential French philosopher. By way of Stiegler, Lin revisits Derrida's concept of *pharmakon*, which means either remedy, poison or scapegoat. In her succinct clarification, *Demon Slayer* develops intricate ways to enable its

readers and viewers to experience precisely this complexity. From the health imageries in *Demon Slayer*, Lin extrapolates a utopian world-making attempt that creatively rethinks what health can mean in the present and future.

Technology, Dr. Lin asserts, is yet another pivotal motif of this manga that resists an overly simplified discourse. Stiegler famously argued that human evolution should be understood in terms of the development of different tools and technologies, and only through this development can our perception towards environment can be changed. Lin brings this into dialogue with hominization, a concept proposed by Peter Sloterdijk about human evolution. For Sloterdijk, hominization, is actually a drama of domestication because, with the discovery of tools, humans felt less dependent on the direct contact between their senses and environment, and the outward trajectory to the environment was thus turned inwards to the inner world of individuals or the groups they were a part of. Lin sheds even more light on the relationship between individuals and environment by referring to *Umwelt*, a concept raised by biologist Jakob Johann von Uexküll and later adopted to some extent by philosopher Martin Heidegger. *Umwelt* is the notion that animals, both human and non-human, have several subjective reference frames that are established with different kinds of environments. Different animals (or entities) engage with their environment differently; thus, they have different reference frames. In other words, perceptional differences structure the ways the world is made, whether it means humans, animals, demons or anything in between. And if we want to imagine a future of coexistence, the human perceptional framework should not be considered to be the highest authority in world-making.

Dr. Lin argues that *Demon Slayer* is a prime example of raising questions about the possibility of coexistence. As a cultural product it cultivates the sensibilities needed to fathom a de-anthropocentric world in which different life forms—in whichever way they might emerge—can flourish. In summary, then, *Demon Slayer* is a manga about the renegotiation of the relationship between humans and demons, or, in less marvelous terms, between humans and nonhumans or anything that is perceived as not quite human enough.

The discussion following the talk not only raised additional questions regarding the collective experience of COVID-19 and the relationship between the material and the immaterial, it also allowed Lin to emphasize again one very crucial point. Instead of considering *Demon Slayer* to be only fantastical, we should rather treat it as a concrete proposal for a future of coexistence, acknowledging its impetus to reconsider the value systems attached to different life forms which all too often serve as the basis of exploitation, discrimination and violence. Many thanks go to Dr. Jasmin Lin for this remarkable example of what it actually means to reconsider, rethink, and re-evaluate! ■

活動側記

電影座談、導覽側記與人文踏查

■林心嵐／側記 2022 1103

電影資訊：黃文海、曾金燕 聯合導演｜中國｜2019｜color｜100mins

《喊叫與耳語》電影放映暨映後座談側記

與談人：黃文海 (導演)、謝欣芩（臺大臺文所副教授）、蔡蕙如（臺大新聞所副教授）

一、活動緣起

本次電影放映為中正大學主辦「中國獨立紀錄片巡迴影展——勞動人權臺大場」，此次放映《喊叫與耳語》一片，並邀請電影導演黃聞海出席映後座談，分享拍攝中國勞工紀錄片的心路歷程。

導演黃文海身兼電影導演、策展人、獨立中文作家筆會會員等多種身分，目前為國立中正大學客座研究員，也在臺灣進行中國獨立紀錄片的保存與推廣。黃文海導演自 1996 年開始獨立電影創作，作品包含《軍訓營紀事》、《喧嘩的塵土》、《夢遊》、《我們》、《殼》、《西方去此不遠》、《凶年之畔》、《喊叫與耳語》、《在流放地》等，多次獲得國際電影節獎勵，如第 16 屆馬賽國際電影節「喬治斯 · 德 · 博勒加德」獎、第 28 屆法國真實

電影節最高獎、第 65 屆威尼斯國際電影節「地平線單元」評委會特別獎等。導演並於 2014 年在香港創辦中國獨立紀錄片研究會，2016 年出版專著《放逐的凝視——見證中國獨立紀錄片》，且曾經策劃「決絕—— 1997 年以來的中國獨立紀錄片展映」（2017-2018，香港）、「2019、2020 中國獨立紀錄片台灣巡迴展」（2019，臺灣）等影展。本次影展亦由黃文海導演擔任策展主力，巡迴放映如《塵默呼吸》、《殺馬特我愛你》等多部中國勞權紀錄片。

二、電影簡介與摘要

《喊叫與耳語》由黃文海與與曾金燕聯合導演，拍攝歷時八年（2007-2015），旨在展示女性在中國和香港的私人和公共領域的鬥爭。影片以行為藝術家在街頭以刀片割面的震撼場面開啟一系列針對女性勞工權益的探索與思考，並由愛爾蘭的視覺藝術家 Trish McAdam 製作影片中的動畫。Trish McAdam 將中國女工和英國工業革命中的女工連結、形成視覺對話，在中國的世界工廠辦公室，對員工的監控錄影進行反監控，並反思 AI 與勞工的關係，最後則注視富士康工廠的連環自殺，療癒暴力下的女性身體。片中聚焦於三組面對「勞動」態度各異的女性，分別為高知識分子曾金燕、16 歲起便在紡織工廠中打工的年輕女工李玲、以及奮不顧身投身進入勞權社會運動的女工洪小梅。

曾金燕於香港攻讀博士學位，但她曾因介入勞權爭取運動而受中共當局嚴密監控，甚至因此難以和當時的伴侶胡佳相見，年幼的女兒更是自出生起便生活在被監視、半軟禁的環境中。曾金燕出自寂寞，開始拍攝一系列影像日記，從中可見曾金燕同時身為妻子、母親、勞權社運工作者和博士生的多重壓力，同時還必須面對中共當局的脅迫。即便如此，曾金梅依舊堅持其政治立場，以拍攝紀錄片與寫作文章的方式努力發聲。

李玲作為中國女工現狀的典型代表：教育程度不高，只有初中程度學歷，在工廠中如同機械一般日復一日重複相同的瑣碎工作。她從 16 歲起便離開家鄉農村到城市裡的紡織工廠打工，時隔七年依舊蝸居在家徒四壁的員工宿舍中。訪談中提起她對於婚姻的想像，她卻說和長輩介紹的「男朋友」形同陌路，很少通電話，一年當中也只有農曆年返鄉才會見面，連對方從事什麼工作都一無所知。

洪小梅身為廣東工廠女工，卻展現出與李玲截然不同的態度：她無法漠視廠中其他女工被資方壓榨，卻因為無文化（學歷）、人脈、甚至沒有社會保險等等福利而無力反抗，集合工人們挺身而出，到政府機關爭取勞工權益。但這種種作為也對為這些工人帶來了危險——警方暴力鎮壓群聚工人們，並逮捕其中領導者之外，洪小梅也在工廠中被迫調職，新職位也遭秘密監控。最終洪小梅被廠方藉故辭退，而她也趁此機會投身進入勞權 NGO，為爭取勞工權益更加努力。

最後片中紀錄 2010 年富士康自殺事件以及香港雨傘事件，由此二者回應在中國或者香港，要發出與官方不同的聲音如何有其艱辛之處。片中也使用大量女工訪談片段，以及許多勞工上街遊行遭到暴力對待的歷史照片相互對照。

三、映後座談側寫

導演在映後座談談及此片拍攝背景：中國所謂「農民工」族群約有 7 至 10 億人口，佔中國人口超過一半，但中國的媒體並不健全，這些基層人民的聲音是不被聽見的，如果要呈現相對於官方或當權者的聲音，只能利用紀錄片的形式補足這些聲音。

導演分享，中國在毛澤東時代為籌措工業化發展的資金，成立人民公社，但此舉犧牲大量農民經濟，甚至在 1962 至 1963 年間因自然災害而造成大量農民死亡。在 1992 年鄧小平改革開放後，許多農民為求生計到城市中謀生，而形成大量「農民工」族群。但由於中國的農村和城市戶口政策，這些農民工被迫和家人分居，因而形成如李玲的情況。

臺文所謝欣芩教授首先提問，在拍攝勞工紀錄片時，會遇到何種困難之處？導演回應，進入工廠必須透過特殊人際關係引介。相較與此片姐妹作《凶年之畔》拍攝男性勞工的長片，得以進入工廠與工人一同起居，《喊叫與耳語》只能以訪談形式獲取女工的生命切片。除此之外，《喊叫與耳語》也因著影像素材駁雜（有曾金燕的影像日記、訪談、抗爭現場照片以及愛爾蘭導演的動畫創作等），採用了和過往直接電影拍攝方式截然不同的剪輯手法。片名中的「喊叫」意指工人們激烈的抗爭行動，「耳語」則代表這一切在中國實際上是被噤聲與壓抑的；而訴說女工的故事，實際上也是和《凶年之畔》最後一章〈一個女工的微笑〉相呼應。2010 年的深圳富士康墜樓事件對此片影響甚大，片中特別改寫許立志（1990 年 7 月 18 日－ 2014 年 10 月 1 日）詩作〈一顆螺絲掉在地上〉：「人自殺了，不是一顆螺絲釘掉在地上（Someone committed suicide, it was not like a screw falling to the floor.）」[1]

新聞所蔡蕙如老師接著提問，認為片中女性的「身體意象」十分強烈，無論是從割面行為藝術家、曾金燕和她的女兒，或是面對「勞動」不同態度的女工們，導演都讓被攝者的面貌清楚呈現於動畫和影像裡，而非隱沒於大眾之中。對此導演回應，愛爾蘭導演 Trish McAdam 在影片製作期間沒有親自到訪中國，而是在某次電影節因緣際會之下觀看了粗剪的片段，對此深深感動而提出願意製作動畫。動畫中將中國女工的面貌清楚呈現、並將中國情況和英國工業革命的紡織女工相互對照都是出自 Trish McAdam 之手，至於拍攝此紀錄片的動機，則受到國際學者如 Rosa Luxemburg（1871-1919）所重視的女權和勞權議題所影響。導演也特別強調，曾金燕和女工所展現出的抗爭是不同層次的，前者是政治、思想和智識角度，後者則聚焦於經濟層面。但令人驚訝的是，朱小梅在 16 年的打工生涯中被監控，並非來自中共當局，而是日本公司。由此可見，中國勞權的問題在全球化情況之下，已經到達並非中國內部可以自行解決的程度。

緊跟著全球化的問題，同學也提問：曾有論著提出，中國成為世界工廠，似乎可以被視為女性走出傳統父權農村社會的機會。導演提出「舊中國」和「新中國」的概念予以回應，認為雖然「舊中國」的傳統農村產業經濟看似在「新中國」得到轉型，但實際上農民在「舊」社會中如同農奴的存在，到了「新」的社會中卻僅僅成為了「工奴」。甚至在因為土地太少、政府賺取剪刀差的情況之下，農民在農村無法謀生，不得不前往城市，但又因為「城鄉戶口政策」，階級無法翻轉，造成新世代也不斷複製如此「農民工」的困境。因此本次影展也選播訴說 1992 年後出生的新一代農民工的故事《殺馬特我愛你》。導演指出，在中國成為世界工廠以後，中國當局並沒有因此改善工人的福利，反而利用他

們的身份剝削。導演在拍攝紀錄片前以為工人會因如同賤民的弱勢身份只能逆來順受，沒想到在廣東地區發現工人竟然能夠自組抗爭團體，而且論述能力之高前所未見，也因此興起拍攝此片的念頭。

同學也提問，導演在臺灣保存和推廣中國獨立紀錄片有遇到何種困難之處嗎？導演回應，其實在2019 年佔中事件之後，在臺灣觀看中國獨立紀錄片的中國留學生有驟降的趨勢，在香港也不太可能播映這些影片。即便在臺灣，關注中國獨立紀錄片的人也相對少，主要集中在如清華大學等學院內部，在香港中文大學也有部分收藏和放映。導演也強調，獨立紀錄片是在中國第一線、底層人拍攝底層人的重要資訊來源。

四、結語

同學在映後座談提出，《喊叫與耳語》的敘事結構十分特殊。導演說，影片敘事結構由個人的抗爭展開，往群體的抗爭推展，但其實，這些故事都是為片頭觸目驚心的割面行為藝術補充和延展——追根究底，拍攝的目的還是把勞工生而為人的一面向公眾訴說，將「人」的處境忠實呈現。對導演而言，如朱小梅等，用思緒清晰、邏輯清楚的語言為無權勢者發聲，將能動力還予底層人民，正是「美」的語言之呈現，導演也希望能藉此展現「中國的希望」。■

[1] 原詩作可見於許立志身後詩輯《新的一天》。

蒐・藏自然：臺北帝大時期自然史研究藏品選粹

導覽人：胡哲明 臺大生態與演化生物學研究所教授兼所長、植物標本館館長、臺大博物館群副總館長、本展覽策展人

此次生態學與演化生物學研究所胡哲明教授策劃的「蒐・藏自然：臺北帝大時期自然史研究藏品選粹」，共邀集臺大校內的動物、植物、地質、昆蟲標本館及校史館五個跟自然史有關的成員館參展。胡教授開宗明義提到，盼能藉由此次機會重製展品，並稍稍回顧自然史的主題。

自大航海時代開始風行的自然史，起初臺灣只是過境的採集地

自然史的英文是 Nature History，臺灣以往翻譯成博物學；相較於博物館學還包括人文、社會、工藝品，自然史則以蒐藏動、植物標本為主。在美國芝加哥或紐約自然史博物館等地，人類學被放在自然史的脈絡下，但其他地方不一定如此。

歐洲的自然史研究大約從大航海時代開始熱門起來，博物館最早的原型——好奇箱，就是把各種東西從世界各個角落拉進來，儲存在一定空間裡面。臺灣，從原住民居住的時代就開始對自然萬物有所觀察了解，但要到差不多 19 世紀初期才開始留下動、植物標本。對 19 世紀世界各地的採集者來說，臺灣經常只是過境之地，頂多停留數日；1895 年之前採集的臺灣動、植物標本，多留存於大英博物館，但也有少數魚類標本留存於美國。

臺北帝大的設立；最初的講座與分科概況

日治時代以後，因為日本要經營臺灣，所以開始派人調查。最早的調查出於東京、京都兩所大學，且早期採集的標本多帶回日本，直到 1928 年臺北帝大成立後才明顯轉變。大學成立以前，臺灣總督府也有成立博物館，不過當時的蒐藏非常基礎，也因遭遇祝融而使蒐集的藏品被燒毀。到了臺北帝大時期，標本館跟博物館的藏品大量遞增，主要以理學式、生物學研究為採集目的，迥異於總督府的學者為了自然資源利用而採集的目的。

臺北帝大成立之初，分成文政學部和與自然史關係密切的理農學部。起初設立多個講座，之後設立學科，並在學科下設有講座。最初動物第一講座為平坂恭介，第二講座是專攻動物生理學的青木文一郎；植物學第一講座是專攻植物分類的工藤祐舜；昆蟲學第一講座為素木得一，地質學則是早坂一郎。

這些講座設立後，新建築跟著拔地而起。前述講座除工藤早逝外，多延續到最後，詳情參見展覽中的年表。1943 年理農分家，分為理學部、農學部。但因處於戰時，分家後無太多產出。

在成立最初的 1931 年至 1943 年間，臺北帝大約 600 名畢業生中，文政、理農各占一半，以農藝、農學為多數，和生物、地質相關者僅 28 人；不過，七成的學士論文題目留存至今，之中不乏以英文、

德文寫成，長達兩、三百頁的驚人之作。展品中包含台北帝大第一位博士牧高之的畢業證書，他專攻昆蟲學研究，回日本後也成為著名昆蟲學者。另一件展品則是首位臺籍博士徐慶鐘的博論，他專攻作物栽培有關的題目。此外還有不少早期照片。從一張 1931 年時的圖書館照片可見，當時的總圖還沒有兩側的建築。

藉此，胡教授也拉出臺北高等農林學校與台北帝大的關係。事實上，農林學校成立並搬遷至公館，便是為了要訓練農業人才和成立台北帝大。立校之際最早的房舍包括：當今的行政大樓（帝大成立後為理農學部教室），現今小小福理髮部前面的灰綠色建築，這些都需好好保存，因為當時的老建築所剩無幾。

校史館與昆蟲館的展出物件

此次特展的每個展區，大致分成：建築、主要人物、相對應的標本和師生發表文章、書籍等幾個小區塊。此次校史館展出的物件許多是退休老師的老師們使用的儀器，包括：用於追蹤太陽方向、測量一定時間內接觸光度的定日儀（鏡），還有皮尺、酒精濃度測量計和伏特計等等。

中間講桌有件展品是早期使用的真空充氣機，是做植物組織切片時，要將植物組織放在蠟裡面；為移除組織裡的氣泡，就需進行抽真空；為了怕蠟凝固，要把蠟加熱。這樣的機器到了現在使用的是同樣原理，現代化的版本。

昆蟲標本館方面，除了本身是臺大僅存之少數當時的建築，還有重要人物素木得一。素木 1917 年左右開始在總督府工作，強項是蚱蜢和蝗蟲，多數計畫和著作都與害蟲有關。帝大成立後，他同時在帝大和總督府農業試驗場工作，所以要求將臺北帝大和農試場的兩棟建築放在一起。後者現今為臺科大校產，這是兩個單位戰後由不同單位接收所致。不過，素木在二戰結束前就退休了，接續的一色周知主要專攻鱗翅目的蝴蝶和蛾等等。另一位接續的小泉清明則研究瘧疾，之後擔任熱帶醫學研究所所長，更是往後海南島調查團的重要人物之一。

此次特展包括上述幾位講座的蒐藏，其中有件蝴蝶畫作為素木之子素木洋一的畫作複製件。另由於昆蟲標本的體積相當小，標籤都直接插在標本下面，需用放大鏡去看，這是迥異於動、植物標本的地方。另外，昆蟲標本館也大方出借古老的採集工具作為展品。

植物館的展出物件與標本的故事

來到植物標本館時，胡教授介紹，展區中間的一張照片是日治時期唯一一次的自然史展覽，展出時間是在 1935 年，正是始政 40 年。這裡最重要的人物是工藤祐舜，這位從北海道大學挖角過來的講座是平坂恭介的好友；工藤起初受到頗多質疑，因為他過往的研究以北樺太的植物為主。來台灣後卻因工作過勞，在三年半後就過世了。之後延宕了一段時間，才找到助教授山本由松，以及他過去的助手正宗嚴敬後來升任正教授，變成第一講座。

至於鈴木重良在高林農民學校時就應聘；帝大成立後，農林學校成為技術性的農林專門部，鈴木一直留在裡面工作，他的採集量最大，共留存兩萬多份標本。另一位細川隆英則是帝大第二屆畢業生，專攻植物。他從助手一直當到講師，最後在九州大學當教授到退休。

此區展品包括：理學部植物學教室的概況和幾位師生的採集結果。值得一提的是兩件大野牡丹的展品採自同日同地。一者為鹿野忠雄所採，一者細川隆英所採。胡教授提到，一開始不覺得兩件標本

有任何關聯，經爬梳資料才發現，細川和鹿野本是高中的學長學弟，因鹿野被留級一年，所以和跳遠高手細川一起畢業。當時兩個人的確一同前往蘭嶼採集植物標本。

另一件又大又長的甘蔗浸液標本也是經由文獻爬梳才推論出箇中故事。這份標本採自昭和十三年臺南塩水港的糖廠附近，但無標示採集人。經文獻整理得知，當時山本由松和鈴木重良接了植物調查計畫並和糖廠合作。其中一位台南糖廠的技師森谷憲捐了不少標本，在 1935、1936 年的確捐了一系列標本，故有合理理由推論出，他是這份標本的採集者。

地質標本館的展出物件及日本、德國的老牌標本公司

地質研究主要分為：礦物和化石。地質標本館為坐落於系館旁的小棟建築。本來是倉庫，後來為展示室。第一講座為早坂一郎。早坂帶領的多位學者後來都頗有成就。至今地質標本館仍在整治中，此次展出物件包括：八十多年前購買、島津株式會社製作的教學標本，還有德國標本公司製作的標本。前者為相當著名的科學標本、儀器公司，是當時日本為了習得西方科學作法而成立。

另外，也有來自滿州國的標本——一塊石頭，代表當時臺北帝大的任務包括：被派到當時日本屬地滿州國、海南島等地。另外還有早坂一郎和學生採集的貝類化石；比較特別的是，貝類雖然是動物，但因許多貝類要看貝殼上的紋路，所以放在地質學的領域。

海南島調查團及今後博物館的多元發展

最後，胡教授也介紹了唯一一次用全校名義組成的海南島調查團。過去的調查團以個人或參與別人的調查為主；在海南島熱之下，當時希望進行全面性的調查，包括：醫學、人文和經濟等等，但後來受限於種種因素，以理農學科為骨幹，並分為 1940 年、1942 年兩次。第一回分成：生物學、農學和地質學三個班。但像是體質人類學學者金關丈夫沒能自成一班，就放在農學班。還有幾位人類學家也在農學班。這三個班前往的調查地點不同，有些去森林，有些到部落。展覽中也整理了調查後發表的文章，採集的標本也帶回臺北帝大貯存。只不過到了戰後，即使標本都在，但學者都回到日本，很多標本到現在都還沒整理。目前植物方面有碩士生在進行相關工作，希望有朝一日能順利完成。

在導覽最後一區，不僅包括：從 2012 年開始的數位典藏計畫，資料庫的維護，還有藝術家如何利用標本剪輯成數位影像，轉化為自己的藝術作品。現在進行式以及未來值得努力的工作包括：重建生物學家的生命史，深入淺出地向社會大眾介紹自己的研究，進行標本製作的教學等；無論小雞立肢標本、植物標本等等，對於高中生物教師或博物館從業人員來說，都是相當實用的研習內容。■

「溪洲部落與臺灣野菜生活」人文踏查

地點 | 政大後山、新店溪洲部落

一年一度的臺文所暨臺灣研究學分學程人文踏查，在全國疫情稍解、防疫生活鬆綁之際，決定走訪我們在北城盆地的鄰居——國立政治大學後山與溪洲部落。從臺大國青大樓到政大後門，再到新店溪旁的「溪洲原住民族生活文化園區」，兩段車程不過二、三十分鐘，卻有如一趟梭越現代文明的旅途，得以身貼近在地原民的豐饒地景。

走進後山，踩（採）出我們與自然的關係

第一站，我們抵達公車站牌上稱作「大草坪（自強宿舍）」的環山路段。浩蕩的一行人先分兩組，由「森林植物組」與「後山野菜組」的講師群各自帶開，前後交錯進入政大後山的植被世界。臺大生態所兩位碩士生——邱思涵與林書逸——負責從森林生態學的視角，引我們一路指認身旁的叢綠群像。比如，那藏於綠葉間的密麻微粒紫串便昭示其為「臺灣紫珠」，此果為森林鳥類的主食，而葉上的細密絨毛則讓同學們笑著說摸來有一種療癒感。紫珠旁是一叢叢常見的「姑婆芋」，其根莖、汁液皆有毒性，須謹慎以待。此外，在這潮濕的次生林裡，各式蕨類層層疊疊，如葉柄可為編織材料的芒萁，又或從侏羅紀便已存於地球的筆筒樹。而當我們來到名叫「江某」的喬木下，思涵與書逸一邊說起此樹過往曾是木屐、冰棒棍等木製品的原材料，另一邊則讓同學體驗森林研究必備的工具：「高枝剪」。眾人輪番從樹梢末剪下一節樹枝，接著只要摘除其放射狀的葉片以留數根分岔的微短葉柄，「轉柄大賽」的玩具便就此完成——手指穿過爪狀的枝節，巧妙運用如轉筆的力道便能旋轉起葉柄，像極了另類的竹蜻蜓。

「後山野菜組」則由來自溪洲部落的月妹姐和 Faki 大哥，以阿美族的生態知識為路徑，領我們辨認足下路旁的各類食用野菜。首先，「細葉碎米薺」——阿美族語稱作 paw——乍看就像某種無名雜草，然而若將葉片連同小花穗咀嚼，味道竟宛如芥末，一股嗆氣從鼻腔沁涼到腦門。嗆味之後，三葉的「酢漿草」是微微酸味，「一葉草」則有種蔗渣的回甘，而「刺蔥」的葉片經摩擦後會散發柑橘氣息，入口卻又是微嗆的香料味。當眾人來到大草坪上，月妹姐要我們小心足下，因為四處都是長得猶似木耳的「雨來菇」，即許多原民風味餐俗稱的「情人的眼淚」。月妹姐叮囑大家，胃腸消化不好的人得多吃雨來菇，以及同樣野生於路邊草地的「川七」，因這兩樣都是顧腸健胃、推促蠕動的好菜。草坪另一邊的靠河處，茂密生長著一排迎風吐絮的白背芒。月妹姐神情飛揚地說，「蘆葦心」是上好食材，無論炒肉或燉湯都非常合適，甚至比筍心更好吃。久違的北城冬陽下，臺文所的

師生及學程同學們津津地嚐著各類野草，在芒草紛亂絮飛之間也跳著、笑著。

步入溪洲，都市一隅的原民共生

大車駛過幾個沙土窟窿，在新店溪靠碧潭的堤岸路段停下，一行人抵達今日的踏查終站：溪洲部落。背河所見，一排錯落有致卻又不似樣品屋那般規格化的社區住宅。這是 Google 地圖上標為「溪洲原住民族生活文化園區」之所在，更是來自花東原鄉的阿美族人，在經四十餘年落地生根之後，集眾人之力所建造的都市原民文化聚落。

臺大藝史所的吳金鏞研究員在午後的兩小時裡講述起這場已逾二十年的抗爭與重建。一切故事得溯洄 1970 年代台灣社會的經濟結構轉型。彼時，許多原居花東的阿美族人為掙得更多生存資本，舉家移居都會台北；不料，市區天價般的房租對從事勞動產業的族人而言簡直難以負荷，再加上阿美族長久以來「親水」的文化習性，公寓大廈實在並非可棲良木。如此一來，新店溪邊那片乏人管理的漫澤荒地遂逐漸成為眾人安身聚集的所在。隨時代推移，大臺北都會區開始擴張，1990 年代起縣政府嘗試輔導「溪洲部落」遷往各國宅，包括新店、三峽等地。族人起初當然不願就此離開，然而真正發起自救行動之關鍵，則要到 1997 年那一場幾乎燒掉族人們半輩子心血結晶的大火。而後，「溪洲部落自救會」開始了漫漫長路的抗爭。其中，另一個關鍵性轉折為十年之後，2007 年的臺北縣政府仍執意施行集體拆遷，時為總統候選人的馬英九亦現身該場合，並向陳情的部落族人脫口而出「我把你們當人看」。此一政治失言反而推促溪洲部落成為媒體焦點，並因此，溪洲部落暫獲喘息機會——從即刻迫遷到緩拆。

接著，溪洲部落所面對的便是如何從緩拆進一步訴求「原地重建」？又如何凝聚族人意見、轉化構想而成具體藍圖，並有效說服政府部門？吳金鏞研究員分享道：族人們開始自組「社團法人協會」，藉以向公部門申請經費，同時開啟與臺大各學術單位的密切合作，形成以官民學三方共構的「自力造屋模式」。吳金鏞研究員認為，溪洲部落的重建訴求並非要求政府「破例」乃至「違法」的讓步，而是在既存的法令規章下，以「參與式設計」的模式，進行更貼近在地原民之生活文化、記憶與想像的建造工程。亦即，唯有讓全體部落族人的聲音被聽見，並透過來自各方的長期協商、周旋、評估、共議與修正，屬於溪洲部落的居住正義與文化永續才可能落實。時至當前，社區住宅落成、文化園區成立，族人更延續原鄉阿美族的「聚會所」與「豐年祭」之文化傳統，使其現身都市一隅，撫慰著許多大臺北地區阿美族人的鄉愁。溪洲部落以「都市原住民」的中介姿態，在重新串連都會生活與生態自然的行動之中，找回／建構自我發聲的所在、路徑與姿態。

在後續座談環節裡，溪洲部落頭目黃日華、溪洲阿美族文化永續發展協會理事長張祖淼，與溪洲部落文化健康站的照顧服務員娜告・法拉漢三人向一眾師生們廣談關於「臺灣原民文化」的種種。比如張理事長自幼即成長於都市，「身為原住民」曾經讓他在求學階段感到相當不適，而這樣一代人的身份經驗，連帶地影響「文化／語言傳承」的問題。黃頭目也認為，並非他們不願傳授阿美族語或傳統智慧，而是社會整體變遷的速度太快、規模太劇烈，世代之間已少有可共同交集的機會。對此，溪洲文化園區正希望提供這樣一個平臺，在不斷變化的文化生活裡，力求存留核心的原民／阿美族精神。

吃下野菜，食（拾）起自然與我們的連結

張理事長認為，「吃野菜」正體現阿美族人與在地生態的緊密關係，因生態環境若是遭污染或嚴重破壞，則每天吃下從野地摘來之菜葉根莖的族人，理所當然直接受到影響。另一方面，野菜那既順應生態條件，卻又不受人為規範所馴的生命樣態，亦彷彿溪洲部落的最佳代言，恰如吳金鏞所描述：「都市原住民的抗爭如同野菜的生命力，在水泥夾縫中爭取一片生存天地」。從原鄉來到都市，溪洲部落將阿美族的野菜技藝注入都市生活的在地記憶；在當今充滿斷裂的人、地方與生態自然的關係之間，另一種依地而活、傍溪蔓生的生命圖像於此浮現。

踏查最後，月妹姐將今日所採之各式野菜烹煮成一桌上等良宴。滿桌蕉葉上，川七、蘆葦心、藤心、大蝸牛都入菜了，而在滿桌野菜山產之間更是少不了竹筒飯與醃豬肉。一口接一口的野菜入腹，充滿層次與餘韻的美味隨一整日的身體勞動而舒坦開來。眾人圍坐著頭目，米酒再下肚，身子暖起，我們彷彿又再近身溪洲部落一點了。■

111-1

臺大臺灣文學研究所

2022 SEP—JAN 第五期電子報

編輯群

主編
張文薰

執行主編
陳圓緣

編輯群（依姓氏筆劃排序）
吳易珊　林裘雅　陳涵君　陳璿安　曾士銘

作者群（依姓氏筆劃排序）
Conrad C. Carl　Chi-Yu Lin
林心嵐　林宇軒　林裘雅　施靜沂　張皓棠　許明智
曾士銘　黃亮鈞　蔡易澄　韓承澍　簡韋樵　魏亦均

美術設計
陳世萱

行政協助
葉秋蘭

Photo by Pawel Czerwinski on Unsplash

國立臺灣大學臺灣文學研究所發行 © 2023

聯絡信箱
ntugitl@ntu.edu.tw

臉書專頁
https://www.facebook.com/NTUTaiLit/