

# 臺大臺灣文學研究所

2023 SEP—DEC 第七期電子報



## 目次

### 專題演講

- 02—04 2023.09.05 從文學史到《一百年前，我們的冒險：台灣日語世代的文學跨界故事》/ 盛浩偉
- 04—05 2023.09.11 歷史的歧路——非虛構寫作與小說的邊界 / 蘇碩斌
- 06—07 2023.09.12 從學院到學會——談臺灣古典文學的研究與活動 / 施懿琳
- 08—09 2023.09.14 島嶼歷史超展開：機會與命運 / 鄭維中
- 10—10 2023.10.03 觀她的鬼故事：恐怖類型電影的焦慮與哀愁 / 鄭印君
- 11—12 2023.10.05 火殤世紀：我的金門系列書寫 / 吳鈞堯
- 13—14 2023.10.16 《浪濤》的地緣政治與小說脈絡 / 巴代
- 15—17 2023.10.17 林強的電影音樂：侯孝賢與賈樟柯電影的新世紀之聲 / 王念英
- 18—19 2023.10.17 從史料看見賴和：《臺灣民報》、《現代生活》與《臺灣文藝》 / 蔡明諺
- 20—21 2023.10.21 世界文學空間裡的台灣文學與研究方法 / 邱貴芬
- 22—22 2023.10.31 從編輯之眼認識的作家 / 周昭翡
- 23—24 2023.11.21 臺灣文學外譯史 / 陳榮彬
- 25—26 2023.11.30 五十一船：澎湖難民營視覺檔案和影片三部曲 / 劉吉雄
- 27—28 2023.12.05 影像技術的再媒介 / 朱盈樺
- 29—30 2023.12.14 國際地緣政治下的地方社會：1958年第二次臺海危機下的金門與馬祖 / 江柏煒
- 31—32 2023.12.15 臺灣圖書產業的掙扎與存續：市場分析 & 未來觀察 / 李令儀

### 系列演講——川流臺灣文學駐校藝術家計劃

- 34—35 2023.10.24 藝術家作為製作人 (Artist as Producer) / 李淮 (Li Huai)
- 36—37 2023.11.07 百年迷戀——裝置藝術 / A Hundred Years of Infatuation / 李淮

### 系列演講——椰林精英計劃

- 39—40 2023.09.15 邱妙津作品中的互文性：以《鱷魚手記》為中心 / 垂水千惠
- 41—43 2023.09.27 病毒與翻譯：《武漢日記》背後的虛假信息網絡戰役 / 白睿文
- 44—46 2023.12.11 閱讀・踏查・翻譯臺灣原住民文學 / 下村作次郎

### 國內研討會與工作坊

- 48—51 2023.11.08 文學兵推工作坊 I：學術反守為攻：書寫產業需要的研究能力 / 李志德、李雪莉、莊瑞琳、盛浩偉
- 52—56 2023.11.18 我們與世界的距離——移工影像與跨國實踐 / 曾文珍、曾英庭、蔡崇隆
- 57—58 2023.12.13 文學兵推工作坊 II：瞭望田野：文史轉譯的裝備作戰 / 阿潑、錢真、程廷 (Apyang Imiq)

### 活動側記

- 60—61 2023.11.25 112 學年臺灣研究學分學程「礦山行：煤礦走讀」人文踏查
- 62—62 2023.12.13 臺文所期末歡聚

# 從文學史到《一百年前，我們的冒險：臺灣日語世代的文學跨界故事》

盛浩偉 作家

**作**家盛浩偉主編《一百年前，我們的冒險：臺灣日語世代的文學跨界故事》（文學冒險卷與作品選文卷）甫於聯經出版，聚集多位跨領域創作、研究者，以文史轉譯形式，一同思索百年前的臺灣文學故事。盛浩偉帶著豐厚的非虛構寫作實務經驗，分享他開啟故事維度的方法。

## 透過想像，打開資訊裡的維度

文史轉譯、非虛構寫作、故事改編、小說接龍等……，多元的名詞其實指向學院知識大眾化的趨向。盛浩偉從太陽花學運與學界的關係談起，認為臺灣自 2015、2016 年間，開始醞釀一股學院與社會知識的連結建構——我們渴望理解自己的故事。而讓故事「好看」，進一步引起讀者的興趣或共鳴，取決於寫作者對於事件、對於歷史的陳述方法。同時，寫作者必須對題材、創作對象有基礎的理解，才能涵納歷史視角，以及看見視角以外的事物。非虛構寫作的當下，文句和概念運用皆須顧及多方的意見，找尋一個相對包容的用語，納入各方立場。盛浩偉以曾經參與的創作計畫《終戰那一天：臺灣戰爭世代的故事》為例，說明「終戰」詞彙的運用是綜合各方立場的結果，相對於「光復」、「戰勝

（敗）」等帶有價值評判的用法，更為中性。推廣日治時期臺灣文學或作家時，該如何反映其生命的整體性和連續性、如何適度呈現個人內容的邊界，是相當困難的事。可能因著材料和證據的缺乏，導致敘事和寫作脈絡的斷裂。因此，盛浩偉認為非虛構寫作的核心重點在於「透過想像，打開資訊裡的維度」，而維度意味著立體、多面向的視野，經由想像達至創作上的目的，這與學術寫作上的嚴謹範式是有差異存在的。

我們可以透過搜尋維基百科上的「終戰詔書」條目，理解終戰那一天的相關資料。盛浩偉分享自己查找資料的過程中，找到《楊基振日記》在八月十五日這天的疑點——時差的問題。他發現楊基振當天紀錄火車的搭乘時間不甚合理，推究其原因並閱讀文獻，才發覺當時中國、日本、臺灣有著時間規定上的差異；盛浩偉又以漁業署寫作的條目「吳郭魚傳奇（上）」為例，讓在場聽者實際發覺條目中看似「理所當然」的癥結點，提醒我們非虛構寫作時能夠從小材料回推到大場景、再從大場景中裁切至小成品。而當檢索資料時發現「疑點」，其實正是打開故事「維度」的關鍵，是否願意打開故事的維度，則取決於寫作者自身的意向。

## 從客觀資訊到情感敘述

盛浩偉老師認為，所謂「推廣」這件事情，正是在比對過程中，建構更為立體的模型，進而成為我們需要的模樣。藉由打開資訊和學術研究的維度，把過多、龐雜的客觀資訊，轉換成讓讀者有感、有人味的敘述。

盛浩偉分享，當個人對於學術寫作厭倦時，可以去看學術書的序文，會讓自己的文章變得好看。例如《卡塔莉娜：關於生命療養院，以及人們如何被遺棄的故事》這本人類學民族誌，就以貼近個體生命的形式展開論述。從卡塔莉娜這個人的人物形象、描述、到寫作者觀察時的個體感知，先建立印象之後，才



進一步交代客觀的數據與資訊，也才能展現更為貼近大眾讀者的「有感」陳述。

所以，為求讓文章面向一般讀者，寫作者必須想像要讓讀者看到什麼，在客觀資訊之外，還需要加上什麼，才能別於歷史和論文寫作的陳述形式。盛浩偉接著舉例，鈴木惠可的《黃土水與他的時代：臺灣雕塑的青春，臺灣美術的黎明》一書，從美術史的角度，觀看、研究黃土水的雕刻作品。書中舉例了一塊黃土水的錦鯉雕刻，同一件作品上卻有兩種差異極大的技藝呈現，寫作者從此件作品配合黃土水的生命歷程推論，應是黃土水外甥赴日時擔任黃土水的助手，而黃土水利用機會指導外甥的雕刻創作。



「生動而大膽地推斷」，讓我們得以從雕刻作品的細微之處，發現舅舅與外甥間的指導痕跡，也透顯著親族間的溫情。盛浩偉老師表示，非虛構寫作時也總是如此：我們從已知的資料找尋線頭，也許有趣的事物是藏在背後的。

### 關於那些不被關注的

回到盛浩偉主編《一百年前，我們的冒險：臺灣日語世代的文學跨界故事》這套書，其實源自臺文館的計畫。原先預計以「選集」的方式呈現，然而盛浩偉認為臺灣文學界並不缺少各類文選，反倒是如此豐厚的文學成果該如何「被看見」，更為他所關注。臺灣對於日治時代的資料或書寫，除了研究者之外，社會大眾總是不得其門而入、不曉得該用什麼樣的眼光來看待。因此，找尋一個切入點來看這些作品是相當重要的。

日治時期的臺灣文學作品，目前談論最多的或許是反抗、反殖民壓迫的那條線路。盛浩偉思考的則是是否能在學院論述之外，找尋更為有趣的面向，因而有了這套書以冒險為軸線、關注那些鮮

少被討論的故事開展。如周金波從戰前的皇民文學定位到戰後的臺語片拍攝、池田敏雄去了莊松林的玩具店、現代舞的引進與臺灣文化協會的關係網絡、當時文人的貧窮與資本主義……，非虛構寫作的種種，奠基於歷史事實而有著寫作者更進一步的想像。

盛浩偉也分享與漫畫家之間的合作，也是打開故事維度的方式。漫畫家在繪圖過程中，詢問：當時的攝影機該是什麼模樣？當時發放的傳單會是中文還是日文？制服的樣式和顏色又該是如何？這或許都是文學研究者平時無法碰觸的，透過合作的契機，開啟想像的可能性。

演講的最後，盛浩偉老師提醒，非虛構寫作的誕生必須確定內文資訊來源、並確定市場的分類機制；同時留意非虛構寫作的轉述與引用界線，以及權利歸屬問題，才能制定成品的量體與價格。運用實務的謹慎，真正開拓故事的維度。■

# 歷史的歧路——非虛構寫作與小說的邊界

蘇碩斌 臺大臺文所教授

**非**虛構寫作究竟是什麼？身為文學研究者，必然將「文學是虛構的」奉為真理，那麼「非虛構寫作」又為何如此重要？本所蘇碩斌教授今日演講「歷史的歧路——非虛構與小說的邊界」，以《終戰那一天》為基底，向大家說明非虛構寫作究竟如何被發明、被使用，以及書寫非虛構的重要意義，與臺灣歷史的相互作用，以上主題進行探討

## 非虛構一詞的定義

非虛構寫作，顧名思義，是以文學的敘事技巧，去處理真實的歷史材料，企圖傳達關於現實世界資訊的文件，而非建立在想像力的基礎去寫作。「事實」以文學的形式，講故事的一種概念，這又稱作「創造性非虛構」，關鍵則在 realities。避免同學混淆，蘇碩斌教授將非虛構寫作的「親戚」們全部介紹一遍，如報導文學、新新聞文學的起源，以及歷史小說的真實性多高，鉅細彌遺的說明非虛構寫作的獨特性，如何在其他名稱相似的文類中脫穎而出。報導文學寫作的手法，應用於新聞報導中，重視對話、場景、心裡描寫，大量的刻畫細節，新新聞主義對新聞的虛構情境，更是觸犯到傳統主流新聞學界的「新聞真實」之倫理守則。雖然新新聞於

後腰斬，但這種寫作手法，在 1980 年代後開始被大幅關注，美國大學也開啟創作性寫作的課程。臺灣報導文學也有淵遠的歷史，從楊逵到陳映真，以及許多報導文學獎項的成立，似乎證明報導文學之於臺灣歷史的重要程度。然而蘇碩斌慎重聲明，2010 年臺灣的非虛構文學，並非是報導文學的一脈相承，因為非虛構是一種「寫作裝置」，以小說佈局書寫、場景調度的手法，再加上宏觀的、現實的材料，這與報導文學關注「內容」，強調揭露被掩蓋的真實，兩者的出發點就已天差地遠。因此，在張桓溢的碩

士論文中也提及，非虛構寫作，根本上已是寫作形式的新思潮，是打開事實去書寫的新視野。蘇碩斌戲稱，雖然我們堂堂正正的走在寫作的路上，但非虛構就像是一條「歷史的歧路」般，讓看似已分家的文史兩者，以有策略的方式模糊其界線，從中取得平衡點後，歷史不僅擁有了故事感，也能夠不違背「非虛構」的接近真相之價值。

## 《終戰那一天》的非虛構：文學最能寫歷史的理由

《終戰那一天》是蘇碩斌教授非常自豪的一本非虛構作品，由於編輯此書而投入敘事學的研究。從中發現，若非天才型作家，其實掌握「敘事技巧」，也能夠將故事說得動聽。蘇碩斌表示本書全部的發想，始於 2015 年由國立臺灣歷史博物館舉辦展覽的「二戰下的臺灣人」，內容精彩之餘，一份六萬字的 EXCEL 檔案，輾轉交到蘇碩斌手上，裡面全是展覽相關人物的細節統整，若這些重要的歷史資料，在展覽結束後似乎一無所用，相當可惜。因此基於歷史



事實，以及探索臺灣獨特的歷史記憶，再與懂歷史，也懂文學的人，一同設定此書的史觀定位與傳達的價值。此書涉及角色極多，每章節的人物身份皆不同，從戰爭前線的志願兵、少年工、醫護者，到懷有理想的新聞人、師範生與音樂家，或是長久被臺灣歷史忽略的在臺日本人與海外臺灣人等。這些人都在終戰前後，不斷扛著現代國家的重擔，緊追眼前的機會，期望活得更好。以文學書寫歷史中過於沈重的部分，以情動人，非虛構的力量就在此刻生成：具有傳授事實的功能，讀者能夠輕鬆消化已整理過的歷史材料，又以文學「喚起」人人皆有的情緒（sentiment），「故事寫得好看，才有人願意看，看完還會印象深刻！」蘇碩斌認為，這也是文學必須肩負的任務之一。

演講後同學的精細提問與回饋，不僅讓大家對非虛構寫作更加了解，也重新認識了歷史與文學之間的關係。有人詢問，非虛構這種文類究竟為何與歷史小說如此不同，蘇碩斌教授以生動的方式形容，他認為非虛構甚至不是一種文類，而是一種對讀者的承諾——不違反現有史料與證據，敘事手法的歷史書寫，無須絕對的客觀中立，而是盡量接近「真實」即可。非虛構、歷史與文學寫作技巧，似乎成為了平易近人的詞彙。透過這次的演講，我們一同參與了蘇碩斌教授的非虛構研究成果，從敘事學推展到實際與歷史結合的應用，也了解文學技巧之外必須考量到寫作倫理，並更加看重文史之間的關聯性，從而產生更全面的文學書寫想法。 ■



# 從學院到學會——談臺灣古典漢詩文的研究與活動

0912

施懿琳 成大中文系榮退教授、臺陽文史研究學會創會理事長

本次演講，施懿琳教授向我們介紹她三十年來，從學院到學會的研究軌跡與心路歷程。首先施懿琳仔細界定演講題目中「漢詩文」的「漢」之意義；所謂「漢字文化圈」指涉的是以漢字作為書面語的文化圈，其覆蓋區域與東亞有很大的重疊。同時施懿琳強調，之所以使用「漢」，便意味著其主體性「在中國之外」。承此，我們可以進一步理解臺灣古典文學與中國文學的關係，若將臺灣文學比喻為一道長河，古典文學便作為一條支流存在。接下來，施懿琳便要透過自身不同階段



的研究走向與生命經驗，帶我們一窺古典文學研究在臺灣的發展概況。

施懿琳教授畢業於師大國文系，高分畢業後，施懿琳放棄彰化的明星學校陽明國中，選擇回到位於自己家鄉的鹿港國中任教。然而，高壓的升學主義很快就勸退了施懿琳。離開鹿港國中的施懿琳，返家跟著國小老師兼攝影家的父親施純夫，到小鎮看野臺戲、拍照，這段經歷加深了施懿琳對於故鄉的連結與情感，同時也埋下了返鄉研究的動機。後來重回學校求學的施懿琳，開始著手進行臺灣古典文學研究，並積極尋找同道，內心盼著一場臺灣古典文學的「鵝湖之會」。

1992年，取得師大國文博士學位的施懿琳教授應臺中縣立文化中心洪慶峰主任之邀，先後編印《臺中縣文學發展史：田野調查報告書》（1993）以及《臺中縣文學發展史》（1995）。《臺中縣文學發展史》作為臺灣第一部區域文學史著作，也是首次透過田野調查來進行撰寫的文學史，讓學界深刻意識到區域文學史的研究價值。具體來說，田調所獲取的大量新出土史料，可以讓我們對詩作進行更為深入與落實的詮釋，還原出更加貼近土地的文學發展脈絡。這本書的出版，也開啟了往後許多縣市區

域文學史的研究熱潮，如《彰化縣文學發展史》（施懿琳、楊翠，1997）、《嘉義地區古典文學發展史》（江寶釵，1998）、《臺中市文學發展史》（陳明台，1999）、《苗栗縣文學史》（莫渝、王幼華，2000）等。在這段時間之中，施懿琳教授積累了大量田野調查的經驗，奠定了往後古典文學研究的重要基礎。

1980年代「臺灣文學」開始獲得正名，90年代得以開設課程，施懿琳教授也始在那時於成功大學講授臺灣文學的相關課程。在這個階段，施懿琳的思想有了很大的轉變，論文的撰寫視角從早期的民族正氣，慢慢轉向以臺灣為主體性的論述框架，與整個臺灣的學術思潮也達到了一定程度的契合。往後，施懿琳也開始接觸「數位人文」等相關計畫，2015年「數位全臺詩」網站便結合數位工具與文學，還原臺灣詩人的社會角色與人際網絡，以此拓展臺灣古典文學研究的價值與功能。

如果可以，這輩子想要為這個國家留下什麼？面對這個頗為感性的問題，施懿琳教授的回答是：全臺詩。2001年開始，施懿琳承接了「《全臺詩》蒐集、整理、編輯、出版計畫」，邀請了國內多位臺灣古典文學研究者攜手合作，以地毯式搜索的方

式整理了從鄭氏、清領至日治各個階段的臺灣古典詩作品。施懿琳強調，清領之前的文獻收集並不困難，直到進入日治，整個編撰工作便如同掉到泥淖之中一般。起因不只是因為日治時期的詩人眾多，更是因為大量的日治刊物在這個階段被找到，許多詩作存在多個版本，需要耗費大量的時間進行校對、引注與辨識，最後也不得不刪減掉一些詩人。歷經眾多教授與研究者的辛勞付出，《全臺詩》直至去年已出版 75 冊，成果可謂十分豐碩。

《全臺詩》提供的大量史料與文獻，也催生出許多十分有意義的延伸成果，如《臺灣古典文學大事年表·明清篇》（2008）、《臺灣古典詩選註》（2010-2016）、《臺灣漢詩三百首》（2019）、《詩人的日常：臺灣古典詩人相關口述史》（2021）等。其中《臺灣漢詩三百首》最為特別，其預設讀者為高中以上的大眾，因此十分適合作為推廣臺灣古典文學的著作。同時，本書也結合數位工具，通過掃描書頁上的 QR code 即可連結上國立臺灣文學館之「文學影音館」，聆聽多首詩作的專業朗誦。2018 年開始，面向兒童的「臺詩兒童繪本」也同步出版（現出版至第六冊）；本書從《臺灣漢詩三百首》節錄出內容淺白、節奏明快的詩作，配合鮮明的插圖帶來生動的視聽體驗，可說是最為絢麗活潑的臺詩著作。

2015 年施懿琳教授「臺陽文史研究學會」，企圖整合臺灣文學、歷史、語言、藝術、宗教、哲學、建築等各個面向的研究者，共同促進臺灣文史之研

究、推廣與活化。施懿琳表示，之所以要成立學會，是希望文史研究不會受制於學院的計畫年限限制，只要「人」在，研究就可以不斷持續下去。施懿琳提到，臺陽文史研究學會至今已舉辦「荷蘭聯合東印度公司（VOC）檔案解讀」等 12 場工作坊、「齋堂·漢學·女詩人：紫霞堂身心靈研習」等 19 場研習活動、「移動·跨界·交混：十七到二十世紀臺灣與南洋」等 4 場學術研討會，以及多場讀書會與講座，並發行《臺陽文史研究》、《臺陽電子報》兩種刊物、出版楊雅惠《行方不明：白色恐怖臺南

案一員口述歷史》、廖振富主編《被遺忘的臺灣人：林子瑾、吳子瑜、吳燕生學術研討會論文集》兩本「臺陽叢書」，足見其能量。

演講最後施懿琳教授也向在座的教授、同學們遞出橄欖枝，歡迎大家加入臺陽文史研究學會，一起為臺灣的文史研究付諸心力與行動，共同參與這場構築在夢土之上的「鵝湖之會」。



# 島嶼歷史超展開：機會與命運

鄭維中 中研院台史所副研究員兼副所長

許多臺灣史研究者懷念的曹永和教授，在1990年代提出「臺灣島史」的概念，認為歷史是由「人、時間、空間」三個因素互動交織而成的。曹永和的臺灣史研究，從荷蘭東印度公司的史料出發，加入了交通史、經濟史的觀點，填補17世紀東亞海洋史的空缺，又強調並凸顯了臺灣作為「島」的海洋性格。曹永和的觀點，不僅影響了當代臺灣史學的興起、發展與轉變，也能提供臺灣文學研究者透過「島」的觀點來進行更多的思索與辯證。本所112學年度上學期由黃美娥教授開設的「臺灣島嶼文學研究專題」，在課程的一開始，能夠邀請到中央研究院臺灣史研究所的鄭維中副研究員，他是荷蘭萊頓大學歷史學博士，著有許多臺灣歷史相關書籍，近期由春山出版的著作《島嶼歷史超展開：十七世紀東亞海域的人們與臺灣》一書，以深入淺出、面向大眾的敘述方式，展開了島嶼身世、軼聞的探索與深掘。本場次演講的內容，大致涵括該書的第一章與結論，內容十分精彩。

演講開始，鄭維中研究員便拋出了一個問題意識：我們要如何來「講」臺灣史？他談及自身常常接到博物館與教科書編審的案子，如果從「島」的方式來看，只談最大的「臺灣島」必然是不夠的，

還需考慮其他的「小島」如蘭嶼、金門、澎湖、馬祖等。換言之，這是談論臺灣史時最重要、也最首要的問題——臺灣史的「尺度」究竟多大、談論的邊界又會延伸到哪裡，限制在哪裡？這往往也是最容易被忽略的問題，因為過往的史家往往以連橫《臺灣通史》的漢人中心史觀為依歸，或是如國史館臺灣文獻館（前身為臺灣省文獻委員會，為中華民國臺灣省政府設立之修志及審查的機構）以「中華民國」為中心的史觀為依歸。另一種談法，是從「臺灣史就是世界史」的角度去看，此時則思及「世界史往往從大河文明開始」，但是海島臺灣有像幼發拉底河、底格里斯河、長江、黃河那樣的大河嗎？「臺灣最大的河流是『濁水溪』，各位可以試著拓展這樣的論述，可能讓臺灣躋身世界文明之列！」這句話，無疑是對於「用大河文明的史觀來丈量臺灣史」的不可能，揮出了幽默又調侃的一拳，再次顯示了論述臺灣史時必須注意「尺度」的重要性。

順著島嶼與歷史的話題，鄭維中研究員首先分享了自己曾經造訪與臺灣一樣，同為荷蘭殖民地的斯里蘭卡的經歷。透過簡報，鄭維中展示了斯里蘭卡博物館中展示的市徽，並介紹了一個在印度次大陸和日本列島之間共通的傳說——羅摩衍那傳說

（Ramayana）。羅摩衍那故事的主角在猴王哈努曼的協助下跨越海峽，登陸楞伽島（即今日的斯里蘭卡，因為「楞伽」即 Lanka 的意思），擊敗島主羅波那。雖然該故事之梗概與日本童話「桃太郎」打鬼島的故事有許多相似之處，但我們不能肯定，這兩個沾染了不同地區文化色彩的故事是同一個，但我們可以說，這樣的故事反映出了「島嶼—陸岸」之間的緊張關係，另一個面向是，就古代航海史而言，在那些航海者眼中的小島，可利用性是遠遠優於陸岸的。這是因為，古代的風力船隻比起今日，更加害怕擱淺，於是在大航海時代，「跳島」的航海模式遠比「沿岸」來得安全。另一方面，以戰略性而言，島嶼不僅能抑制河流出口，對於陸岸而言，也得以操作更加神出鬼沒的戰術，對陸岸形成極令人頭疼的限制。由此帶出的地緣政治關係，是一種島嶼和島嶼之間的連接，而非我們如今所熟知的，島嶼對應陸岸的服膺關係。另外，我們也可模擬在大航海時代的歐洲前往中國、日本的貿易路線，必然先是船隻越過好望角，再跨越印度洋、麻六甲海峽。在接下來的路線選擇中，西太平洋沿線「巴丹群島+蘭嶼+臺灣北海岸」的跳島方式，其實遠比沿著臺灣西岸一路向北容易得多，這是因為臺灣島西岸的沙岸地形不易形成良港所致。





另外一個顯示出島嶼與島嶼之間的想像關係或許遠比「小島—大陸」來得可能與強烈的例子，是二十世紀初期日本人類學者鹿野忠雄在蘭嶼田野調查所得的達悟人心靈海圖，其呈顯出的仍然是一個島嶼與島嶼相互連接的世界：蘭嶼再出去的世界是小蘭嶼，小蘭嶼再過去的世界是巴丹群島，而非臺灣。從這樣的觀察而言，延伸出去的是大河文明與島嶼文明之間的辯證與對比，鄭維中研究員說，「大河文明是，你人口發展到一定的程度時，多元性才會出現，但島嶼不是，島嶼強調的是與其他網路的連結性」。鄭維中接著介紹了另外一個島嶼，那就是位於法國諾曼第半島外海二十公里處的澤西島 (Jersey)，此島雖然在地理位置是較鄰近法國，但卻由於奇妙的歷史因素，最終成為了英國皇室的領土。直至 19 世紀，島上的民眾仍不使用英、法兩國的語言，而是使用一種稱為「澤西語」的諾曼第

方言。澤西小島的歷史，一方面與周圍的大陸牽扯不清，另一方面卻展示出了小島更加多元、更加與眾不同的複雜性。而另外一個鄰近丹麥、德國、荷蘭之間的島——黑戈蘭島 (Helgoland)，同樣有著十分錯綜複雜的歷史。

在介紹完島嶼之間的連結性後，鄭維中研究員延伸了與「跳島」有關的話題——船隻——企圖凸顯出風帆時代人類仍有所侷限。17 世紀人類的造船技術雖已臻至一定的純熟度，卻還是無法克服「港口」的問題。於是，一個島嶼是否能夠容納大型船隻，就成了十分重要的問題。將視角放回臺灣，我們可以發現臺灣的西岸受限於沙岸地貌，難成良港，其中，臺南安平一帶的沙岸，更形成了一個瀉湖地形，因著潮汐作用，不斷向瀉湖出口的兩處積沙，中間的潮溝，即成為著名的「大員港道」。受制於地形與氣候因素，大員港道幾乎是每天不斷變換的一條港道，17 世紀的荷蘭人最後只得靠著小船每天沿岸插旗，引導大船入港的方式，才能勉強維持如此「先天不良」港口之運營。鄭維中接著介紹，由於黑潮支流與各種潮汐作用的結果，從澎湖到安平港口的海上交通充滿了危險與困難，不僅被稱為「黑

水溝」，也造成了清代渡臺移民的不易。「臺灣西岸沙地的天然屏障，讓在此的原住民長久以來不會受到中國大陸人民的侵擾與刺激，相對而言文明與文化也不會被影響到那麼多」，鄭維中說。我們終於能夠明白，原來島嶼歷史的「展開」，除了與其他島嶼或航路之連結，「技術」與「天然條件」也是很重要的一環。

在演講結束之後，主持人黃美娥教授也在最後總結出幾點精彩的部分：一、要從島嶼的視角出發去談臺灣史的「起點」有其困難性，將這一點移到臺灣島嶼文學的研究時，也存在同樣的思考點；二、指出島嶼的「界限性」，其實也是指出島嶼周邊自然環境，對島嶼的生態與歷史，有著不可抹滅且錯綜複雜的重要性，值得再三留意；三、島嶼的語言文化與傳說母題的類似性，提供了蠱測島與島之間交流往來的靈活參照點；四、當我們要開始從事島嶼研究時，應當先從陸岸關係出發，摸索其中的大陸—小島、邊界—網絡等，既可能緊張也或許疏離的多元關係性。

這次的演講，涵括了技術、航海、殖民等多重的歷史，對以「文學研究」作為中心的臺文所同學而言，無疑是十分新鮮卻陌生的一環。然而，「島嶼文學本身就是一個跨學科的研究」，黃美娥教授說。如是，在融匯了不同學科知識系統的思考點後，大家不妨一起從臺灣作為一個「島嶼」去展開更多的交流與對話，一起從筆路藍縷、交錯複雜的歷史命運中，串起更多的機會與機緣。■

# 觀她的鬼故事——恐怖類型電影的焦慮與哀傷

1003

鄭印君 輔仁大學宗教學系副教授兼系主任

十月三日，「臺灣文學與宗教選讀」課程邀請到輔仁大學宗教學系的鄭印君教授，來主講恐怖電影。鄭印君開場就問同學們：喜不喜歡看恐怖片？同學多半靦腆搖頭。鄭印君接著解釋為什麼要研究恐怖電影，說：「恐怖片可怕的地方不在影像給你看什麼東西，而在那東西背後的指涉」，而那指涉就包括觀影者的個人心理，和社會性的集體創傷。

就個人心理而言，鄭印君教授用佛洛伊德的「uncanny」（不可思議之事）的概念，說明恐怖是一種「矛盾和模糊的感情經驗」，人會對那些我

們生活中熟悉卻又隱含未知、不可控成分的東西感到害怕，例如，孩子看到與自己長相相似的玩偶時會感到不安。就集體創傷而言，鄭印君引用 Paul Wells 的話說：「恐怖片的歷史，本質上就是 20 世紀的焦慮史。」當然，21 世紀也一樣，「沒有了結的東西就會再回來。」——這是後創傷理論的一個核心概念；當一個社會民族所受的傷害沒有被妥善地處理和平反，就會以冤魂的樣式不斷回返。因此，若分析一個民族的恐怖片文化，我們會發現那些作品中的恐怖象徵物，與該社會特有的文化焦慮高度相關。

接著，鄭印君教授以「國族」為範疇，分析西方、日本、韓國恐怖電影的不同類型，還有歷史的演進。西方恐怖電影的歷史最悠久，自 19 世紀末以來變化多端，比較值得注意的是，到了 1990 年代，西方電影開始會以雜揉東方元素來翻新恐怖片的題材，這樣的雜揉性質到了 21 世紀越演越烈。日本的部分，隨著電影工業的國際化，也發展出了屬於自己的「J-HORROR」的傳統，如《七夜怪談》、《咒怨》受到西方影界的矚目；

鄭印君舉《來了》為例，說明日本恐怖片如何利用當代家庭倫理和「間隙」（スキマ）的觀念，表現異物對「真實」的入侵。韓國電影則有特殊的「韓怨」情結，作為殖民地，與其殖民母國日本有著不同的歷史冤魂，鄭印君以《詭妹》為例，說明韓國片常表現出的「父權家長制」還有基督教色彩的「邪教議題」。

最後鄭印君教授從「宗教」來看恐怖電影，說明二次大戰以來，救贖宗教（religious）與靈性（spiritual）的發展有相當緊密的關係，恐怖電影也利用宗教意象來展現宇宙觀與聖俗觀，甚至觀看恐怖電影也有類似宗教的「儀式性」。

演講後有提問時間，同學的問題都非常有趣；論及臺灣的恐怖片，鄭印君教授表示，臺灣的恐怖片以往呈現的都是大中國的世界觀，近年來才慢慢觸碰社會議題，但對國族歷史的回應還是太少，對原住民文化中的恐怖故事甚至忽略不顧。這些說明了「臺灣恐怖電影」還有太多待觀察和發揮的空間，鄭印君教授也期許同學們可以多走一哩路。■



# 臺灣島嶼文學研究

# 火殤世紀：我的金門系列書寫

吳鈞堯 作家

**來**自金門昔果山，曾任編劇、《時報周刊》編輯及《幼獅文藝》主編的知名作家吳鈞堯，不僅在詩、散文、小說領域上取得成就，也在東吳大學中文系以《撥霧：金門現代文學發展之研究》取得碩士學位，其早期散文、小說作品以沾染現代主義色彩的筆調寫就，後來轉而開始書寫金門，第一本有關於金門的散文集為 2002 年出版的《金門》，透過追憶、書寫過往的家鄉，形塑了個人親證的「金門史」。2003 年開始，吳鈞堯投入金門歷史小說的寫作，灌注對於金門歷史與土地的熱情與愛，並開拓具有史詩感的視野及格局，歸結為一本《火殤世紀》。該書獲 2011 年臺北國際書展小說類十大好書，以及文化部第三十五屆文學創作金鼎獎兩大獎項，透過描繪庶民生活、底層小人物的日常來介入歷史，將金門史料轉換為可歌、可泣、可觀的小說編年體，不同於以往的官方大敘事、大歷史，是為「新歷史主義小說」。《火殤世紀》時間跨度為一個「世紀」，從民國建立的 1911 年至 2003 年，以不規律的年份來編年，追溯金門從民國時期、日據時期、軍管時期以至撤軍之後，各個不同的時間中的常民眾生相。本所 112 學年度上學期由黃美娥教授開設的「臺灣島嶼文學研究」專題，課程週次來到主題「金門」，

十分榮幸能夠邀請到吳鈞堯，以金門作家、金門研究者的身份，現身說「金門文學」，讓同學得以一窺來自「在地」的觀點。

本次演講由黃美娥教授開場，簡介了作家吳鈞堯的創作歷程與相關研究成果，吳鈞堯直言「感謝美娥教授對於『離島』的關注」，順著「離島」的話題，淺介由金、馬、澎三地發起的「金馬澎聯盟」是如何提倡「離島要莊敬自強」，並強調「離島互助」、「離島串連」的願景。由是，也帶出了本日演講的核心命題之一：臺灣的「離」島該如何從「主體」的角度，選擇自主地、有意識地採取「離」的視角而「發聲」，而非總是乾等臺灣、中國的資助？話題回到文學，吳鈞堯自陳其早期書寫色彩多半自帶現代主義濾鏡，鮮乏金門元素與成色。「當時我的偶像是白先勇」，吳鈞堯說，而家中書櫃正上方也「供著」普魯斯特《追憶似水年華》，「當作觀世音在拜」。另廣泛汲取如喬伊斯、福克納等現代主義大師的寫作形式、技法，「但其實我只是學那個樣子」，誠然謙言如此，其中仍舊可見作家早年追尋典範、磨練筆尖的勤勉身影。吳鈞堯接著回憶起國高中的求學經歷，由於好勝心強，不願屈居人

後，於是選擇不上職校第一志願「大安高工」，而轉念南港高工，後來則進入中山大學的財務管理學系，在嘗試了工科、商科、外文學習後，吳鈞堯終於找到文學才是自己生命中的「必然」。吳鈞堯自言其在早期的作品中如《女孩們經常被告知》曾嘗試多種寫作的聲腔，不管是現代主義或者後現代拼貼的技法，他都勇於去實驗。但所謂鼯鼠五技而窮，吳鈞堯漸漸發現所謂的「寫作風格」是需要一而再、再而三的演練才能得致，於是，「文學創作需要多次排演」的觀念，漸漸成為了吳鈞堯對於寫作的態度與自我要求。



作家吳鈞堯早期並未完全投入於有關金門的書寫當中，換言之，「金門」作為其創作主題僅是偶一為之。雖然吳鈞堯回憶起自己在出版了以金門為歷史中心的《火殤世紀》後，「臺北的作家看我的眼神都不一樣了」，但轉往書寫金門，甚至是成為知名作家的歷程，談何容易？吳鈞堯表示自己長達兩年的時間都只有被動的收入，在初為人父以後，由於有感於「我從哪裡來」之叩問，故決定以金門為背景，並接受國藝會的補助，撰寫《金門》散文集，嘗試透過散文來反思自我身世。這種書寫模式，並不同於創作《火殤世紀》，因為《火殤世紀》屬

於另一種對於「金門本土意識」的叩問，乃謂比個人生命史更加深沉、廣大的一次叩問。在《火殤世紀》採用「題材繫年」的形式上，「不要重複相同的題材」是吳鈞堯的堅持，並援以古樸、簡單、凝練的文字風格，貫徹了「說史」、「擬史」的寫作目標。轉換到這樣的風格，對作家而言無疑是一大挑戰，正如《火殤世紀》中的首篇〈辮子〉，僅有短短數頁，卻花費了兩個月的時間書寫。此外，吳鈞堯為完成金門書寫，也時常回到金門取材、走訪，他發現在「戰地政務」解除之後的金門，出現了一些「光怪陸離」的現象，包括私娼、聚賭之大量出

現，或可稱為一種「從壓抑之中解放的人性」。這樣的現象，是他所認識的「當代金門」，「但我也還在摸索應該以什麼樣的方式去呈現」，吳鈞堯說。除了本日演講主題《火殤世紀》，吳鈞堯也分享了後續出版的金門長篇歷史小說《遺神》與《孿生》，其時間跨度大大超越了《火殤世紀》，並涉及了自身家族史的寫作。「不過當我上週又回了金門一趟，我越發地自覺到，我不要再寫戰地了」，換言之，書寫金門的方式也不一定要再打「悲情牌」，於是，「我要在新詩當中再一次地自我推翻」，這是吳鈞堯對待自己有關金門書寫的未來願景。

在演講結束後，同學A提問：「對於您（吳鈞堯）而言，在選擇文類（詩、小說、散文，甚至學術文章）時，反映了當下的什麼心境與企圖？」吳鈞堯回答道：「小說是一種注重『技藝』的『創造』，散文是一種關注『記憶』的『整理』。」同學B則提問：「如果談及金門時我們不聚焦或標榜『戰地經驗』，金門還剩下什麼特色？」吳鈞堯則建議可以從無關戰地的風土、氣味、食物等生活方面的主題著手。本日的演講從作家吳鈞堯的成長經歷一路聊到了創作經驗，甚至是對於故鄉的所思所感，於是我們感覺又更靠近了金門一點點，甚至能夠與這座「彈丸之島」（無論是指大小，或者曾經身為前線的歷史）共感其中的無奈與悲哀。過往的認知中，金門或許是邊緣、是歷史的片段，演講過後，金門變得更加立體與強韌，對於島嶼／文學／身世的各種省思，也因而深刻了許多。■



# 《浪濤》的地緣政治與小說脈絡

巴代 作家

在楊雅儒教授的「歷史材料與小說敘事」課程中，邀請到了書寫牡丹社事件，赫赫有名的作家巴代，為我們介紹《暗礁》與《浪濤》兩部作品，以及 17 至 19 世紀當下的臺灣，是如何逐漸與「世界」中的各方勢力互動。楊雅儒開場時說：「書寫牡丹社事件，水真的很深喔。」讓大家會心一笑，畢竟在臺灣史上，此事件可以說是眾所皆知，而巴代又如何透過一個看似早已塵埃落定的歷史事實，去翻轉出更耐人尋味的重重對話？

## 地緣政治與權力的角逐

兩本歷史小說《暗礁》和《浪濤》分別以八瑤灣事件和牡丹社事件為背景，這兩個事件，巴代老師先從地緣政治的角度詳細探討。從傳統的陸權論、美版世界中心論，談到後來的海權論，以及與牡丹社事件最有關聯的「邊緣政治論」，巴代指出，如果 16—17 世紀大航海時代，航海列強滿世界四處劫掠，可以稱之為不同文明、人種在海上的相遇與衝撞的話，18—19 世紀仍然活躍在西太平洋，甚至以臺灣海域為中心的各勢力之間的折衝與分贓，可以更進一步以「地緣政治」的角度詮釋。而「牡丹社事件」所牽扯與參與的各方，正是不同實力、層面

的參與者在「地緣政治利益」的算計、拉扯與付出的過程與結果。在這裡，巴代總結這個時代帶給自己的省思，即國家必須擁有實力，才能在各種談判中有籌碼，否則只會成為強權利益的棋子，受制於他人的掌控。

在日本，牡丹社事件稱為「臺灣出兵」或「征臺之役」，有趣的是，並未提到「牡丹社」一詞，是值得注意的部分。這起事件發生於 1874 年（清同治十三年，日本明治七年）。由於 1871 年琉球王國船難者，誤闖臺灣原住民領地，而遭到出草身亡，日本因此出兵攻打臺灣南部原住民各部落的軍事行動，以及隨後中日兩國的外交折衝。這是日本自從明治維新以來的首次對外用兵，由於維新改革一連串的「內部因素」，武士階層在新時代中失去原有的地位和權力，成為社會的不穩定力量，因此，派遣現代化軍隊到臺灣發動戰役成為了日本試驗軍力和安撫失去地位的武士的契機，也成為中日兩國在近代史上第一次重要外交事件。

此外，牡丹社事件對清朝和日本的外交關係產生了深遠影響。在事件後，清朝開始建設恆春城，並向原住民地區擴展，引發了一系列衝突，如獅頭社之役、大港口事件和加禮宛事件等。這些事件反

映了在恆春半島活動的瑯嶠下十八社內部勢力的分化，包括北部的「牡丹社群」和南部的「豬勞束社群」，以及十八社首領卓杞篤在南方聯盟的代表角色。這一情境使得巴代老師提出了一個值得思考的問題，即卓杞篤的號令是否足以管理和約束北部的「牡丹群」。

## 《暗礁》與《浪濤》小說中的歷史

巴代老師先介紹清朝統治臺灣的背景。因為長期以來視臺灣為一片荒地，實行嚴格的「禁海令」，禁止大陸居民前往臺灣，出於對臺灣成為盜匪聚集地的擔憂。甚至當日本公開宣布入侵臺灣的意圖時，清朝對臺灣「南部」——所謂「番地」，仍視之為化外之地，為日本提供了行動的正當性。1874 年 4 月，日本開始集結大軍，計劃對臺灣發動軍事行動。這促使清廷警覺到臺灣防務的重要性，特別是在臺南安平興建「億載金城」砲臺，以強化臺灣的防衛。隨著日軍從臺灣南部半島撤退並將「壠嶠」改為「恆春」城，臺灣東部開始進行「開山撫番」，積極拓展東部地區。牡丹社事件可視為清朝決定強化對臺灣治理的關鍵時刻，標誌著臺灣現代化建設的開始。巴代展示在牡丹社事件前的臺灣「地圖」，原是未

有東部地區的，從這裡得以看出，牡丹社事件在歷史中的重要指標。

在這些「大國」之間的糾紛發生同時，巴代老師提醒我們，也要考慮到 1871 年宮古島人被殺事件，這一事件發生在臺灣東北方的宜蘭，當時宮古島屬於琉球中山王國的領地，並每年向該國進貢。當宮古島人在臺灣受困，與當地原住民接觸時，誤解和恐懼因語言隔閡和當時國際情勢的影響而急劇擴大。宮古島人誤以為當地原住民是「大耳生番」，根據當時流行的「吃人生番」的觀念，感到極度害怕。這一系列誤解和恐懼的事件最終導致宮古島人與當地原住民發生衝突，並造成大規模的悲劇。這也反映出當時國際政治環境的複雜性，包括日本的明治維新和對臺灣的興趣。因此，牡丹社事件成為了臺灣歷史中一個不可忽視的轉折點，彰顯了當時



政治、文化和社會因素的重要影響。當事件傳到日本時，本應不牽涉到此事，因為宮古島人向琉球中山王國進貢，而琉球向清朝進貢，保持了一定的穩定。然而，當時的日本內政局勢複雜，舊薩摩藩的官員積極主張對臺發動攻擊，希望透過這一行動轉移國內的壓力，同時試探國際社會對於日本南進的反應。

日本軍隊於 1874 年 5 月 8 日登陸臺灣，然而，部分士兵私自組成營區，並與當地原住民發生摩擦。此後，一系列事件導致宮古島人和當地原住民之間的衝突，其中包括牡丹社的遭遇戰。牡丹社事件最大的戰役於 1874 年 5 月 22 日結束，共造成牡丹社 19 人死亡，包括頭目及其兒子，以及 6 名日本士兵的死亡。事件最終導致日本和清朝之間的談判，並簽署《北京專約》。雖然日本看似付出了比清朝給予的更多，但這一協議確定了「日本是琉球的宗主國，清朝則確立對臺灣的宗主權」的概念。

之所以稱為「牡丹社事件」，而非「高士佛社事件」，是因為當時的牡丹社實力強大，並得到其他部落和漢人村落的共識，希望透過日本的力量解決問題。日本政府的目標是引起清朝的關注，而不在乎「兇手」是誰，因此將事件命名為「牡丹社事件」。巴代老師也提及，「牡丹社事件」的歷史名詞，實則掩藏了歷史中許多不被重視的那些臺灣原住民部落的名字、原住民個人的名字、或是無法在史料中確認身份，沒有名字的他者／逝者，這也是《浪濤》中巴代想要以小說呈現的，大敘事中的小人物。

## 一場因為語言不通所造成的悲劇

演講的尾聲，巴代老師向我們「露一手」，也就是作家經驗累積的「書寫策略」，如《浪濤》故事中，蘊含著複雜的「兩線發展」，分別為臺灣原住民與日本武士視角，兩方皆身為第一線戰士的處境與想法，都必須透過寫作者清晰的主題意識，方能將太多複雜的小段落、小事件穿插於那條由作家描繪而出的時間軸與史觀，而巴代說，他自己心中在寫此篇故事時，便是希望將「一場因為語言不通的悲劇」之衝擊感受寫出來。演講結束後，同學提出許多精彩的問題，其中有人詢問，為何在《浪濤》中的三位原住民男子中，會安排一位虛構的角色與真實的歷史人物互動？巴代認為，小說不等於故事，因為故事是小說的核心，寫小說的確是在說某些故事，但說故事卻非寫小說。因為「說故事」是講發生事件過程、結果，而「寫小說」是作者說故事的「方法」，藉由時空轉移、連結，藉著事件與人物的設計與連結，去講發生了什麼事，去解釋為什麼會發生這些事，力圖呈現得深入核心，以凸顯事件發生的動機以及過程中的感受。

這些細緻的鋪陳，也是讓巴代老師的系列作品即使觸及臺灣生硬的歷史知識，內容仍雋永不褪之故，而今天的聽眾對臺灣史觀的視野與時局的思索，想必也激盪出更加立體的，牡丹社所在之處的南臺灣景色。 ■

## 林強的電影音樂：侯孝賢與賈樟柯電影的新世紀之聲

1017

王念英 靜宜大學英國語文學系助理教授

**本**場演講由靜宜大學英國語文學系王念英教授主講，聚焦於侯孝賢導演與賈樟柯導演的電影中，電影音樂製作人林強所製作的電影音樂，為謝欣苓教授主持「二十一世紀臺灣文學與電影之跨國新路徑」規劃案系列演講之一。

首先，王念英教授由研究方法與觀點切面開始，指出他所使用的研究方法較為貼近 20 世紀初早期電影理論：並沒有使用太多精神分析或符號學，而是更專注於媒介本身，其中聲音是很重要的媒介特質，但在談論電影敘事（narrative cinema）時常被忽略——傳統來說，電影敘事重視對白，因此在聲音上強調「降噪」處理。而在電影聲音的研究中，多半聚焦「如何用音樂說故事」，但對王念英而言，並不想以傳統戲劇的研究方法研究電影，因此採取「媒介」方法。

關於電影聲音的研究的幾個重要觀念中，王念英教授舉楊德昌導演《牯嶺街少年殺人事件》為例：電影中 1960 年代的貓王音樂、收音機或膠片出來的音樂皆為敘境內的声音，也就是角色可以聽到的聲音，而非推進電影敘事的畫外音，在此基礎上進一步提問：角色如何和聲音互動？他的聆聽經驗為

何？而這樣的問題就涉及了相對於傳統研究中觀點（point of view）的「聽點（point of audition）」觀念。

不過，在詳加解釋「聽點」以前，王念英教授先切回講題——介紹「林強」和「新世紀」，指出大眾被訓練、在聆聽經驗中排除特定聲音的習慣，在林強的電影音樂中被打破。對林強而言，電影音樂是一種視覺和聽覺互動的方式，而 1990 至 2000 年代為跨越千禧的新世紀之交，則是林強和侯孝賢導演、賈樟柯導演合作的開始。

1980 年代末，臺灣新音樂世代代表著解嚴後音樂界對限制創作自由的反撲，林強身處這一波浪潮之中，和同時代音樂人如雷光夏、濁水溪公社等創作了許多地下音樂（相當於現在的「獨立音樂」），並在 1990 年代掀起了臺語搖滾音樂風潮，他用和傳統截然不同的臺語歌曲，打破了語言禁忌和臺語歌悲情的刻板印象，在《新台語歌五年紀》紀錄片中記錄了林強在校園巡迴場中演唱〈向前走〉，引發了聽眾熱潮——在此之前沒有人聽過校園歌手唱臺語歌，林強可說是震撼人心的存在。1993 年，林強推出專輯《娛樂世界》，是為他藝術理想之作，充滿

了龐克、重金屬、噪音等實驗手法，但也因此銷量低落，並促使林強走向非主流市場，並進一步走入電影圈子，製作了幾張概念音樂專輯，《南國再見，南國》即為其中之一：他在《南國再見，南國》中演出，並負責製作音樂，這也是他和侯孝賢合作的起點。王念英教授播放了《南國再見，南國》開場中，林強所寫的〈自我毀滅〉所搭配平溪線火車上搖晃的乘客長鏡頭為例，指出模糊的歌詞、重節奏和畫面幾乎分離的配置，開啟了臺灣電影和音樂全新的合作模式。在此之前，臺灣 1960 年代文藝片中的音樂運用多以推動敘事的主題曲為主，歌詞完全貼近主角心境並有強烈的商業化傾向，但在《南國再見，南國》中，觀眾不僅難以聽清楚歌詞，甚至也無從得知樂團或演唱者身份。

在《南國再見，南國》之後，林強開始使用電子音樂——在此指用電腦創作的聲音（不一定是引發和藥物有關聯者）——到了近期，則在影展、活動現場以 DJ 的身份進行音樂創作為主。

談及侯孝賢導演，則不可不提三個「三部曲」系列作品：個人成長三部曲（《風櫃來的人》、《童年往事》、《戀戀風塵》）、臺灣歷史三部曲（《悲



情城市》、《戲夢人生》、《好男好女》，在《好男好女》中，林強參與了演出）及關注當代年輕人的內心感受的新世紀青春三部曲（《千禧曼波》、《咖啡時光》、《最好的時光》）。

不過，1996年上映的《南國再見，南國》卻難以三部曲系列方式歸類，原因或為此作為侯孝賢導演風格摸索、試圖自我突破過程之作，延續了他對「寫實」的追求，但相較於新電影慣用的定焦長鏡頭，《南國再見，南國》開始使用奇怪的鏡位和各種顏色的濾鏡等特殊手法。

就聲音面向而言，《南國再見，南國》與《千禧曼波》皆可略見電影聲音新浪潮（new wave）：這兩部作品皆關注臺灣解嚴後社會政治轉變下的個體處境這類世紀末主題，例如《南國再見，南國》

中的中國開放造成的經濟轉變。這兩部作品亦可被視為臺灣新電影與臺灣新音樂運動的音像創作結盟，例如1990-2000年代的地下音樂與電子音樂經常演出或聚會的場景亦出現於《千禧曼波》的實景拍攝中，而1980-1990年代地下音樂與青年反文化運動，呈現出了社會對於主流文化霸權的反動、以及之於戒嚴體制對本土意識的壓抑的反思，到了2000年代，數位革命興起，電腦化聲響則帶來了全新的聲音創作與聆聽經驗。

以1996年《南國再見，南國》為例，其中呈現的地下音樂和青年文化，如音像不合一的〈自我毀滅〉、雷光夏〈小鎮的海〉與〈老夏天〉、濁水溪公社〈借問2〉等歌曲皆呈現出臺灣新音樂運動對主流文化霸權的挑戰，已非主流的地下音樂展現青年的個體性、個體創作的爆發力，但需要從媒介角度觀察，無法直接從歌詞中看見。林強〈自我毀滅〉一曲影射了舊時代的結束和新世紀的開始，解嚴後十年，政治經濟環境新舊衝突，開放台商赴中國投資，全球化下的經濟轉型，而其重節奏的音樂風格則反映1990年代未受到臺灣經濟社會結構轉變衝擊的個人情緒。林強和侯孝賢在電影音樂上合作的第一首曲目，為林強從已有完成的曲目中提供了一首作品，而侯孝賢以緩慢的平溪老火車畫面搭配這首音樂，呈現出音像不合一的效果。

和《南國再見，南國》不同，林強為《千禧曼波》創作電影音樂時則是量身打造了「新世紀的節奏」——其音樂性（musicality）在於「超越敘事限定的配樂導向」、「非線性的時間意識」等特點，林強錄下大量環境音，更意圖創造純粹的「音樂」而非「歌曲」；其配樂更以穿梭於畫內／外（off/onscreen）、敘境內／外（non/diegetic）、主／客觀聽點（point of audition）等等面向之中，強調純粹的聆聽性（acousticality）。以開場〈單純的人〉為例，由舒淇所飾演的Vicky的第三人稱旁白敘事，以畫外音亦呈現出音像不合一的效果，以及非線性、雙重時間距離的敘事觀點。《千禧曼波》音樂性的畫面調度、速度、節奏與韻律感的城市聲音風景，亦呈現出另類的寫實風格。

林強之所以進入電影產業，並非在電影工業的制度之下，而是來自和導演個人的默契。除了侯孝賢外，在1990年代，中國興起「現場」寫實主義美學，以中國新紀錄片運動先鋒吳文光為首，乃是一種於「在場的現在時」捕捉當下的日常，以紀實手法打破官方腳本，帶著攝影機走上街頭，隨機採訪路人的新興紀錄片拍攝模式。到了2000年代，數位科技時代來臨，「現場」概念的不只是時間，也是空間的實踐，另類放映與論述空間所形成的新興觀影文化，讓民間影像走入公共間。

林強與賈樟柯電影配樂的現場詩學，則呈現出完全和侯孝賢不同的樣貌。王念英教授從賈樟柯



1998 年的作品《小武》開始介紹這位導演：《小武》的聲音特色在於口音（山西話）、環境噪音（環境快速轉變帶來的衝突）和 1990 年代港臺流行歌曲，突破傳統以畫外音處理電影音樂思維，而是運作其作為現場環境音效，例如，賈樟柯以在敘境內、畫內音手法，拍攝街頭卡拉 OK 呈現的《心雨》，可見其紀實的環境音特點。

王念英教授引用白睿文（Michael Berry）教授的評論，指出噪音是賈樟柯導演寫實主義美學的重要元素。影評人張揚亦曾提出：「嘈雜的聲音世界是他故鄉的現實，意味著現代化的介入，也意味著舊時代的消失，也意味新的生活。」王念英分享，如此「噪音美學」得知並不容易，最早和賈樟柯合作的錄音師曾因呈現噪音並不符合業界習慣，可能損壞其作品及業界名聲為由，拒絕繼續為賈樟柯錄製「噪音」，直到後來找到《小武》的錄音師林小凌，他曾在訪談中說：「粗糙的聲音和畫面組合在一起，產生一股很大的能量……我想我應該來給這部電影增加一點粗糙感。」

賈樟柯作品在侯孝賢的引介下，提起了林強的興趣，也牽起了兩人後續的合作緣分。賈樟柯認為，由紀實技術生產出來的所謂真實，很可能遮蔽在現實秩序中的真實，而方言、非職業演員、同期錄音直至長鏡頭並不代表真實本身，而林強電子合成器抽象的音波重視氛圍與造音，融合在地文化環境聲響，打造現代化進程中消逝的抽象日常感知，高速進步發展下擴建與摧毀的末日荒謬感，捕捉難以純



粹客觀描述的另一種真實樣貌。或可言，林強的日常性造／噪響，亦呈現出了賈樟柯的真實反思。

關於噪音／造音論述，王念英教授引用法國學者阿達利（Jacques Attali）：「將音樂視為呈現社會結構的邏輯與方式，為了維護規律秩序，噪音必須被壓抑，但如此限制也賦予追求自由與另類聲音的新造音」和法國音樂家 Michel Chion：「音樂是在政治上被認可而產生的」，指出不悅耳的聲音經常被視為「噪音」，唯有「可以讓社會前進、產生動力的」聲音，才會被視為「好的聲音」。以導演賈樟柯和製作人林強合作的作品《三峽好人》為例，其中包含了拆遷中的古城，裸露的鋼筋水泥，搭配

上工人的敲打聲，機器作響，靜置的物體似乎發出時代變遷與歷史消逝的聲音。林強的配樂表現環境音效的電子聲響，融合現場收錄的各種聲音因素，回應環境的聲響創作，呼應現代化的喧囂、快速改變帶來的荒謬，並反思人與空間、物質環境的關聯。電子聲響與環境音交疊，廢墟中散落的各種物件，影像尚無關連性，但在歷史脈絡上為現代化破壞後的日常性聲響，構成具有歷史性與社會性的聽覺場景，而林強的電子音樂基調，加入雜訊與噪音，抽象的音色律動，為靜物造響；似乎藉由如此敘事手段，賈樟柯暗示了靜物代表的是一種被忽略的「現實」。

## 從史料看見賴和——《臺灣民報》、《現代生活》與《臺灣文藝》

1017

蔡明諺 成功大學臺灣文學系副教授

今天 10 月 17 日，也是「臺灣文化日」，102 年前的今天「臺灣文化協會」成立，20 年前的今天「臺灣文學館」開館，在這個特別的日子討論賴和無疑是十分具有意義的。今天我們請到《新編賴和全集》的編者，成功大學臺文系副教授蔡明諺，來跟同學們探討史料中的賴和。我們將透過〈阿四〉、〈赴會〉與〈善頌的人的故事〉三篇賴和的小說，深入到史料之中去探索那些潛藏其中的秘辛與奇聞。期待可以在這麼一個特別的日子之中，對賴和這位「臺灣新文學之父」有更進一步的認識。

首先從〈阿四〉開始，蔡明諺教授提醒大家，〈阿四〉這篇小說的篇名其實是編者給予的，基本上賴和許多篇小說的手稿都是沒有標題的。至於「阿四」這個名字，蔡明諺表示這個名字在當時十分常見，除了指稱在家中兄弟姐妹的排行之外，也有張三、李四這類取名隨意的內涵。有趣的是，在 1930 年至 1931 年間，《臺灣新民報》出現大量姓名為「阿四」的小說。考量到本篇小說提及的演講發生在 1925 年，《臺灣新民報》新稿紙於 1930 年開始使用（本篇小說使用舊稿紙），蔡明諺推測本篇小說的完稿時間在 1930 年初。

若要深究「阿四」這個名字更深入的含義，蔡明諺教授認為可以從「諧音」入手，「阿四」在日文可以唸作「阿勇」，同時也能被唸作「阿死」。而這篇小說寫的是賴和在嘉義醫院到斗六演講的這一段時間，因此我們可以將「阿四」視為是賴和逐漸成為勇士的過程（從阿死到阿勇）。蔡明諺以「火車」的形象去類比，從嘉義醫院到斗六演講，便是賴和一步步走向新文學之路，愈發「覺悟」的進程。

接著是〈赴會〉這篇小說，在進入這篇小說的討論之前，蔡明諺教授向我們講述了一件趣事。為了編撰全集，蔡明諺曾經到臺大「楊雲萍文庫」去調閱雜誌《現代生活》，原本以為現存只有一期，沒想到臺大直接給了「四本」，蔡明諺以「挖到恐龍」來形容內心的訝異與雀躍。至此，許多篇賴和原以為沒有發表的小說，就有了發表的證明，〈赴會〉便是這其中一篇。

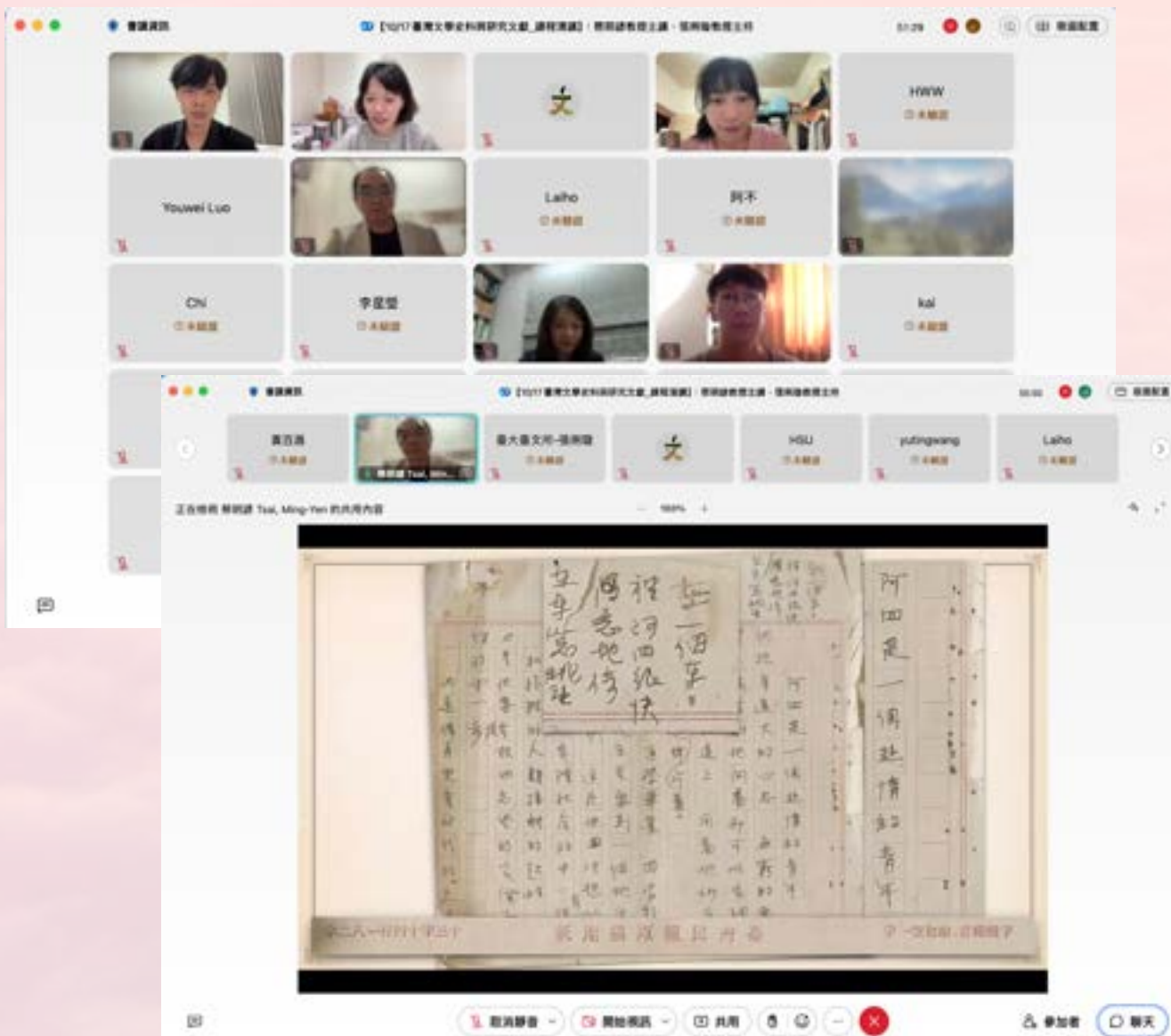
關於〈赴會〉這篇小說有一件事情非常值得探討，就是這篇小說的完稿時間。這篇小說描寫到 1926 年 5 月在霧峰舉辦的「霧峰理事會」，但刊本末尾寫的完稿時間卻是 1924 年，時間上顯然存在誤差。聰明的蔡明諺教授很快為我們找到問題的根源

——漢詩的完稿時間。蔡明諺亮出了〈赴會〉小說最後出現的漢詩手稿，完稿時間就是 1924 年。也就是說刊本所寫的完稿時間，有可能正是這篇漢詩，或是存在一個未提及「霧峰理事會」的舊版本，而《現代生活》上所刊載的，便是 1930 年 11 月修改後的新版本。

最後是〈善訟的人的故事〉這篇小說，這篇小說最值得注意的就是兩個版本的巨大差異。早期《臺灣文藝》版本存在一大段第三人稱作者敘事性的句子，到了《臺灣民間文學集》版本卻被全數刪除了。針對這個部分，蔡明諺教授要我們注意到《臺灣文藝》二卷二號一則來自「北部同好會」，署名逸生的讀者對於賴和的批評。在這則批評中提到，他認為〈善訟的人的故事〉最大的問題是「語言」，即中國白話文與臺灣話文的混用。這便是為什麼到了《臺灣民間文學集》版本時，賴和要刪除大量的敘事性句子，只保留小說人物對話的關鍵原因了。

關於這篇小說，蔡明諺教授還要我們意識到一些重要的時代背景。例如在當時臺灣社會，「遷葬」是一個十分重要的社會議題，1931 年臺南運動場準備興建，大量墳墓被迫遷移；1929 年彰化楊吉臣家

蔡明諺 | 從史料看見賴和——《臺灣民報》、《現代生活》與《臺灣文藝》



欲開發道路，大量墳墓同樣面臨迫遷命運，這也是為什麼小說中要一再提到「安葬」的重要性。另外，1934年「臺灣議會設置請願運動」的結束，也與本篇小說息息相關。小說裡頭表現的「跨海申訴」並成功伸張正義的情節，便蘊含了賴和的理想與冀望。

臨近演講末尾，蔡明諺教授希望我們可以重新關注賴和臨終前對楊雲萍說的話：「我們正進行的新文學運動，都是無意義的。」蔡明諺認為當時的賴和之所以會如此悲觀，是因為黃得時於幾個月前寫的〈輓近臺灣文學運動史〉，將臺灣文學史形容成是一個「日語」的臺灣文學史，這對以「漢文」從事新文學創作的賴和來說，無疑是重大的打擊。然而楊雲萍在當時對賴和說「不會的，三、五十年後，人們一定會想起我們的」，也確實真真切切地在後來的《夏潮》雜誌應驗了。賴和等前輩所做的新文學運動，非但不是無意義的，還在這個時代掀起了巨大的浪濤，深刻影響著我們。在〈阿四〉中，賴和提到知識分子可以「使各個人得些眼前的慰安，留著未來的希望」，事實上，賴和完全做到了，而且遠比他所想像的還要更多。因為賴和，我們才有機會擁有那麼美好的臺灣文學前景，其辛勞播下的種子，至今還在開花。■

# 世界文學空間裡的臺灣文學與研究方法

主講 / 邱貴芬 國立中興大學台灣文學與跨國文化研究

與談 / 林巾力 國立臺灣文學館館長、國立臺灣師範大學臺灣語文學系教授

1990年代的臺灣文學研究者，忙著挖掘長年被忽視和隱藏的文學文本，建立經典，使學科體制化，促使臺灣主體在二十一世紀得以逐漸確立。然而，就全球角度觀之，當前能辨識與肯認「臺灣」或「臺灣文學」者仍少，不僅如此，新媒體與表現形式正影響文學作為文化載體的主要地位，文學研究也漸有文化研究化之傾向。面對重重挑戰，在這個世紀，「文學」代表什麼？「文學研究」的核心是什麼？「臺灣文學」又怎麼宣示自己存在？如何才能走出臺灣，與世界各地的讀者相遇，被認可與接受？

2023年初，邱貴芬教授以《臺灣文學的世界之路》一書，做為自己三十五年研究生涯的畢業之作。

1990年代起即深耕臺灣文學、文化研究的邱貴芬，始終不忘自己對人文學門的重視，與「弱勢發聲」的核心關懷，此書即是她近年針對前述問題之研究成果。本次講座，邱教授將概述其觀察到二十一世紀以來，臺灣研究社群在國際學界上的境況，和「世界文學」理論視角能怎麼拓展臺灣文學、人文學及臺灣學研究學門之發展，以描繪出臺灣文學可能的來世(afterlife)。

邱貴芬教授提及，目前國際研究社群中，研究臺灣文學的理論方法有三。一為中國學者群自1980年代從「臺港文學」、「臺港澳暨海外華文文學」等理論，發展至1993年，提出「世界華文文學」

(World Literature in Chinese) 理論。儘管該領域研究者尚對「世界華文文學」是否囊括中國大陸文學仍有不同意見，但此領域研究者共同目的，皆為挑戰中國國內文學研究忽視國外華文書寫的現象，並看見各國華人在他國治理下，仍試圖保存族群文化記憶的努力，強調華文書寫中的「中華性」與「在地性」。二則為2007年由學者史書美提出的「華語語系文學」(Sinophone Literature)。邱貴芬在書中引述學者史書美《反離散：華語語系研究論》定位之「華語語系文學」研究對象，為「『中國境內

內部殖民地』(例如：西藏)、定居殖民地(例如：臺灣)，以及中國移民到各地後形成的華語語系社群(例如：北美華裔作家的創作)」。此理論將中國文化視為需要對抗的「中心」，並認為漢語是強勢語言，強調書寫中的混雜、多語，及體現之複雜社會文化結構。第三，相較前兩者著眼於華語書寫和認同，「世界文學」主要的研究範疇為以英文為主要共通語言的文學空間。學者David Damrosch認為，世界文學研究方法應著眼於「world that travels」，也就是文學「如何旅行」，即文學透過何種機制與協商策略才能介入世界文學，再流通、旅行至異文化得到新生命。

「世界文學」在1950年代由美國中西部大學發展成一套文學研究方法，以英文譯本為主要研究對象，在21世紀全球化與後學思潮影響下，漸受美國學界重視。邱貴芬教授回應其他學者對於將臺灣文學置於「世界文學」理論框架下研究的疑惑：若「世界文學」空間以歐美文學界為中心，則以此框架為研究方法，似乎就得接受該場域的英文霸權？邱貴芬認為，無論任何理論框架都需界定研究範疇，界定涉及選擇，選擇則無可避免的產生位階順序。仔細判讀每個理論的框架產生的「語言霸權」與「認



可機制」，並思考書寫方法與認可機制在協商、交鋒後產生什麼樣的效果，是她認為可以解決前述提問的方法之一。

延續上述問題，邱貴芬教授進一步談論「世界文學」理論框架中，非英美文學書寫如何應對「語言霸權」和「認可機制」之困境。學者 Pascale Casanova 在「世界文學」理論框架下提出「小文學」(small literature) 概念，認為世界文學空間 (world literature space) 是一個不對等的文學空間結構，某類文學若具語言優勢、擁有悠久傳統、大量作品與譯本，即能擁有越多文學資本。相較之下「貧瘠」(literary destitution)、「落後」(backwardness)、「遙遠」(remoteness)、「不被看見」(invisibility) 者則稱為「小文學」。「小文學」要通過策略性的翻譯、文學獎，及學院期刊、教學之傳播等種種認可機制，才有機會在世界文學空間中被看見。

就邱貴芬教授的觀察，過去雖然早有許多學者投入臺灣文學翻譯，且品質相當好，但未能有系統的串聯起來。每個國家的臺灣文學外譯狀況不同，但都有一個共通點，是相當程度受到美國譯本影響，這點也很值得關注。此外，邱教授認為，世界各地華文文學獎也是重要的觀察對象，在「世界文學」研究框架下，可以重新將中國文學納回臺灣文學研究。值得注意的是，在二十一世紀全球化、網路化的情況下，學者 Henry Jenkins 在 2003 年後發展，強調多平臺、多媒介，及著重使用者參與敘事的「跨

媒介敘事」(transmedia storytelling) 研究方法，可窺見文學來世 (afterlife) 的種種模樣。邱貴芬在《臺灣文學的世界之路》一書舉出多項案例，如吳明益著作在全球讀者數位平臺 Goodreads.com 上的迴響，英文版維基百科上臺灣作家詞條編纂情形，或風車詩社歷史被改編為《日曜日式散步者》紀錄片，以及進一步的策展、出版成冊等。透過這些例子，邱貴芬向讀者展示如何以「世界文學」理論框架進行精闢且具洞見的論述。

臺灣文學館館長林巾力延續邱貴芬教授講題，提出前述「世界文學」研究方法，與臺灣文學館近年來的工作相呼應之處。臺文館近年致力於翻譯、推廣臺灣文學及相關學術著作，媒合各國家單位與作家進行文學交流，與培育、獎助翻譯人才，以將

臺灣文學推送給全世界各地。林巾力認為，未來或許還可以朝向臺灣主辦之國際文學、翻譯，或以臺灣價值為中心開展之獎項為發展方向，也在此招攬語言和臺灣文學研究人才。

本次演講，聽眾提問相當踴躍，分別就理論詞彙翻譯，文學文類翻譯比例和接受度，1990 年代何以學者投入臺灣文學研究之歷史背景，以及臺灣文學隨時間變遷，世界感是否改變？如何改變？等相關議題，分別向邱貴芬教授、蘇碩斌教授與林巾力館長提問，開展許多值得研究的議題與觀點。邱貴芬教授透過「世界文學」理論視角思索臺灣文學，讓一再受世界洪流翻攪後，仍戮力奮起的臺灣文學，擁有源源不絕的動力，航向文學的來世。■



# 臺灣文學與宗教選讀

# 從編輯之眼認識的作家

周昭翊 《聯合文學》總編輯

今天的課堂上，邀請了聯合文學的周昭翊總編輯與同學分享「從編輯之眼認識的作家」。周昭翊在出版社的工作經驗相當豐富，曾在中正書局、中央日報、聯合文學、印刻文學等出版單位任職，說自己「一輩子都坐在編輯臺上」。她也回憶臺灣九〇年代出版界的黃金盛世，說「整條重慶南路都是書店」。如今書市盛況已不再，周昭翊仍然固守編輯臺的崗位，認真的把每本書做好，成為臺灣文壇重要的幕後推手。

周昭翊總編以聯經出版社經手的作家作品為例，與同學們分享書本編製的機緣、過程和後續的迴響，以及與作家互動的珍貴記憶。例如上個月甫過世的王文興，其經典小說《背海的人》就曾給她難忘的編輯經驗；因為王文興老師高度講求文本精讀的功夫，用字遣詞求新求奇，光是使用標點符號的特殊方式就讓編輯臺數度「卡關」。儘管製作的過程可能艱辛，一本好書的出版卻可以讓好的故事流傳久遠。

編輯不只處理書，還處理人。周昭翊總編回憶作家林文月《人物速寫》和《寫我的書》的出版經驗，說林文月「很會畫畫」，而和林文月互動的過程，也看見她「溫雅，但也有嚴厲的一面」。另一個重

要人物是作家黃春明，黃春明一系列的經典書都在聯合文學再版；而較近的作品《跟著寶貝兒走》讓周昭翊見識到黃春明接地氣的一面；周昭翊說在新書發表會上，黃春明因為室內悶熱把衣服脫了，只穿「吊嘎」與讀者見面簽書，也是另一種坦誠相待。

經手編輯的書籍，有些是經典作品重新再版，有些則是舊作經過「搜集」重新成為新品。作家白先勇的《八千里路雲和月》、《文藝復興》、《紅樓夢幻》（與奚淞合著）都是集結舊作而成。周昭翊總編分享了一則有趣的軼事，是《紅樓夢幻》印行時出了紕漏，印了二十本沒有標題的實體書；出版社卻恰巧利用這個機會，請奚淞老師在上頭題字：「草蛇灰線話紅樓」，這是《紅樓夢幻》原初設想的書名，如此瑕疵品反倒變成了限量珍品，被粉絲讀者們搶先買下。

除了經典作家，也有好些文壇新秀在聯合文學出生，像是靠著《彼岸花盛開之島》獲得日本芥川龍之介獎的李琴峰，她最早的作品《獨舞》就是由聯經出版，當時誰也想不到這位新銳小說作者會成為國際新星。周昭翊引用李琴峰的得獎感言，說《彼岸花盛開之島》得大獎也是出版社「賴以生存的奇蹟」。



內容太豐富，時間嫌短，許多其他重要作家如尉天聰、劉以鬯、沈從文、汪曾祺，周昭翊總編只能簡略帶過，但從簡報上的書影人影，和本人歷歷如繪的场景描述，同學們都可感覺到，每一本書的成書經過也都是一個精彩的故事。演講結束後開放提問，同學發言踴躍，不計下課時間縮減，周昭翊總編也樂意分享，又說出許多動人的「故事背後的故事」。

# 臺灣文學史料與研究文獻

# 臺灣文學外譯史：臺灣如何「入世」

陳榮彬 臺灣大學翻譯碩士學位學程副教授

**作**為「臺灣文學史料與研究文獻」課程的最後一堂課，我們請來了臺灣大學翻譯碩士學位學程的陳榮彬教授，為我們帶來精彩的演講。在課程的前幾週，學生們閱讀了大量日治時期乃至戰後的史料與文獻，關注的是臺灣文學內部與其被外界的影響。今天的演講則轉換了關注的視野，討論的是臺灣文學長久以來翻譯、推廣到世界各地的外譯史脈絡。

陳榮彬教授首先通過海德格「入世」(worlding)的概念開場，目的在於探討翻譯活動背後的動力，也就是將臺灣文學推向世界各地的「動能」之所在。這樣的動能勢必涉及其他地區讀者的喜好與品味，唯有將作品翻譯成國外讀者得以接受的譯文，外譯才有可能。因此，作品一經「入世」，便勢必會產生大量的差異之處，則這些原文到譯文之間的轉變，就是我們需要注意的地方。

臺灣文學在世界文學領域的初登場，為陳紀滢的《荻村傳》(1959)與陳若曦的《招魂》(1962)，主要目的在於將臺灣文學推廣到當時的東南亞等自由民主與共產主義兩種意識形態進行對抗的地區。即以一種非常欣欣向榮、具有朝氣的「新中國」姿態，與當時十分封閉的共產中國進行比較與抗衡。

因此，陳榮彬教授也將臺灣外譯的這第一個階段，稱之為「新中國時期」。

接下來，我們將通過實際的作品，來理解翻譯運動的實踐過程，首先是張愛玲翻譯的《荻村傳》。我們可以從譯文與原文的多處差異意識到，張愛玲的翻譯完全不是所謂的「直譯」，而是在翻譯的過程中進行了大量的改寫。如文中第七頁描寫飢餓的人遠去的情節，張愛玲就以完全不同的敘述方式進行詮釋；又如同前一頁中描寫人、動物屍體拼湊在一起的殘忍畫面，張愛玲就加了一段義和團的敘述，來增添情節的合理性。並且，我們也能從譯文中的一些改寫，看見張愛玲自身對於歷史的詮釋。如十一頁中陳紀滢提到義和團是皇上許可的，張愛玲則將許可者改成了慈禧太后。某些地方，張愛玲甚至會整段刪掉不翻，讓我們意識到翻譯者如何在翻譯的過程中，也成為了創作者。

下一個例子是聶華苓。聶華苓作為譯者最大的特質在於她十分擅長平衡句子的重量，過於複雜沉重的地方她會選擇直接刪掉，過於簡單的地方則會進行大量的補寫。如歐陽子〈牆〉中提到的「英國浪漫文學史」，聶華苓認為過於瑣碎便直接移除；而同一段裡的「做白日夢」，則認為過於簡略而大



量的增寫。總的來說，我們可以在聶華苓的譯文中看見大量「增寫」的部分。陳榮彬教授認為，會有這樣的現象出現，是因為早期的這些譯者多半具有作家身份，因此比較會把翻譯視為另一種創作。

1972年「中華民國筆會」成立，參與了大量的翻譯工作，也培養出許多優秀的譯者，如葛浩文、

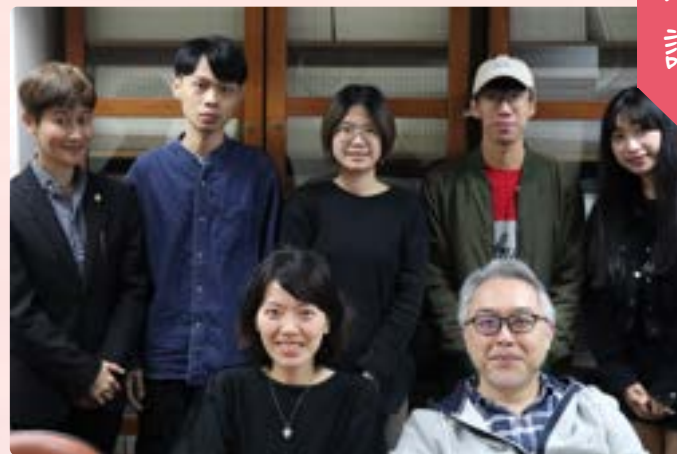
## 陳榮彬 | 臺灣文學外譯史：臺灣如何「入世」

陶忘機等。筆會的主編殷張蘭熙對於翻譯的理解，是必須「保持作品的原有風味」，若碰到俚語或俗語時，便需要音譯並且加上註解。例如林海音《城南舊事》中寫到母親不標準的口音，將「豬肉」唸成「租漏」、「肥」唸成「回」；殷張蘭熙便以 pork 和 bark、fat 和 fly 來表達，既保留了諧音也體現出人物不標準的發音。

接著，陳榮彬教授提到，臺灣外譯史上有一位十分特別的角色，其作品一再被重譯，他就是白先勇，如〈芝加哥之死〉有兩個譯本、〈冬夜〉有三個譯本。有趣的是，白先勇《臺北人》一開始並不被翻成《臺北人》，而是《遊園驚夢》。陳榮彬認為很大的原因，來自於早期學者仍傾向將《臺北人》視為中國文學；如夏志清就將《臺北人》視為

「民國史」，這才選擇較為接近中國語境的《遊園驚夢》作為譯本書名。另外《孽子》譯本的書名選擇也十分有趣，英文版放棄了「孤城孽子」的形象，選擇了更能突顯「同性戀小說」特質的《水晶男孩》（Crystal Boys）作為譯名。之後各國譯本基本就遵照《水晶男孩》此一書名，其中義大利譯本因其出版社存在大量以「男孩」為名的書，因此改以《夜晚的師傅》（Il maestro della notte）作為書名，也值得注意。

最後，陳榮彬教授表示他近期都在關注原住民小說的外譯情況，因此他想藉由夏曼·藍波安的作品，來向我們介紹原住民文學的外譯特質。基本上原住民文學最大的特色，便是作者會將自己的族語或文化習俗以漢文的方式表達，以此書寫出一種十分特別且具有風格的句子。可惜的是，這些句子在翻譯的過程中總是難以被完整保留。如〈大缸魚〉中描寫魚「像蒼蠅般地」就被直接刪掉，〈黑潮親子舟〉以「英雄般」去形容船，在多個英譯本也被刪掉或抹除原意。另一個值得注意的特質是，原住民文學的雙重翻譯情形。以達悟族對於魚的分類法為例，所謂的「男人魚」和「女人魚」本身便



已是達悟族人為了讓漢人理解而翻譯後的產物。其原本的意思應當是「真魚」與「壞魚」（真魚男人女人都可以吃，壞魚女人不能吃），而這樣的原意在雙重翻譯後，便基本失去了真正的意涵，這是同樣非常可惜的地方。

總的來說，我們可以通過上述的討論，發現到翻譯運動的複雜之處與困難的地方。陳榮彬教授以「不斷重寫的過程」來形容臺灣文學的外譯史，直到現在臺灣文學的外譯也仍舊如火如荼地進行中。如此的臺灣文學之「入世」歷程，非但攸關著國外讀者對於臺灣文學的認識，也至關重要的體現著臺灣文學在世界文學場域中主體化的過程，值得我們持續關注與重視。 ■





# 臺灣島嶼文學研究專題

# 五十一船：澎湖難民營視覺檔案和影片三部曲

劉吉雄 導演

本學期黃美娥教授開設的「臺灣島嶼文學研究專題」，在經過金門、馬祖、蘭嶼、綠島等離島專題，週次主題來到「澎湖」，我們邀請到知名紀錄片導演劉吉雄蒞臨演講，讓我們有機會從文學的文本、歷史的文本來到視覺的文本。本次演講得益於事先提供的史料文獻基礎，與劉吉雄的現身說法，與目前已經釋出的《澎湖難民營三部曲》前導影片，打開了同學對島嶼更多的想像以及歷史關懷。

演講開始，導演劉吉雄即介紹了自己求學的經歷，他表示，澎湖難民營的時間點落在 1977-1988 年，「每當重訪澎湖難民營的故事，都會深深體認

到自己正在追溯著我的 7 歲到 17 歲，所以如果臺灣每個人都能認真地去追溯自己的 7 歲到 17 歲，歷史就不會斷裂」，劉吉雄說。接著便一一細數

自己過去的編導經驗，包括《草木戰役》、《高校有刀》以及《恩愛夫妻》等。重返劉吉雄的成長經歷，他對自己成長中印象最深刻的就是「來自臺北縣」的「三重囡仔」忽然升上「臺北高校」的經驗。

「怎麼臺北市的小孩子跟我們長得不一樣？」包括講國語的口音、階級的高低，諸多的差異造成了劉吉雄對於「認同」的體認。如此經歷，觸動了他對於「中心與邊陲」的思考，「難道臺北市就比臺北縣高級？」；「難道有的國家、有的血統就比較『高級』？」

導演劉吉雄曾在澎湖當兵，服役期間，初次夢見了來自柬埔寨的女孩告訴他「金六刀」爾後二度、三度入夢，這條夢徑最終將他領至柬埔寨的「金邊」。2003 年，他第三度入夢，這次僅碰到一只破雨傘，醒時，卻如獲天啓：「難民營下個月要拆了。」至此，劉吉雄才一如恍悟般，意識到「夢」的召喚。於是起心動念，在《南方電子報》發表以難民營為主題的專文。在致力推廣澎湖難民營歷史的同時，劉吉雄遇到最大的問題是，「澎湖難民」往往勾不起臺灣人的興趣。「澎湖難民營不是地方事務嗎？跟我有什麼關係？」近期，劉吉雄將這些故事發展為 VR 劇情短片，企以視覺化的方式，讓觀眾更易進

入議題。「其實，這樣的問題就跟『伊朗軍艦跟臺灣有什麼關係』是一樣的」，劉吉雄說。他認為「關係」的建立，並不是一眼就能看透的，很多兩個看似風馬牛不相及的事物之間其實也都隱藏著你看不見的「關係」。

導演劉吉雄也向我們介紹其創作當中的故事發想，並放映片段，也特別強調自己對歷史的認知是叩合在「中南半島戰爭」的敘事脈絡，這是有別於內戰西方、中國、國民黨政府等權力所建構出來的越戰敘事。在小歷史的重構與重探過程中，劉吉雄的「自我」與「敘事」彷彿不斷地相互辯證、激盪。此外，劉吉雄也透過簡報呈現著名的〈南海血淚圖〉，該圖片訴說著「清風號」的悲慘歷史，來自於已拆除的講美難民營壁畫——在國際冷戰時期，此圖曾作為政治宣傳的材料。當劉吉雄將其放在「澎湖難民營三部曲」影片拍攝計畫的臉書粉絲專頁封面後不久，曾在船上的倖存者網友竟然在圖片下留言道：「這就是我的歷史。（This picture is my history.）」這樣的回覆，讓他十分震撼。

在導演劉吉雄提供的許多材料中，最重要的當屬共計來到臺灣的「五十一船」的資料，一些當事人受訪者在這些資料中看見他們的名字時，驚異之





情往往溢於言表。由於臺灣的難民相較於來自馬來西亞、香港等地的難民，因數量不夠龐大，導致社群能見度較低，其歷史有時被質疑，「臺灣也曾經有越南難民嗎？騙人的吧。」但有了這些資料，讓這些一度受到懷疑的，曾經在臺灣難民營生活過的當事人們感動：「原來臺灣沒有忘記我們」。這些資料對於他們而言，就像是一種可供肯認的證明，證明他們曾經存在於越南難民血淚歷史的一角。劉吉雄說：「又或許，這可能不能稱之為一種『感動』，因為這樣激動的心情，在某種意義上可能比感動還要『更多』。」

總結本日演講，導演劉吉雄分享了許多有關在臺灣、澎湖的越南難民故事，並重現口述歷史，提供訪談人的現身／聲說法。在此，一條有別於以往作為冷戰下政治宣傳的難民歷史脈絡，於斯映現，而一部在過去被隱藏的歷史，也活生生地呈現在我

們眼前。可是有關澎湖難民營的故事已經說完了嗎？基於對澎湖講美難民營被拆掉的遺憾，劉吉雄正致力以綠島、景美的人權園區為標竿，透過 VR 技術來重建數位的「難民博物館」。

演講末尾，導演劉吉雄重返此一叩問：「澎湖難民的事，跟我有什麼關係？」他答道：「難民像是候鳥或迴遊魚群，他們帶來遠方的訊息，也帶著臺灣的一部份前往世界各地。我自己算過，如果你嘗試挖深『澎湖難民』的議題，他可以幫我們多認識三十幾個國家。包括難民成員國越、柬、寮，以及亞太地區曾經設置難民營的國家或地區如日、韓、

港、澳、菲、馬、印尼、新加坡，以及最後接收難民的國家如美國、加拿大、歐洲等。」這樣的說法，不僅提供我們再思作為「倫理」的「關係性」研究，如何透過議題認識論的開發，拓展開來。

導演劉吉雄最後也分享「戰俘」、「板塊」、「域外之囚」等概念，拓寬了我們對於難民議題的思考，而最後提出的「陸地人／海洋人」的比較性思維，則與本課程「島嶼文學」曾經介紹的曹永和「海洋史觀」相互共振。換言之，當我們把視角從臺灣「本島」延伸出去到「澎湖」，雖看似簡單跨出那一步，實際上卻是跨進了全世界。■



# 影像技術的再媒介

1205

朱盈樺 臺北教育大學文化創意產業經營學系副教授

在鄭芳婷教授「臺灣文學與文化專題研究」的課程中，邀請了北教大的朱盈樺教授，進行一場關於「影像技術的再媒介」的演講。鄭芳婷的引言指出臺灣文學建制化時，本就不斷思考能與中文及外文做出怎樣不同的方法，而跨界則是臺灣文學界不斷嘗試的一條路徑。

## 探討「影像技術的再媒介」的動機

朱盈樺教授從英國藝術家、作家、攝影師的維克多·柏根 (Victor Burgin) 《重回班雅明》(Returning to Benjamin) 談起，探究何謂「影像技術的再媒介」。班雅明在書寫《機械複製時代的藝術作品》時的時空背景，與當代十分相似，都是在一個時間段內，碰觸到各種新型態的數位技術。班雅明認為，歷史的表達並不代表承認歷史實際上是什麼，而是試圖給予當下所觸碰的問題一個參照的映射。這也讓朱盈樺更加開展地重新思考「截圖」與「攝影術」。

## 影像技術的歷史

朱盈樺教授以「透視法」為例，說明人們如何利用科技，產生不同的視覺效果及其造成的

意義。在十五世紀時，布魯內萊斯基 (Filippo Brunelleschi) 所發明的透視法被廣泛地運用在繪畫之中。其中馬蒂尼 (Francesco di Giorgio Martini) 的〈理想之城〉(The Ideal City) 運用透視法的方式，繪畫出人們遠觀城市的景象，使得人們在心理上及經濟上彼此分離，造成疏離的感覺。影像複製的技術在攝影發明前便已有多種嘗試，然而，攝影術在十九世紀發明後，深刻地影響二十一世紀的我們，其中重大的轉折建立在「網際網路」之上，網際網路的出現將不同的媒介相互連結。

## 影像技術的再媒介

接著朱盈樺教授進入 Victor Burgin 的《思考攝影術》(Thinking Photography)，這本書以索緒爾 (Ferdinand de Saussure) 及班雅明的理論為基礎，由此我們也可以知道，1970 - 1980 年代，攝影常常以符號學的方式進行探討，思索攝影如何作為符號的實踐。

Victor Burgin 在 1967 年的作品《Photopath》思考如何擺脫物質性，也就是觀念如何透過藝術呈現。英國作家 David Company 所著的《Victor Burgin's Photopath》認為維梅爾 (Johannes



Vermeer) 的《吉他手》(The Guitar Player) 與 Burgin 的《Photopath》都是一種表面的複製，影像跟它的表面之間會有另外一個空間，也就是觀看者與欣賞作品時所產生的心理空間。而攝影的皮膚則與截圖類似，都是捕捉表層的「皮」，這些皮在生活空間中無所不在，例如 AI 及遊戲電玩的虛擬影像也是各種不同的皮。

另一件作品是創作於 1976 年的《UK76》，是 Burgin 受到英國國家社會發展計畫的委託，所創作

的一系列工會組織出版刊物的攝影，並從中擷取部分攝影，重新組織所形成的創作。這系列的影像夾雜著各式廣告文案及社會評論，及各種勞工社群、工人，兩者間產生的罅隙使觀看者產生困惑，並進而思考攝影及文案間的意義。Burgin 也因這系列的作品重新思考再現及政治，Burgin 並不想著墨政治的再現，而是思考再現本身的政治性是什麼，也就是誰有權力拍攝及將攝影放置於媒體上。

Burgin 在 1980 創作的《In Lyon》屬於街頭攝影，然而，街頭攝影必須主動闖入陌生人的親密領域，對於 Burgin 而言，這是一種暴力，因此在此系列作品後，Burgin 將攝影對象往後拉至非人之上。因此於 1986 年出版了《Between》，Burgin 在此書中認為藝術家應該拆除現有的符碼，將裡面的元素重新組合，產生一種新的圖片的結構，探討畫廊與書籍之間、文本與文本之間、視覺藝術與理論之間的關係。

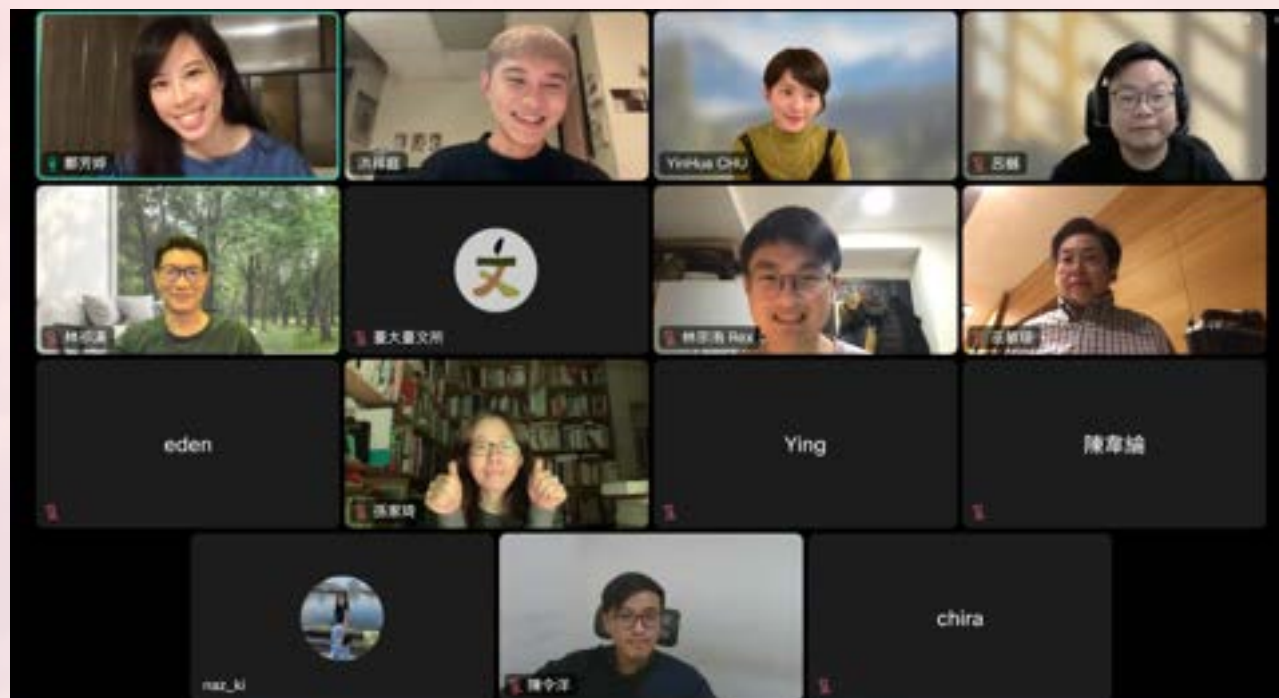
延續影像間的關係性，Burgin 以電影異托邦 (cinema heterotopia) 說明，除了本身觀看電影的當下，我們也會以其他不同的方式與這部電影碰觸，因此這些所有的元素都會構成我們對於一部電影、記憶的理解與想法。

2010 年後，Burgin 的作品大多以虛擬為創作媒材，緣起自伊斯坦堡的駐村經驗，Burgin 對伊斯坦堡中一座建立於 1947 年間的咖啡廳花園感到興趣，然而，咖啡廳在 1988 年時已被拆除，並改建為連鎖酒店。因此 Burgin 尋找這間咖啡廳的資料及照片，

重新建構成一幅虛擬影像的咖啡館。該作品強調對於影像的第一幕的重新思考，Burgin 希望每個人於不同時間段觀看錄像時，都可以以該時段為第一幕，文字與圖像也由於緩慢的推進，提供觀影者想像的空間。

Burgin 認為，當數位攝影出現時，很多人會覺得攝影已死，而其中最大的變革正在於網際網路的出現，使得這些影像不再是固定的，而是可以隨意流動。

演講的最後，朱盈樺教授講解由 street photography 到 studio photography 再到 virtual photography 的流變過程，看似彼此不同，然而對於 Burgin 而言，這些攝影仍然是在處理空間，重新探索空間的意義。而當我們關注於機具本身的攝影時，我們的心理空間是什麼，我們在看到一幕影像時，我們之間的關係性是什麼？這正是「影像技術的再媒介」所要提供給我們不同角度的反思。■



# 國際地緣政治下的地方社會 1958年第二次臺海危機下的金門與馬祖

1214

江柏煒 國立臺灣師範大學國際與社會科學學院院長、東亞學系教授

江柏煒教授以《“洋樓”：閩粵僑鄉的社會變遷與空間營造（1840s—1960s）》取得臺大城鄉所博士學位。其後歷任金門大學建築學系創系主任、人文社會學院教授兼院長、閩南文化研究所所長等職位，現任教於臺灣師大東亞學系，目前擔任臺灣師大國際與社會科學學院院長。從江柏煒豐厚的學思經歷，顯見其自閩粵僑鄉的關照出發，逐步建構起金門、馬祖、臺灣、乃至東亞與世界的研究版圖，樹立難以撼搖的學術地位。

本次演講，江柏煒教授以「國際地緣政治下的地方社會：1958年第二次臺海危機下的金門與馬祖」為題，從國際地緣政治以及冷戰中的金門、馬祖為研究對象，分享他從戰爭體制、對峙宣傳、僑民移動……等多方面向發現的研究成果，思索島與島之間的繁複關係。



## 海峽中線：從臺灣到金、馬的距離

「我們怎麼從臺灣島飛往金門？」江柏煒教授從看似尋常的提問開始，分析臺灣本島飛往金門必須先向南飛、可能看見雲林六輕、再經過澎湖、最後飛抵金門。他點出此一航線的「不尋常之處」，在於直線距離明明更近、為何需要一個如此迂迴的航線？背後其實牽涉著國際地緣政治的議題——意即兩岸的海峽中線。海峽中線劃過臺灣海峽，中華民國政府現行作法的法源依據來自聯合國 1958 年《領海及鄰接區公約》，自冷戰時期伊始，臺、澎、金、馬之間即依循著國際航線的協商；反之亦然，中國廈門島飛往周邊的航線同樣曲折迴繞。

江柏煒教授接續說明，金門、馬祖自來與中國之間有著強烈的連結，舉凡社會政治、經濟文化、日常生活都有著密不可分的牽連。以 1949 年為轉捩點，那些往返金、廈的生意人，因為戰爭被迫停留在其中一方。過往那些被迫留在廈門的金門人們相當辛苦，遭受執政者強力打壓，然而，改革開放之後，這群人反而成為兩岸統戰的最佳樣板。如「金胞聯組織」（金門同胞聯誼會）的出現與活絡，即呈現後冷戰時期島嶼輻輳的特殊地緣關係。「臺北對於金門而言，是看不見的共同體；廈門卻是看得

見的敵人。」此一耐人尋味的現象，凸顯國際地緣政治作用於地方社會下的結果。

文化層面，江柏煒教授舉出馬祖的馬港天后宮是馬祖人的信仰中心，廟中的大殿有一處卻是當地人依據習俗陳放大體的所在，與臺灣本島的習慣差異極大；再者，一般媽祖信仰者皆在農曆三月廿三日慶祝媽祖誕辰，然馬祖人卻是在農曆九月九日舉行「媽祖昇天祭」，根源於馬祖人傳說，媽祖這一日在此升天。由此可見，即使同在一個國家體制、乃至於表面相近的文化圈之中，仍有著許多差異。「不要以臺灣本島的已知範式，來理解馬祖」這是江柏煒對於在場師生的提醒。

海峽中線的存在，切斷臺灣與金、馬之間海與空直接的聯繫，卻也諭示著政治與文化層面隱而未顯的差異。

## 空間、時間、防衛體制：解密美國檔案

戰爭——韓戰、臺海危機、越戰，劇烈影響東亞政治版圖，江柏煒教授研究甫解密完成的第一手美國國家檔案，重探東亞冷戰體系的形成。1951 年《共

同安全法》和《太平洋安全保障條約》、1954年《東南亞條約組織》和《中美共同防禦條約》，這些條約的簽訂，提供東亞冷戰體系的法律基礎。

江柏煒教授認為我們應注意 1949 年 10 月 25 日古寧頭戰役的重要性——以金門此一空間為引線，使得中國來臺、臺灣本省人兩者間產生交集，避免了「破碎共同體」的生成。古寧頭戰役穩固臺海對峙局勢，往前追溯史料，更可發掘 1949 年 8 月中旬，日本前陸軍中將根本博對於金門部署兵力的介入；依據解密檔案，「白團」此一由舊日本帝國軍人組成的組織，即是在古寧頭戰役之後，介入協助金門防衛部署，進一步讓白團得以在 1950—1970 年代，擔綱蔣中正「反攻大陸」計畫的參謀顧問角色。

第一次臺海危機，起自 1954 年 9 月 3 日，至 1955 年 4 月萬隆會議結束（我方稱之為九三砲戰），從美方的解密檔案中，可清楚看見金、馬地區的軍事戰力部署情形以及美方對戰爭局勢的態度為何。值得注意的是，美方一向以「中國外島」分析金門

和馬祖，認為「外島不能防守」且屬於中共。更驚人的發現為，韓戰期間擄獲的可作戰中共戰俘，其後交由蔣中正管理。蔣中正將此批大約一萬一千多名的可作戰韓戰戰俘，送至金門前線作戰，亦顯東亞政治局勢的吊詭與繁雜。

第二次臺海危機發生於 1958 年 8 月 23 日（即八二三砲戰），依據解密檔案，可發現美國錯估當時的兩岸局勢。1958 年 3 月的報告指出，美方認為中共未有能力佔據金門、馬祖，且美方雖未駐軍外島，然在各島上皆有顧問團官員、並有第七艦隊巡弋臺灣海峽，由此評估中共應會打消佔據金、馬的念頭。中共卻於此時聲東擊西，增加馬祖對岸的黃崎半島軍事部署，使得國軍和美方忽略金門對岸的動靜。於是，8 月 23 日，中共開始砲擊金門，第二次臺海危機於焉展開。

江柏煒教授提及，砲戰後期中共實施「單打雙不打」制度，從美方檔案中可知，當時打來金門的砲彈中，可見俄國製砲彈和美國製砲彈，由此進一步推得金門砲戰停戰的「真相」（依據美方檔案可知的事實）是為中共其實已無足夠軍火維持戰爭的火力，連俄國援助、以及從國軍手中接手的美方砲彈皆使用於砲戰之中。也就是說，中共沒有能力拿下金門、馬祖，為避免承擔軍事失敗的風險，只能進入「象徵性射擊」的假戰氛圍。

## 全球地域學的研究方法

演講過程中，江柏煒教授播放美方製作的《這是金門》紀錄短片和他製作的《落番之後》微電影。《這是金門》紀錄短片於 1958 年拍攝，呈現美方視角下的戰地金門。片中出現一名斷臂的小男孩，江柏煒提及在一次偶然的機緣下，和片中這名小男孩接上聯繫。小男孩現已為七十多歲長者，遷居永和、終身未婚，他自述是一個再平凡不過的人，當年僅是跟著母親回到金門娘家，從此改變往後的一生。江柏煒認為這就是國家的大歷史之下，造成個人小命運變化的重要例證。

《落番之後》微電影的拍攝，則來自移居新加坡的金門黃家後人「尋根」故事。經由聯繫江柏煒教授，串連孩童時期長輩的耳提面命——「你是金門後浦人」。青年回歸金門、找尋「甲必丹厝」中的祖先遺蹟，經由學術調查的成果，讓冷戰時代的移居東南亞的金門人得以「回家」。江柏煒提醒，所有的問題意識，都是在田野中發現的，走出戶外，處處都是待處理的議題。

演講最後，江柏煒教授認為必須以全球性的視角來看地方的變遷，「全球地域學」的概念相當重要，這是一種嘗試建立認識地方社會的認識論與方法論，也是關乎社會實踐與行動的概念，更認為文學研究、尤其是臺灣文學研究，應加入全球地域學的研究方法，才得以豐厚此一學門存續的意義。■



# 臺灣圖書產業的掙扎與存續：市場分析 & 未來觀察 1215

李令儀 臺大社會學系助理教授

## 一、前言

隨著數位時代的來臨，圖書出版業受到巨大的衝擊。圖書市場跟整個產業趨勢走向有很大的關係，作為文學生產場域的一環，臺灣出版業的發展史有著別於他國的特殊性，而這也加重了當今產業轉型的困難。究竟臺灣出版業的產業結構為何？而關心出版業的我們又能夠以什麼樣的創新手法應對市場的改變？本次講座邀請臺大社會系的李令儀教授，於課間和同學針對整體產業的觀察並且進行實際文學機制問題的討論。

## 二、今年盛夏一場出版的實驗

作家吳明益近幾年的出版行動，是李令儀教授觀察的起點。吳明益曾騎乘「幸福牌骨董腳踏車」環島，造訪各家獨立書店進行講座，為《單車失竊記》進行革命性的行銷宣傳；今年夏天，吳明益再為小說《海風酒店》進行一場文學實驗，他與獨立書店合作出版，堅持書本統一定價販售、拒絕打折促銷。李令儀把吳明益的實驗放回台灣出版界的歷史脈絡，點出了吳明益實驗的四個意義：1. 測試獨立書店與獨立出版的行銷能力；2. 測試吳明益作為單一作者的市場號召力；3. 測試書店通路定價銷售

的市場接受度；4. 測試讀者對獨立實體書店的支持度。這無疑是當今臺灣書市的創舉，李令儀帶著期待的語氣說，若是實驗成功、讀者接受，且吸引其他出版社與作家跟進，將能改變目前出版產業中書店、出版商、作者與讀者之間的關係，折扣將不再是吸引讀者買書的主要誘因。

李令儀教授有點感傷地問，為什麼此刻臺灣會需要這樣的出版實驗呢？這就得從臺灣書市的現況談起。在後疫情時代，圖書產業面臨了許多困境和挑戰：以通路面來看，強勢的圖書通路和出版商權力失衡，前者握有龐大資本，能夠藉價格折扣戰（price war）在市場競爭，剝奪了出版社的定價權和議價權。另一方面，出版商本身對於創新和產業轉型的態度消極，行銷手法不具新意，無法爭取讀者有限的注意力，使得消費者早已對折扣戰疲乏。

## 三、臺灣出版產業的特殊性：壓縮成長

李令儀教授接著從其博士論文談起臺灣出版產業的特殊發展史。國外出版業的漫長變革，在臺灣以壓縮式成長（compressed growth）的方式走過一輪（快速的成長又很快的衰退）。臺灣於國民政

府遷臺後的前四十年（1949-1987）經歷了政治戒嚴時期對出版實施的言論管控，1980年代中期逐漸解除管制，在開放市場競爭後，臺灣出版業一下子同時面臨「產業競爭」與「技術變革」的雙重挑戰。

「壓縮成長」是戒嚴的後遺症，影響了出版社的規模和數量、出書量與書種、出版供應鏈的結構，也使得產業依賴中小型規模的經銷商、中盤，發行系統複雜度高且輸送帶過長；再來，文人經營出版社冀求以自身的文學品味引領讀者，較不重視讀者想要看什麼樣的書，也使得圖書產業具有低度市場化的特質。以上原因加乘之下，造成產業難以變遷，如今過度依賴零售通路端推書。

## 四、市場造局者的興起：臺灣圖書通路的革命

初步了解圖書市場的歷史與現況後，臺下的同學不禁問道，如今又是由誰來掌握圖書市場的主導權呢？是那些大型書局通路嗎？李令儀教授對此則感慨地點了點頭。

若要充分了解現今零售商如何主導了整體圖書市場，就不能不談及「零售革命」的概念，零售革

命讓零售商成為市場造局者 (market makers)，是全球性的現象，並不只限於臺灣，這使得大型連鎖通路的崛起、零售業產業化；零售商運用資訊科技管理庫存的精實零售 (lean retailing) 減少浪費，庫存管理更為精確；零售通路掌握消費者偏好，進行全面性的生產布局，造成了消費性產品供應商全球化 (buyer-driven commodity chain)。

在此之前，商品銷售是由製造商所主導 (例如發廣告、設計產品等)，爾後逐漸轉由零售業主導，通路和製造商的界線開始模糊，例如：美國零售業 COSTCO 創立自有品牌柯克蘭 (Kirkland)，COSTCO 便兼具零售通路和製造商的雙重身分。

大致了解了零售革命的全球性現象後，李令儀教授將演講拉回臺灣本地的脈絡，臺灣圖書市場的零售革命大約始於 1980 年代，金石堂參考日本連鎖書店，欲對臺灣書店做出改革，將書店經營「理性化」而不是如過往憑感覺行事，成為臺灣圖書零售業的先驅。金石堂首先引進效率概念 (強調 3S：Standardize, Simplify, Specialize) 和諸多量化指標；公布暢銷書排行榜，使書賣得好不好被直接地數據化，間接帶動讀者買氣，引領潮流；重視新書周轉率 (turnover rate)，積極管理新書的進貨量與銷售量；引領並介入制度創新，例如：EDI 電子交換系統。就實體書店而言，後續興起的誠品也是通路革命的例子，誠品強調連鎖而不複製，透過陳列、選書和推薦，左右讀者的閱讀趨向，也是臺灣圖書零售業的成功案例。

演講至此，李令儀教授詢問同學們是否曾從網路平台買過書，或是在一些便利商店中看見圖書販賣貨架，臺下同學不假思索地紛紛點頭。李令儀微笑道，網路書店和新興通路的崛起確實也是圖書通路革命的一大趨勢，且網路書店具有書目多、查詢訂購便利、所需庫存低、退書率低等等優勢，避開了實體書店庫存空間的硬傷 (如租金)，能將成本壓低，對圖書進行折扣吸引消費者，排擠實體書店。

## 五、大通路改造市場生態

圖書零售革命的成功改變了整體圖書市場的生態，大通路年度、月度的「新書會報」(報告一年度、一個月的重點書是什麼，賣點是什麼) 對供應鏈進行積極管理，採購主管以自身的品味與市場觀察力介入出版，從首刷印量、封面設計、書名到出書時間，反過來影響出版社的生產內容，取代出版人成為「文化守門人」。例如：誠品的「經典共讀計畫」挑選經典文學作品，為它們設計統一書衣後出版，便是零售通路商欲成為文化守門人的一次嘗試。

對於本日關於臺灣圖書市場現況的主題，李令儀教授總結道，零售革命的成功，讓連鎖書店和網路電商一躍成為圖書市場的主導者、影響圖書產業的整體結構，大通路取得了出版商的議價權，掀起折扣戰，壓縮出版社獲利空間，並改變消費者行為以及對書的價值認知 (79 折、66 折成為讀者的最低願付價格)；另一方面，基於成本結構的不同，實體的獨立書店被迫退出市場，逐漸萎縮 (全臺灣非

連鎖實體書店僅剩不到 500 家)。

## 六、疫情衝擊與後疫情時代的挑戰

疫情放大了臺灣出版產業的弱點，催化數位升級或是數位轉型的急迫性，而目前臺灣的出版社以中小型規模為主，無法負擔生產電子書、有聲書等數位內容的升級成本。演講尾聲，同學們熱烈地針對本日的主題提出自己的看法與可能的解方，例如：圖書統一定價是否可行？有聲書能推動出版產業的效益有多少？

在同學們提出的各種可能改變出版業生態的嘗試之中，李令儀教授思考片刻後表示，對圖書統一定價採取保留態度，就現階段的例子而言，作家吳明益出版《海風酒店》的非典型出版策略與行銷模式是其較為認可的作法，鼓勵關心圖書產業的同學們可以從行銷端進行創意發想，也許新穎的銷售模式可以打破由零售商壟斷的折扣戰僵局。■





系列演講

川流臺灣文學駐校藝術家計劃 (2023)

# 藝術家作為製作人 (Artist as Producer)

李淮 美國加州大學聖地牙哥分校視覺藝術系講師

本所連續兩年由美國川流基金會贊助臺灣文學駐校作家計畫，第三年的計劃迎來新氣象：川流臺灣文學藝文季，邀請加州大學聖地牙哥分校視覺藝術系講師李淮 (Li Huai) 擔任駐校藝術家。經 UC San Diego 廖炳惠教授引介，本所邀請李淮講師到本所分享她的創作歷程，以及多年來這位藝術家、製作人欲透過創作表達的核心關懷。

李淮，出生於北京，曾親身經歷文革上山下鄉，也是 1976 年文革結束後第一批大學生。北京電影學院美術學系畢業後，赴美就讀加州藝術學院並取得藝術碩士學位。北京出身的背景對李淮有很大影響。作為六百年來的中國政治中心，政治的箝制是極強烈而壓抑的，因此受到的教育也特別的填鴨而政治

掛帥：凡是西方的、美國的、中華民國的都是最邪惡的。但對年輕學子來說，壓抑反而催生更強烈的對外面世界的嚮往。

藝術有可能無涉政治嗎？李淮認為是不可能的。個人的藝

術都是出自個人的背景，在文革下的共產中國教育體系成長，讓李淮的藝術創作都無可避免的帶有政治色彩。當她在美國的課堂上被問到能不能不談政治的東西，李淮不以為然：「我們身在這裡、我們呼吸的空氣，都是政治的產物。」她如此強調。

文革是好幾代中國人抹不去的傷痕，李淮也是其中的一份子。文革十年，由於李淮的父母都是高知識分子，便被打成「壞份子」慘遭迫害：父親下獄、母親下放到農村小學、姊姊也被下放到山區，獨留李淮一人在家。而父母為保護當時年幼的李淮，於是母親使用棉被把窗戶封死，把她藏在家中以躲避路上隨處可見的批鬥與暴力，並拜託兩位教授鄰居照顧李淮。沒想到這卻成為李淮日後踏上藝術家之途的一個契機。

藏匿在家中的漫長時光，李淮反覆閱讀家中的「小人書」（即漫畫書），儘管回想起來，裡面滿是紅色政治宣傳的漫畫格外諷刺，但李淮因為學著臨摹裡面的漫畫而發覺了自身的繪畫天分。文革開始的兩、三年後，因為年齡到了，李淮也被下放到農村去；對農村的生活感到厭煩之際，李淮偶然展現了她的書法長才，便被幹部調到了高級單位去寫大字報。書法這種藝術形式，被用作非常暴力、

非人性的用途。而除了大字報，也畫了很多紅色漫畫、宣傳用的壁畫等等，但當時的李淮並不感興趣、也不理解她所創作的內容究竟是什麼。如今回想，便是這段不尋常的經歷讓她走上日後國際藝術家的道路。

文革結束，李淮成為第一批考進大學的大學生，最後她選擇了北京電影學院——當時全中國唯一一所允許學生看外國電影的學校。學院固定在週四會播映外國片，城市裡其他學校的學生也都會聞風前來觀賞，而電影學院的學生會畫假電影票讓他們進來。「權力愈禁止、審查愈嚴，人民愈會想要反抗。」除此之外，學生對「西方」的著迷不只在電影。在學院的素描課，學生們搶著畫有著西方人形象的石膏像，在在展現了中國年輕世代對外界的好奇心之旺盛。

電影學院的經驗為李淮打開了一絲面向外界的縫隙，然中國國內的情形仍是國家說了算，不允許有個人意見。因此一直到赴美讀研究所，李淮遇到最大的文化震撼就是批判思考，也才第一次知道學生的意見可以是有價值的——在中國，從來不會有老師問學生意見。



## 李淮 | 藝術家作為製作人 (Artist as Producer)

離開中國二十年後，李淮才第一次回到中國。那是一場國際合作策展的雙年展。一如她的顧慮，原先計畫展出的裝置藝術被要求更換。儘管面臨壓力，李淮最後展出的巨幅水墨作品：An Butterfly 仍保留了她的批判性：用深黑墨汁寫滿了代表人民的百家姓，拼成宛如水晶吊燈的水墨畫，以及讓墨汁緩慢滴漏、滲透鹽堆的裝置藝術。中共的宣傳畫受蘇聯的影響，繼承其單一的、英雄主義的、歌頌偉人的傳統；就算有人民現身，也都是要求人民團結起來對抗敵人。畫上百家姓，代表這個作品就是獻給老百姓的；此外，鹽的象徵則可以有多種解釋，可以是淚水、是海水，等等，在在都展現藝術家對無聲且無力的人民的關懷。

延續這樣的關懷，李淮一系列關於中國鄉間的攝影作品也展現強烈的人道主義與批判色彩。中國對外宣傳其國力如何強盛、經濟如何發達僅是表面，背後是跨國企業和國家體制對底層人民的剝削：中國農民家庭手工製造、卻是秤重賣的聖誕燈，具有格外強烈的象徵意義。另一組名為 Ghost Shadows 的作品，拍攝了歷經數十年，仍然留存各處的文革遺跡。李淮認為當時中國人的日常生活被標語填滿，且「You would never think about yourself. You should be selfless.」一切皆須聽從黨的指揮，自我是不被允許存在的。而那些沒落小鎮、廢墟的牆上種種文革標語、政治宣傳「are still there.」宛如文革帶來的創傷，永難抹滅。李淮在此也強調了民間美術館的價值以及所謂展覽的人性化：不同於其他美術館都是官方立場、展示偉人，民間美術館和人民的連結可以透過作品成形。

李淮擅長運用墨汁、書法來諷刺共黨治下政治、「毛」在日常生活中無孔不入。那一代中國人小時候學毛筆字的字帖，也是政治宣傳文章，她意識到所有老百姓的生活都被「毛」監視著，墨汁所代表的濃重的政治、歷史意義，被用作宣傳工具令它變得更加複雜。李淮將毛澤東頭像做成印章蓋滿圖幅，諷刺了共產黨監視的無所不在，同時也透過翻轉「偉人」和小人物圖像的大小來顛覆其上下關係。

李淮的作品的類型橫跨多種媒材、形式，她自述每次嘗試新的創作，彷彿每次創作都是一次新生，在近期的一次回顧展中，李淮在一面牆上一次展出不同時期的所有創作，稱之為 Breeding Wall，不停新生、不停成長，用不同形式不停回應人生的各個階段的思考。但始終不變的是其尖銳的現實批判、對共產中國政治社會各面向的深刻檢視。扣回演講主題，藝術創作的現世性作用，便是李淮「藝術家作為製作人」不停實踐、不停生產的初始動力。

在問答環節，現場聽眾追問「書法」對文革的意義為何？它難道不是需要被打倒、需要被「破四舊」的東西之一？李淮進一

步解釋了書法在中共政權下具備何等複雜的意義。固然書法是「舊中國」的產物，但文革時期的大字報需要有書法才能寫成；共產黨的「偉人」們借助書法來展現自己的文化程度，最具代表性的毛澤東，其書法字還極具侵略性，也是宣傳的一種；而「寫書法」本身是一種 public performance，透過媒體傳播的形象、寫下的內容為何，都會具備種種象徵意義，其涵義更是複雜無比。

最後，本屆川流臺灣文學藝文季，還將展出藝術家李淮的裝置藝術作品「百年迷戀 A Hundred Years of Infatuation」，2023年11月7日至11月15日於國立臺灣大學總圖書館一樓日然廳展出，藝術家既作為製作人，還有什麼樣的物事在啟發、驅使藝術家持續生產、創作？歡迎您蒞臨欣賞。■



# 「百年迷戀——裝置藝術」開幕式

展覽主題：百年迷戀——裝置藝術 / A Hundred Years of Infatuation

展出藝術家：李淮（美國加州大學聖地牙哥分校視覺藝術系講師）

主辦單位：臺灣大學文學院、臺灣大學臺灣文學研究所、美國川流基金會

**暖**黃軌道燈照著厚重沉穩的木製展示櫃，伴著金燦封面的書本意象，鏡面映著上頭重添色彩與巧思、跨越百年的明信片，藝術家李淮的展覽「百年迷戀——裝置藝術」（A Hundred Years of Infatuation）在總圖書館日然廳正式揭開序幕。

由川流基金會贊助、臺大臺文所舉辦的「川流臺灣藝文季計畫」今年邀請在美國加州大學聖地牙哥分校視覺藝術系擔任講師、也活躍於世界舞臺的藝術家李淮駐校，本展即為其駐校期間的成果展現。布展由李淮教授與臺文所同學共同完成，本所所長



張文薰教授於致詞中特別強調，這次協作實現了駐校藝術家制度的本意，即讓同學得以看見創作從發想到實際製作，以何種形式呈現於特定公眾面前，並其如何傳播意志的過程。從駐校作家到駐校藝術家，臺文所不僅關心文學研究，也對不同的藝術型態深感興趣，期待能在此基礎上對臺灣的藝文環境做出詮釋與貢獻。文學院院長鄭毓瑜教授回顧計畫緣起，並介紹李淮於書法、裝置藝術、多媒體創作上的實績，期許本次計畫不僅在課堂深化藝術家與師生間的互動，也透過展覽中各種媒材與巧妙技藝的展現，在理解與再詮釋間帶給觀者深刻長久的感動。

藝術家李淮出生於中國北京，童年時期經歷文革，她自述成長經驗如何影響自身創作。當教育強調忠於一個國、一個黨、一個偉人，形成穩固的控制結構，對所謂四舊、歷史與西方事物施以限制，她作為文革後第一屆的大學生，就讀於電影學院，因而有機會接觸國外的老電影、文學。這些零散片面的經驗形成了一種對國外歪曲變形的局限性認識，卻也因為高壓控管而對外面的世界產生強烈的嚮往。

談起展覽的中文題名「百年迷戀」，李淮感謝張文薰教授的巧思。相對於成長經驗中只被允許對

國家、偉人的「戀」，此處的「戀」更是一種對於國外的、物質性的「戀」。「迷戀」一詞，更包含著自身世代從小並未見過家人擁抱親吻，對戀的概念充滿困惑，「不知道該怎麼愛」的精準描述。



整個裝置藝術包含建築、燈光、結構、家具以及觀者如何遊覽，皆為主題的一部分。李淮首先提及對於厚實木製展櫃的鍾愛，認為它提供了一種歷史遺產式的，關於記憶、回憶的意象。上頭陳列的是超過一世紀、極為珍貴的外國明信片，但其色彩與輪廓可能已經斑駁不清。另一個重要元素則是墨汁——墨汁對李淮個人而言具有強烈的象徵性，既與記憶、歷史相關，也和黨、政策文告相繫；當然

## 李淮 | 「百年迷戀——裝置藝術」開幕式

也與百家姓，即老百姓的形象或社會的概念相連結。櫃中的鏡子提供了對於展品的一種變形的反射，金色龍紋的書封則與墨汁的意象相呼應。明信片的圖案有些模糊，有些透過藝術家之手重新強化，有些被其他色彩完全抹去，體現出個人的嚮往與追求。作品依據欣賞角度的不同會留意到不同焦點，整體的觀覽宛如一趟旅程，隨時間進展，既是世界性的，同時也是非常個人化的體驗。李淮談到人們對於旅遊的喜愛，往往在未曾去過的地方尋找與自己相連繫、比較熟悉的風景；這也是為何作品中依然飽含著她長期的關懷，如下頭的墨汁或許體現了個人意識中作為背景的中國的政治社會環境。

在導覽的過程中，李淮也特別著重於回答眾人的提問。如對於明信片上的文字，李淮援引當初在不懂外語的階段觀看外國電影的經驗，說明文字在其中變成一種極為表象、膚淺的圖像，更多的是作為印象式的呈現。

開幕式來到尾聲，眾人走到展覽入口，白牆上的展示空間放置畫具、瓶罐、棉花棒等創作工具，以及未被選入主要展示品的明信片。藝術家李淮提起本次駐校的居住空間牽引她的創作欲望，翻找抽屜尋找靈感與工具的動作令創作與生活融為一體，因而特別希望能呈現這個令她深深著迷的「過程」。在這一角，我們彷彿窺見了創作起始的瞬間，那是在一片平凡雜亂中貫穿生活與思考，開啟對話的起點。■



系列演講

# 椰林精英計劃 (112-1)

*The Eng-Lite Program Lecture Series*

# Intertextuality in the Works of Qiu Miaojin: Focusing on the *Notes of a Crocodile*

0915

Chie Yomota-Tarumi, Emeritus Professor, Yokohama National University

This semester's inaugural talk by Professor Chie Yomota-Tarumi is first and foremost concerned with Qiu Miaojin. Through the lens of intertextuality, specifically with regards to Qiu's renowned novel *Notes of a Crocodile*, Professor Yomota-Tarumi shows how questions about lesbian personhood and identity are renegotiated.

Professor Yomota-Tarumi's extensive research interests range from Taiwan's literature during the Japanese occupation to queer literature of the last few decades which she regards as pivotal in shaping the literary landscape of post-martial law Taiwan. Choosing Qiu Miaojin—one of the trailblazers of LGBTQ literature in Taiwan—as her subject of today's talk is naturally something we are all eager to learn more about.

Qiu Miaojin—1969 born in Changhua, Taiwan—graduated from Taipei's renowned First Girls' High School before enrolling in the psychology department at National Taiwan University. During her university days, Qiu wrote essays and novels which earned her several literary awards and through which she quickly made a name for herself. After graduation and a short intermezzo as a journalist, she moved to Paris in 1994 to further her studies. In 1995, Qiu took her own life.

What is the background of Qiu's writing? If we take a look at the historical juncture that formed the backdrop against which Qiu was writing, Professor Yomota-Tarumi readily identifies the gay rights movement internationally and the lifting of martial law in Taiwan in 1987 as the two

most crucial elements. The year 1987 was pivotal in the Taiwanese context because it allowed the Democratic Progressive Party to be officially formed after a long period of struggle and suppression. With this, we also see the rise of the lesbian and gay rights movement.

*Notes of a Crocodile* in 1994 is Qiu's most famous work (its Japanese translation was published in 2008—an important detail for the discussion on intertextuality later on) and was awarded the Special Award of the China Times Literature Awards in 1995. *Notes of a Crocodile* is a novel with a first-person narrator. However, as Lucifer Hung once poignantly pointed out, the exceptionality of this work lies in the successive chain reactions it created as they pertain to the predicaments of being a lesbian. Life, death, love, the absolute, the impossible—these longings appear plenty throughout the text, and the kind of lonesomeness and anxiety thus expressed establish it as something that goes far beyond the conventional restrictions of a first-person narrated novel. Or as Ta-wei Chi put it, Qiu's writing often struck a balance between the shade of grief and the light of the hilarious. Lazi is the first-person narrator, the crocodile, though, is a third-person narrative perspective—here we see combined humor and wit with a social conscience and critique. After Qiu's early death, the two names of these characters later on became synonyms for being a lesbian in both Taiwan and China. The similarities to Qiu herself are striking, for Lazi's college period stretched from 1987 to 1991—just as Qiu's. With this general information in mind, Professor Yomota-Tarumi now enters her discussion on intertextuality.



But what is intertextuality? Julia Kristeva—who prominently coined this term—understands every text as a product of assimilation and transformation of other texts. What are the direct and indirect references to other texts and sources? How does a text reinterpret previous authors and texts and how is this weaved into the larger discourse?

In *Notes of a Crocodile*, Professor Yomota-Tarumi points to the abundance of references ranging from film directors, artists, and writers. One of the richest sources is undoubtedly Japanese literature. Qiu makes recourse to—among others—Osamu Dazai, Yukio Mishima, Kōbō Abe, and Haruki Murakami. The last name is of particular interest. His novel *Norwegian Wood* is mentioned several times by Qiu’s narrating voice. And there is something that *Norwegian Wood* and *Notes of a Crocodile* have in common—the lesbian image. On the surface level, Murakami’s design of the

relationship between Naoko and Reiko—two important female characters of *Norwegian Wood*—and their encounter in a mountain asylum is steered towards friendship. That being said, in Qiu’s reading there is a palpable homosexual connection between the two. After Qiu Miaojin’s death, one can argue that this thread was picked up again by Murakami with his book *Sputnik Sweetheart* (1999) where he explored the romantic facets of the two female characters Sumire and Miu. This dynamic is something that an intertextual lens helps us make explicit, Professor Yomota-Tarumi shows. What lied implicitly and vaguely in Murakami’s *Norwegian Wood* and received a clearer explication in Qiu Miaojin’s *Notes of a Crocodile*, was yet again picked up in *Sputnik Sweetheart*—assimilation and transformation. And Professor Yomota-Tarumi spins this thread even further. Li Kotomi is a Taiwanese fiction writer who received fame and recognition mostly for her works written in Japanese. In *An Island Where Red Spider Lilies Bloom*, LGBTQ motifs appear in abundance. And even *Notes’s* Lazi appears again as a specific reference. Qiu Miaojin’s character—and even herself—are absorbed into the fabric of Kotomi’s text where they enter hitherto unknown relations and, in this way, become markers of the discursive quality of her work. Concepts the likes of intertextuality can be hard to fathom in its application because of their abstract nature. Professor Yomota-Tarumi’s talk shed light on how a concrete intertextual perspective could actually look like. She explicated the dialogue between Murakami and other Japanese authors, to Qiu Miaojin’s writing and her lesbian identity and further to Li Kotomi’s LGBTQ awareness, showing strikingly how intertextuality also transcends languages—in this case Mandarin and Japanese.

For this enlightening presentation and the great insights it provided, we want to thank Professor Yomota-Tarumi! ■



# Translation, Disinformation, and Wuhan Diary

0927

Michael Berry, Professor, Department of Asian Languages and Cultures, University of California, Los Angeles

On September 27, 2023, we were honored to have with us Michael Berry—Professor of Contemporary Chinese Cultural Studies at the University of California (UCLA). The COVID-19 pandemic was without a doubt the most drastic event of recent times. And while questions about the post-pandemic condition are pressing, it is still necessary to reflect on the events that led to where we are right now. What made Professor Berry’s presentation particularly powerful is the fact that it combined questions of integrity, responsibility, political and public hegemony with explorations of the power of literature and personal accounts.

The first and main protagonist of Professor Berry’s talk was Fang Fang. Fang Fang—an acclaimed Chinese author—chronicled the first city-wide lockdown of the COVID-19 era lasting 73 days in the Chinese city of Wuhan in an online blog called “Wuhan Diary.” Her writing style was raw and unpolished with occasional mistakes which is testament to the immediacy and authenticity of the posts. As a source of information regarding anything COVID-19-related, it went viral and reached hundreds of millions of people. Her accounts included quotidian details about people’s lives during the lockdown, updates about local hospitals, stories of friends, family and neighbors, as well as news report summaries. With time passing by, she also addressed internet censorship, disinformation, accountability, and similar issues, earning her criticism by the CCP, for they feared the destabilizing effect her blogging would potentially cause. Eventually, this led to one of

the most nefarious defamation campaigns in recent history on Chinese soil, and Michael Berry found himself right in the midst of it.

But how did an online blog spark a nationwide debate? As always, the context was important. As Professor Berry emphasized, the attacks on Fang Fang are only understood

in the broader dynamic of how the CCP dealt with other whistleblowers. Li Wenliang—the doctor initially raising concerns about COVID-19—was subjected to heavy censorship and suppression and was only posthumously turned into a heroic figure. Or Zhang Zhan—an investigative and independent journalist—who was arrested for her reporting on the COVID-19 pandemic and sentenced to four years in prison. In both cases, controlling the narrative was the guiding principle of the CCP. That being said, instead of creating yet another martyr in Fang Fang, someone who generally enjoyed a good reputation and political standing, the CCP chose a different approach: disinformation and defamation. Instead of locking her up, they attacked her credibility and authenticity, claiming that whatever she posted was merely



hearsay. They also propagated conspiracy theories, alleging that she was affiliated with the US government and thus tried to influence the narrative about the origin of the virus. But—as Professor Berry stressed—the campaign went further: Internet trolls, government backed groups, and individuals, such as Anti-Fang Fang intellectual “hitmen,” orchestrated personal attacks on Fang Fang and anybody associated with her. Any supporters were silenced. The CCP made use of everything at their disposal. This included not only negative disinformation campaigns, i.e. purporting what Fang Fang reported on was *wrong* and publications should be prevented, but also the promotion of ostensibly credible alternative narratives.

Professor Berry was the first to translate Fang Fang’s blog into a full volume book. While Fang Fang was still blogging, Professor Berry had



already started the English translation. With only vague awareness of the situation in China, the American public—or rather English-speaking people *everywhere*—deserved to know more about what was going on. In other words, it was a sense of historical mission that drove Professor Berry’s translating pace to a staggering 5000 words per day. But this also meant that there was a target on his back now. Once his translation was published, internet trolls flooded websites with negative reviews and used several platforms to discredit and threaten him, incorporating him into their conspiracy theories.

As Professor Berry emphasized, there was a lot at stake for the CCP. This included rather abstract but unpredictable ramifications, such as the potential loss of control over the narrative, combined with more immediate threats to the CCP’s standing. Fang Fang’s accounts had the potential to lead to concrete questions of international reparations, particularly regarding the origin of the virus and the ensuing cover-up. Distracting the Chinese citizens by directing their anger towards external targets, such as the US and Professor Berry, was thus the main strategic goal of the CCP. They aimed to regain control over larger debates about civil society, too. Uniting a fractured society or finding common ground in the debate between nationalism and liberalism was crucial in shifting the emphasis from centrifugal trauma (internalized crises leading to destabilization) to centripetal trauma (external attacks leading to a nationalistic response). The treatment of Fang Fang was more sophisticated and orchestrated, with social media and troll culture playing important roles in its success.

What lessons can be learned from Fang Fang? While it all started with an online blog, Fang Fang's Wuhan diary and the responses it created raised issues about compliance with healthcare protocols, accountability (specifically in authoritarian societies), as well as questions about the dynamics of civil society, disinformation, courage in the face of threats and defamation and—related to this very point—the importance for everyone to tell their own story and the power of literature to both bear witness and shape the world.

With the presentation over, the audience raised several questions, for instance related to *disinformation* and the means at our disposal to deal with them. Although we arguably live in the post-truth era, we should refrain

from conflating different kinds of disinformation regimes, Professor Berry asserted. The people in the PRC are exposed to one version of reality, while in Taiwan, there are many. There is disinformation here, too. But different narratives and accounts of truth are contested and debated, something which this talk was testament to. Unrelenting figures like Fang Fang, who stand their ground despite intimidation, threats, and defamation, Professor Berry underlines, deserve our recognition, admiration, and support.

And Professor Berry undoubtedly belongs to this category of unrelenting figures, too. We thank Professor Michael Berry for his talk and invite anyone interested in this story to read his book *Translation, Disinformation, and Wuhan Diary: Anatomy of a Transpacific Cyber Campaign* (2022). ■



# Reading, Researching, and Translating Taiwanese Aboriginal Literature

1211

Sakujirō Shimomura, Emeritus Professor, Tenri University

Today, Professor Sakujirō Shimomura invites us to revisit his fascinating career as a researcher and translator. As the title suggests, Professor Shimomura's focus lies on the abundant encounters he had with Taiwan's indigenous literature.

To begin with, Professor Shimomura recounts several events that mark his history with Taiwanese literature, including interviews and gatherings with some of the most important figures in the history of Taiwanese literature, such as Yang Kui, Chen Yingzhen, Chung Chao-cheng or Ye Shih-tao among others. Then, in 1994, Professor Shimomura published his first book about the literary landscape of Taiwan, covering the period from Japan's colonial reign to modern Taiwanese literature. In fact, as Professor Shimomura highlights, the phrase "Taiwan's indigenous literature" already makes an appearance in this publication, which now serves as a perfect transition to today's main topic.

In 1992, Professor Shimomura supervised what is regarded as the first translation of selected works from indigenous authors from Taiwan. During the translation process, Professor Shimomura conducted interviews with two indigenous writers—Malieyafusi Monaneng and Tulbus Tamapima. These conversations not only made him aware of the social predicaments and human rights issues facing Taiwan's indigenous population but also stressed the significance of the personal encounter that occurs between reading and translating. In "Commentary on Taiwan's Indigenous Poetry

and Literature"—a text included in the compilation—he proceeded to discuss these topics and, thus, contributed to the acceptance of indigenous literature into the canon of Taiwan's literary history.

During the Japanese occupation, there were several encounters, conflicts, and clashes between the Japanese and the indigenous people in Taiwan. Unfortunately, only two movies survived among all cultural products that depicted the relationship between these two parties: *The Righteous Wu Feng* (1932) and *Sayon's Bell* (1943).

But in terms of historically significant events, the Musha Incident of 1930 must not be overlooked. It went down in history as one of the last large-scale uprisings against the Japanese colonizers by the indigenous people of the Seediq. Between 2000 and 2001, Professor Shimomura's translations of Deng Shian-yang's seminal three volumes about the Musha Incident were published. However, for him, translating is much more than merely transcribing words from one language to another. When he interviewed the aforementioned indigenous authors in preparation for his first commentary on indigenous literature, we could already catch a glimpse of his principles and spirit of translation. The personal experience, the personal exploration—as the title of this talk already indicates—is an inextricable part of the translation process for Professor Shimomura, so it only made sense that he would visit the areas where the Musha Incident took place by himself.



Related to this is another milestone in the development of the relationship between Japan and Taiwan's indigenous literature: the year 2009, when Takun Walis—an acclaimed indigenous author—participated in a conference on the Musha Incident by The Japan Association for Taiwan Studies.

For Professor Shimomura, translating Taiwan's indigenous literature facilitated a deep understanding of Taiwan's indigenous peoples. Language has always been a means for maintaining political power and dominion. The same is true for the treatment of indigenous groups in Taiwan, particularly concerning their names. Here, Professor Shimomura provides a broad overview of how official denominations of Taiwan's indigenous peoples changed over the course of several decades and even centuries, highlighting

the strenuous and protracted process for justice and recognition.

The inception of Taiwan's indigenous literature is closely linked to the democratization movement of the 1980s and the subsequent lifting of martial law in 1987. Once again, language becomes an indicator for these changes. The book series by the publisher MorningStar was—for several years—subtitled “Selected Novels from Taiwan's Mountains” until they adopted the phrase “Taiwan's indigenous people” for their volumes. This change is crucial, for it recognizes a unique and contextually specific category of literature. Another watershed event occurred in December 2002. Here, the first of eventually nine volumes of the book series “Selected Works of Taiwan's Indigenous Literature” was published. Professor Shimomura edited these publications together with Paelabang Danapan, Shigeru Tsuchida and Walis Nokan. They included a wide array of works, all of which shed light on the cultural world of indigenous peoples in their own unique way. Professor Shimomura points out that Syaman Rapongan's “Black Wings” sparked particular interest from two famous Japanese authors: Yūko Tsuchida, and Nobuko Takagi. For Tsushima, the publication of this book series on Taiwan's indigenous literature brought back her hope in the Japanese publishing industry. Further testament to Syaman Rapongan's popularity is the fact that in 2010 and in 2016 he was invited to take part in international literary conferences in Japan.

Japanese translations of Taiwan's indigenous literature continued to flourish. Whether it's the translations by Etsuko Uozumi of Badai's *Reef* and Syaman Rapongan's *Cold Sea, Deep Affection*, or Professor Shimomura's own



translations of, for example, Rapongan's *The Eyes of the Sky or Great Sea*, *Emerging Dreams*, works by these authors are still in unwavering demand in Japan.

In the Q&A session, Professor Shimomura is keen to elaborate on some of the aforementioned talking points. For instance, the reason Syaman Rapongan became a staple of translated Taiwanese literature in Japan is his emphasis on interpersonal relationships with his family, friends, and tribe, similar in style to the late Japanese novelist Nakagami Kenji. Another point of interest for today's audience was the principles that inform Professor Shimomura's choices of which individual work to translate. While some

serendipity is involved, recommendations by authors and scholars, such as Paelabang Danapan, as well as an extensive reading habit, ultimately guided his decision.

As has become clear, translating is never merely the transcription of a text from one language to another. Beyond that, it involves exploring, engaging, and connecting. For his insightful presentation on Taiwan's indigenous literature and their translation, abundantly filled with personal accounts spanning several decades, we want to express our deep gratitude to Professor Sakujirō Shimomura. ■

學術活動

國內研討會與工作坊

# 轉譯臺灣工作室「文學兵推工作坊 I」

# 學術反守為攻：書寫產業需要的研究能力

李志德（自由亞洲電台亞洲事實查核實驗室主任）、李雪莉（《報導者》營運長兼總主筆）、莊瑞琳（春山出版社總編輯）、盛浩偉（作家、臺大臺文所畢業生）

本計畫希望藉臺灣在地文史資料為核心、「創意性寫作」(creative writing) 技術為半徑，建構學院內寫作的系統模式，並開創更深廣的創意寫作理論與應用範疇。此為第一場座談活動，期待藉由各領域寫作者的經驗分享，為學院內的書寫社群提供建議，並搭建對此有興趣者的交流平台。

熱得像夏天的下午 3 點，冷氣超強的 324 教室坐滿師長同學。這是轉譯臺灣工作室的文學兵推工作坊。張文薰所長致詞簡短，瞬間炒熱氣氛；蘇碩斌教授精神抖擻地接過麥克風，有點備戰的意思了。

都說職場如戰場，但是文學人的戰場在哪裡，又該如何打造「武器庫」呢？臺文系所轉型和制度性改變迫在眉睫，文學兵推工作坊特邀產業界「四大金剛」蒞臨本所，傳授心法祕笈。開講兩回合，歡迎提問，有問必答。

## 【ROUND 1】這是最好的年代

// 李志德（自由亞洲電台亞洲事實查核實驗室主任）

李志德主任結合在臺大新聞所開課的教學經驗，提出對計畫扮演角色的想像：「它」應該屬於後學士學程，有的學生專業背景比較強（科學、自然、

心理、醫學、經濟、國際、區域），有的具備政治、地方等基層實務經驗。培養通才的機制斷鏈是臺灣目前國際新聞線最大的危機，導致不是沒有記者，而是沒有資深的、可以帶領年輕新聞工作者的人。學校除了提供包括人類學、田野調查、資料爬梳、深度歷史、基本寫作、現代調查工具，以及文本閱讀分析等支持課程，更可以成為「手把手」帶新手入門和鍛煉的媒合平台。聽起來不容易，但只要幾本亮眼的、被認可的作品，便足以形成一股風潮，為新加入的寫作者打開一條路。臺灣本土自然歷史寫作，正是這樣的例子。

// 李雪莉（《報導者》營運長兼總主筆）

李雪莉營運長說明何謂公共書寫。一是 for public。以《報導者》為例，它已經打破網路書寫「上限 1600 字」的魔咒，並證明 local narratives 在臺灣是有機會的，越來越多學者願意進入、深入、介入公共社會。二是關於報導文學、學術書寫、職人書寫。例如 Podcast「一歷百憂解」，作者是高中歷史老師，說得好，寫得也好。近年的職人書寫也非常 popular，不論是移工書寫，律師作家、編劇和田野蹲點者，其共同特點是有清楚關注的領域和問題意識。他們快速超越傳統主流和平面媒介，

轉譯速度快，翻轉形式。過去八年，李雪莉編寫共六本書，深刻感受到讀者在改變。因為好奇與同理，讀者渴望看到平行世界的事件，顯然對公共是有感的。

從身為新聞工作者和調查報導記者的角度分析，李雪莉營運長提出寫作「ABCDE」。A 是 aspiration：最好的能寫書的記者，身上必然配備「非如此不可」的企圖心。B 是 boldness：勇於走出既定框架，快速鍛鍊能力，不怕直球對決。C 是 curious：好奇心顛覆「太陽底下無新鮮事」一說，切記寫作時絕不能理論先行。D 是 diligent：從能否堅守現場，田野寫作速度夠不夠快看得出來。最後是 empathy：進入別人的處境，walking in his shoes 才會在寫作時比較立體，因為許多痛苦不是簡單的二元對立。

// 莊瑞琳（春山出版社總編輯）

莊瑞琳總編說，這幾年連臺灣最大書籍通路博客來都有業績下滑的問題。整體書市如此，文學恐怕是其中受害最深的類別之一。從出版的角度來看，文學如何轉守為攻，以內容而言，最有競爭力的還是「原創」。想寫全世界沒人寫過的題材，幾乎不





可能；因此「跨領域」是很重要的能力，小說家、文學工作者到影視工作者，幾乎都有很強的第二能力。自然書寫在一片下滑的臺灣文學市場中表現亮眼，連新人也有基本盤，就算是科學背景出身，也能和文學沾上邊。自然書寫的本質就是跨領域，例如一名科學家除了專業知識，只要他有業餘的閱讀能力和寫作野心，就可以攻占文學的位置。

現在是跨領域書寫最好的時代，因為有許多非傳統獎項正在市場發生，例如 Matters 的在場非虛構。在三一八學運之後已經過了十年，如今已漸漸看不到年輕人對社會公共議題的渴望。大師失靈的年代，文學的轉型複雜且幽微，但只要有心，依然有可能性。莊瑞琳總編說，文學的衰亡，對社會精神不利，人社領域也同時跟著萎縮。而文學最大的專業，在於它是一個什麼東西都可以承裝的容器；

文學家是這個社會最敏感的生物，能夠 sense 到社會動能在哪裡。一位好的作者可以在寫作中成為專家，這也是寫作者的終極價值。

// 盛浩偉（作家、臺大臺文所畢業生）

作家盛浩偉說，臺文所或文學圈講非虛構會直接想到「文史轉譯」。在學院有資源去做採訪或田野，但多數人還是面對史料和既有的研究，試圖找到縫隙或可施力的點，把想像力和寫作的維度撐開，讓一般讀者大眾（其實是想像中的理想讀者）閱讀。要做文史轉譯行銷，首先要想想目標客群（TA）是誰，盛浩偉公布答案：是原本就會讀臺文書的人。依盛浩偉的經驗來說，寫作者務必要和有經驗的出版社密切合作，出版社也必須主動和內容生產者討論策略；先抓住真正存在的那個核心 TA，再見機往外擴。其次，創作者喜歡跨領域，但是對行銷來說有個硬傷，就是「分類」的問題。提報新書、通路選書時，只能有一個類別，盛浩偉想到一個辦法，就是給跨領域一個新的類別，就像非虛構被放到一個類型，用類型來吸引外圍讀者認識一本書。

《終戰那一天》賣得好，是天時地利人和；大部分通路不太愛作者群的書，但如果用一個「品牌」的名字，例如「歷史柑仔店」，在品牌人設下集體分工，在市場也較有能見度。盛浩偉的心得是：寫作者要聽得進意見，並且願意修改，有信賴的人幫忙，像是出版社或系所師友。想完成一部好作品，其實不是作家一個人的事。

提問時間：

- 文史轉譯先看核心，那麼大眾小說還成立嗎？
- 如何調和編輯和作家的關係
- 如何開口訪談？《報導者》在網站和出版上有何不同？
- 戲劇系邊邊舉手：透過文字之外的媒介（例如影視）參與的可能

## 【ROUND 2】市場是被創造出來的

// 李志德

「某知名雜誌總編花大錢挖來榮獲新聞獎的某記者，三個月後，總編輯感慨地對友人說，我應該去挖幫他改稿的編輯……」在這則讀者文摘式的笑話中，李志德主任就是那位友人。

編輯是對接商品和創作之間的關鍵，把握產品的規格、特性和設定對象，從這個視角去告訴作者，文本需要長成什麼樣子。至於「大眾」，李志德主任說那是一個流動的、不確定的概念，是回應這個時代所需求的東西。寫作動機很多時候是來自「爭奪話語權」，這也與轉譯有關係。在臺灣，有太多特定知識掌握在特定人士手上，如果不從知識的根源進去，就無法與之爭奪話語權。過去兩年，軍事、國防的話語權正在快速丟失，卻有專書賣到三萬本，這就是那段時間所謂的「大眾」。（盛浩偉插播：



對 TA 的想像不要只是單純想到大眾，應該對讀者的年齡層、閱讀類型有更清晰的想像。）

回頭思考臺文所的角色，李志德主任說他傾向用媒合平台和孵化器的概念去看未來。學生直接輸出到發表平台，直接進入市場，與出版社對接，讓好的作品被看到。這個平台就像一個寫作計畫，當計畫成為一個好的循環，可以解決以下幾個問題：一、學生可以得到最好的寫作訓練；二、學生田野或採訪時可以系所名義進行。要成為一個孵化好作品的平台，條件是有公共資金、好的學生、好的業師或教師，三個條件匯集在此，然後就是將產出的作品直接送到好的媒體機構或平台被看見。

### // 李雪莉

李雪莉營運長分享帶臺大新聞系學生採訪的經驗。兩組學生後來去報 TVBS 永續新聞獎，得獎發言讓她很感動：一、原來我們可以做出跟業界記者一樣的內容；二、原來新聞工作可以是一個有尊嚴

的工作。學生怕被洗臉、怕被拒絕、怕別人的回應讓自己被看低，老師可以協助學生思考主題，腳踏實地把周邊事情好好寫出來，拍出來。學生怕走歪路浪費時間，但走過的路都是一種積累，哪怕是岔路折返也沒有關係。

有記者經驗的編輯，能知道記者的問題在哪裡，除了改錯字、下標題，還能幫助記者找到重點。有編輯經驗的記者，能後設思考問題，知道自己要面對哪種讀者。寫作者到現場切記要拍照、錄音，整合文字與影像、聲音，事後可以幫助回想細節。李雪莉營運長提到《報導者》八年出版十四本書。一開始是有深度的文字書，儘管網路刊登過，成書時的敘事結構會更完整。出書也要及時，一旦文章從網路下架，只有書能留下故事。調查報導漫畫轉譯需要與漫畫家溝通，不只編輯給意見，PM 也會給意見，因為要考慮的點很多，整體來說需要更精細的籌備分工。除了文字、漫畫，還有 Podcast、紀錄片，用不同形式接觸更多受眾。

（蘇碩斌教授回應戲劇系同學，說不要玩影視是指電影和電視劇集，但是從文字出發，轉向聲音、插畫、漫畫，都是應該要做且一定要做的。）

（李志德主任問，是否有可能在學校體制內把作品賣出去？蘇碩斌教授回答可以，也應該要努力推動。）

### // 莊瑞琳

有些題目在實務上就是無法獨立完成，例如關於社子島為何有那麼多陰廟，一定要有在地且了解的人協力書寫。目前團體協作的模式是分小組，掛主要作者的是各組組長，下面還有第二層作者，甚至是隱形作者。團體協作是可以鍛鍊的，取決於小組 leader 和出版社在問題意識上的不斷討論；和素人合作，大綱更是要夠精細。最終銷售量或許只有一千本，但那也表示影響了一千人，在過程中更能培養出具有作者意識的人，他們會是下一階段的作家。出書後遇到書評、意見，對自己使用的語言會有敏感的理解，越來越知道身為作者的位置在哪裡。莊瑞琳總編認為，在書寫各種主題上都有作者，這件事比銷售還重要。

臺大臺文所博士生蔡易澄最近出書，莊瑞琳總編說，這是近年她遇到非常能接受編輯建議的作者，而且總是能端出比編輯建議更厲害的作品。《福島漂流記》十篇中有兩篇被編輯退稿，蔡易澄乾脆寫兩篇新的，是少見的勇於捨棄的作者。莊瑞琳很看好二十世代的寫作者，沒有玻璃心，也沒有不恰當的野心。願意接受建議，思考為何別人會質疑，這樣的作者才能在原來的基礎上寫得更好。莊瑞琳總編輯重申，合集未必不好，只需要嚴謹的大綱和寫作，就有機會看到作家的誕生。臺灣還有很多題材待寫，沒有冷門與否，只有原創的力量。市場是被創造出來的。

## // 盛浩偉

盛浩偉先回頭談 TA。他說跨領域的結果未必是聯集，有可能是交集，讀者群反而變小；所以要先知道核心，再從核心擴散出去。文學需要專心閱讀，滲透力較慢，對話對象也許是一小撮人，但大家願意專心閱讀。從市場來看，所謂「大眾」文學，大眾閱讀是因為需要（例如樂子），作者設身處地去理解，這點很重要。

廣義來說，劇本也是一種文學，臺文所可以對劇本的非虛構創作，提供協助。好劇本成就一齣好看的劇，進一步吸引受眾深入熟悉文學歷史議題。浩偉分享他正在寫的歷史小說：如何虛構情節但是合理，除了細部考證，還要用想像補足空洞，在合理性最高的前提下書寫。非虛構寫作採訪田調的方式，值得嘗試。因為有空白罅隙，才有用小說詮釋的機會。盛浩偉在寫人物時看會他的出生年代、社會階級、地緣關係，用此推論其可能的面貌，這個撇步放在創作非虛構時相當有幫助。最後，他認為文學視野的立場有兩個優勢：敘事和隱喻。敘事能夠引人入勝，隱喻更是創作時的利器。

## 小結

最後，蘇碩斌教授總結，從李志德主任談謀略角度和資金引進、李雪莉營運長談市場、莊瑞琳總編輯談書和市場的關係，到作家盛浩偉談文學性，像是串謀好了一樣，回應本計畫主題——文學要拿什麼武器出去打仗，而不是顧影自憐地看著即將消

失的世界。文學和社會議題要有 echo，並走在社會議題前面。蘇碩斌很認真地說，臺灣社會一定會有劇烈的變化，週休三日即將來臨，創造出的市場對文學前景一定有幫助，而且會超越金錢的價值。

## 提問時間：

- 封面設計、漫畫、插畫、排版是四個不同的視覺產製環節，如何看待視覺在文學行銷層面的運作？書的視覺是如何被產製出來？怎麼樣算有「文學感」？
- 二十世代有什麼特質優點可以發揮？你們是怎麼觀察我們的？

## 尾聲：給臺文眾生的一句話

盛浩偉：作者除了渴望作品得到反饋（例如金典獎），其實也想知道作品如何被討論。

莊瑞琳：最近發現有劇場的人來參加活動，表示有其他媒介想從出版業尋找題材。至於書封面如何傳達文學感，要看是否有臺灣性的隱喻，而非日本和西方的影子。六十世代的臺灣美學，在二十世代身上重新看到。美學脈絡長出新的臺灣性，讓人振奮與期待。

李雪莉：年輕世代關注身心靈、臺灣歷史定位、世界局勢，寫作者往往是在面對自己，解決自己的困境。新的世代願意從自己的領域跳出來，共享、分享以及關注公共領域，這是一種好的特質。

李志德：二十世代究竟關注什麼？移工、環境、勞工、原住民土地正義先不要寫，其他議題就會跑出來了，例如網路約砲、自殺者遺族。至於新聞系學生有社恐是怎麼來的，有可能是戲劇裡的記者形象，造成年輕一代因錯誤理解導致社恐。切記角色、情節的精神和氣質都由細節決定，細節的重要性毋庸置疑。

三小時演講，無人離場。蘇碩斌教授除了向四位講者致謝，也告訴同學們：抱著對文學的熱情進入臺文所，但是學術論文絕對不是表達熱情的唯一方式。這番話讓全場鼓掌長達八秒，大合照之後，還有人三三兩兩留下討論，看來是依依不捨啊。■



# 二十一世紀臺灣文學與電影之跨國新路徑

# 我們與世界的距離——移工影像與跨國實踐

與談 / 曾文珍、曾英庭、蔡崇隆 導演

本次論壇由國立臺北藝術大學電影創作學系王君琦副教授主持，與曾以《春天：許金玉的故事》榮獲 2002 年金馬獎最佳紀錄片獎的曾文珍導演、以《九槍》獲得 2022 年金馬獎最佳紀錄片的蔡崇隆導演，以及執導劇情片《查無此心》和電視劇《用九柑仔店》的曾英庭導演三位導演對談。雖然三位導演對於創作的關注角度和類型並不盡相同，但卻不約而同地以「移工」議題作為創作思考著重的焦點。

首先，王君琦教授對三位導演提問：在大量的社會議題中，不只需要考慮社會批判層面，亦需要考量議題如何被不同的創作形式呈現，三位導演是如何與「移工」議題相遇的呢？

曾文珍導演首先回顧：臺灣新住民姐妹開始進入臺灣定居，可以追溯到 1990 年代開始，其實已經有數十年的歷史，但卻一直缺乏關注。曾文珍則是因為 2008 年開始拍攝與公視合作的紀錄片《夢想美髮店》開始觸碰新住民議題，也適逢曾文珍即將步入婚姻，因而開始好奇「同樣面對婚姻、年齡相仿的移民女性為何無所畏懼地嫁來臺灣？」曾文珍坦承，對於移工議題的關注，一切都始於「不熟悉」——在公園長椅上曬著太陽的看護，在想些什麼呢？而這也帶領她開始《逃跑的人》長達八年的拍攝旅

程。曾文珍表示，《逃跑的人》裡兩位被攝者草雲和維興有非常多話想說，也因為考量必須等到兩位被攝者出境、解除非法身份後才能公映，因此拍攝時間比預期中長了非常多。在拍攝的理念上，曾文珍亟欲將草雲和維興的身份從「外勞」重新回歸到「人」——心中有夢想、有期許的「人」。而她也希望藉由影片提問，人究竟在追求些什麼，會願意用「移工」的方式來到臺灣？而曾文珍也認為片中兩位被攝者相較於因為工殤，甚至追捕而死亡的移工，是非常幸運的，因此將《逃跑的人》英文片名命名為「The Lucky Woman」。

蔡崇隆導演的移工紀錄片歷程則始於公視策劃的移民新娘三部曲——《我的強娜威》、《黑仔討老婆》和《中國新娘在台灣》。在這三部紀錄片中，蔡崇隆奠基於記者經驗之上，議題式呈現移民新娘的故事，對他來說，這些移民新娘幾乎是用賭博一般的心態嫁來臺灣的。他指出，藉由婚姻移民的女性每年以 13000 人的數量大量進入臺灣，腳踏實地去採訪才知道大部分的家庭組成並不差，但在議題呈現上必須把「問題」負面地呈現出來，其中一項問題就是離婚率高於臺灣人，而這和仲介婚姻有關係，仲介甚至會隱瞞部分實際情況，但目前討論婚



姻移民卻很少把仲介納入一起討論。蔡崇隆和太太阮金紅導演婚後拍攝《失婚記》，開始把拍攝視角轉移到移民家庭內部觀點，也藉由金紅導演接觸更多沉默的越南逃逸移工才了解，移工來臺灣的原因通常是經濟因素，亦如同移民新娘一般，是對人生的豪賭。藉由拍攝《再見，可愛的陌生人》，蔡崇隆更加了解臺灣的逃逸移工的生活樣態，也進一步探詢他們為何逃跑？逃跑之後呢？蔡崇隆自稱和其他導演不同的是，他一方面是紀錄者，一方面也和移工像家人一樣親近，不過拍攝者和移工平權運動的倡導者還是不同。蔡崇隆說，他在紀錄片中想談的事情很簡單——人就是人，希望觀眾在觀看紀錄片時，可以意識到移工和自己一樣都身而為人。蔡崇

隆擔任記者的經驗也促使他不斷思考事件發生的原因，比如他亦見過在派出所對面的工廠收容許多逃逸移工，但和警方多半相安無事，為何在竹北卻會發生警察對移工開九槍奪其性命的事件？

曾英庭導演分享，由於大學時期在桃園元智大學就讀，因而常在廣場、火車上等公共空間看到許多移工，一開始因為刻板、不熟悉、不理解而產生害怕的感覺，但因為喜歡足球，所以在球場上便有機會和移民族群更加親近，不過也僅止於此。真正產生在影像中納入移工元素，是在研究所時，為了創作的作業，和朋友在無薪假期間「追捕」逃逸移工，也因此了解這位移工不辭千里來到臺灣，是為了找失聯已久的媽媽，但在尋找時迷了路，才會失聯。這個故事刺激曾英庭導演創作了公視電視電影《椰子》。另一部和移工議題有關的短片作品《高山上的茶園》，則源自曾英庭導演到許多逃逸移工任職的茶園探訪時，詢問茶園主人，才知道如果逃逸移工因工過世，無法報警也無法公開。針對《高山上的茶園》，觀眾多半反饋「心情很差耶！」，因此在長片《查無此心》中，曾英庭導演想要做出一些相對樂觀一些的改變，因此把移工族群「唯一想做的事情只有活下去」和構想中女主角的心情進行連結。

王君琦教授進一步提問，由於臺灣的人力短缺嚴重，因此引入大量移工，但移工政策卻相對非常不完整，因此才產生更多逃逸移工。《四方報》曾策劃專欄「我們的寶島，他們的牢」，希望以移工

的角度看臺灣，也想請導演們分享，臺灣之於逃逸移工是一個什麼樣的地方？



曾文珍導演分享，雖然監察院在看完《逃跑的人》之後希望可以做出改變，但速度非常的慢，比如「仲介制度」便因為多方利益糾葛而難以改變。對於移工來說，促使他們逃跑的推力在於勞動條件不良、工傷醫療幫助短缺，甚至會因為受傷無法繼續工作而直接被遣返、居住安全不良、工時超長等等問題。在政策上的改良之前，或許更需要從這些基本需求處理起。曾文珍表示，對於政府政策的調整非常悲觀，認為勞動的政策永遠是最末端，幾乎沒有實質上的改變。

王君琦教授則進一步補充，臺灣工作的移工在法規上連勞動基準法也無法保障權益。

蔡崇隆導演也分享，放映紀錄片後常有人詢問，到底可以做些什麼？對拍攝紀錄片的創作者而言，對策或許是如何影響看電影的觀眾、如何讓觀眾同

理移工亦身而為人？目前政策之所以無法完備，是因為在訂定政策的臺灣人眼中移工連「人」都不是，遑論以「人權」角度思考。除了工作安全和居住安全問題外，移工多半背負高額債務在臺灣工作，如同奴隸一般。不合理的法規規定包含不能自由轉換雇主、換工作必須雇主同意、仲介協助轉職還要支付轉工費，工作權利還常被惡意矇騙，移工常常不懂合約內容，甚至手上連合約副本也沒有。蔡崇隆說，臺灣幾乎在實施對勞動者的一國兩制：不敢對臺灣人做的剝削，卻敢套在東南亞勞動者身上，甚至也沒有任何合理的理由，只是因為對方是相對弱勢的階級和語言相異者，但移工的勞動力明明是相同，甚至品質更佳的，不只補足了臺灣3K（「骯髒」、「危險」、「辛苦」）產業所缺少的人力，更成為必要且不可或缺的勞動力，這三十年來卻不曾檢討和改變不良的勞動力政策。蔡崇隆呼籲，臺灣身為移民之國，理應更加不能容忍苛待移工，臺灣人一樣是移民，只是先來後到之差，對移工族群應有基本的禮貌和文明。

王君琦教授接著對曾英庭導演提問，希望透過劇情片允許的虛構空間做到什麼？

曾英庭導演表示，劇情片創作是否有拿到補助資本對於自主性的影響甚鉅。也因為資本、票房的考量，在劇情片談議題反而是有限制的。電影需要大眾支持，當背負資本的力量時，對議題的討論並沒辦法非常深刻。對曾英庭來說，頂多給出一個引子，讓觀眾發覺移工面臨的複雜困境，只要在類型

電影（懸疑片）能夠刺激觀眾進戲院看片、還可以發現移工議題需要被關注，電影的階段性任務就算完成了。曾英庭也分享，在下一部策劃拍攝的電影，會選用愛情當作電影主題，希望以普同情感、更加通俗的方式包裝議題，期待打到更多觀眾，影響觀眾在看待移工時更有同理心。

王君琦教授進一步提問，觀眾期待影片，影片亦追逐觀眾，國際上對三位導演作品有何種迴響？是否和臺灣多元、民主、自由、包容的形象有所關聯？蔡崇隆導演的《九槍》亦舉辦警察特別放映場，是否有特別的回饋？

曾文珍導演分享，曾在波士頓放映，遇到在美國擔任看護的臺灣人反饋，對片中同為「移工」的主角感到心有戚戚焉；越南籍的美國留學生也回饋，終於知道原來父母輩的工作是如此艱辛。另外比較特殊的是，在香港卻因為國安法認為出現「中華民國國旗」的畫面和抗議的畫面暗指臺獨，要求修改，因而放棄放映。

蔡崇隆導演則分享，紀錄片的主要對話對象是臺灣人，次要戰場則是東亞其他的移工輸入和輸出國，越南相對重要，但因為規範嚴格而難以爭取放映機會。蔡崇隆的電影在澳門、香港亦遇到電檢問題，但處理方式和曾文珍導演不同。對電檢單位來說，只是在意「臺灣是國家」這件事，但因為成本因素、議題重要性不可能整體重做，所以直接允許對方暴力把國旗畫面剪掉，觀眾若提問，就直接回應「因應電檢單位要求」。國際放映回饋整體而言，



越南的學生族群看後表示不開心——因為是一件糟糕的事，但臺灣有紀錄片可以記錄。洛杉磯遇到過日本籍音樂家，反映從中深刻體會亞洲移民被歧視的感受，也從這些反饋看來，「移工議題」是具有強烈普世價值的。臺灣新二代的學生看完《九槍》後多半表示非常難過、感同身受，這似乎也召喚出某種雙族裔、或觀眾更能共感的意識。針對《九槍》警察場所遇到的倫理問題，蔡崇隆指出兩點：其一，旁觀一個人的死亡如何放在片中而不是二度剝削？其二，給加害人看是否必要？《九槍》在蔡崇隆的預期中在警界應該是不討好的，但除了陳崇文和家人在看片以前以為被針對而抗議，但整體看完電影

的警察觀眾沒有反彈，回饋甚至不錯：警察依然可以站在觀眾的角度同理看這部片，並且多半希望未來不要再發生類似的悲劇。新北市警察局也提出希望可以用《九槍》當作培訓新進員警訓練的教材，這或許可以算是正向的改變，但其實《九槍》最想譴責的對象是高層的政策決策者，並非基層員警——警界高層如何塑造這樣不利的結構？為何可以不把「人」當人看？

曾英庭導演則分享，《查無此心》非常晚才開始跑校園巡演，因為電影的定位不是針對學生，但因為票房不理想，才開始跑校園宣傳。在大學場的

放映中，可以見到新二代學生的共感稍微較高，少數高中職放映場次中，班上的新二代並不願意承認身份或發表意見。這也促使曾英庭思考，為何這個時代的新二代小朋友會羞於承認自己的新二代身份？至於國際放映，曾英庭導演表示影展顧問同時期處理柯震東導演《黑的教育》，在持續一年參與國際影展的觀察上，發現日韓較偏好討論校園霸凌議題的《黑的教育》，但歐美國家則偏愛《查無此心》，也有很多有移民、留學生身份的觀眾回饋在片中看到自己。曾英庭猜測，或許和歐美國家族群融合多元豐富或影展選片負責人對市場的敏銳度有關。

在提問環節中，謝欣苓教授提問，導演們如何處理電影中逃逸移工的「非法」問題？

曾文珍導演的立場是希望藉由紀錄片對「逃逸移工」除罪化，透過教育讓觀眾清楚問題不在移工，而是法律制定上。也曾有觀眾回饋，人跟人的相處會產生情感，但如果保持漠視，就會有排外的問題。

蔡崇隆導演則分享，相對於法律問題，紀錄片更加重要、也更嚴格的是倫理問題。對蔡崇隆而言，「逃逸移工」的法律定位都是很有問題的，將其指稱為「非法」、「黑工」都是有問題的，相對準確的稱呼是「無白牌移工」或「無證移工」，所謂「非法」只是行政法層次的程序而已。但在臺灣，教育並未完整法律知識普及，基本法律概念幾乎不為人所知，只跟著主播、記者過於誇大的說法；其次是警察的執法方式也非常有問題。在這之上，紀錄片

「正名」的責任非常重要，紀錄片的創作者需要知道自己和主角的定位在哪裡。同時，也希望紀錄片中的主角有尊嚴，所以並未上任何馬賽克處理。至於電影上映是否會對逃逸移工身份進行揭露而造成危險？蔡崇隆則抱持樂觀想法，說明若要抓「非法打工」需要現行，因此即便在影片中現身也是安全的。《九槍》使用的素材是否違反著作權的問題，蔡崇隆也回覆，因為紀錄片相較劇情片並非情節創作，因此較不適用著作權規範；秘錄器畫面則待審判結束後使用，因此公播並不影響審判公正性。蔡崇隆認為臺灣是相對安全、言論自由的國家，在批評警方和執政者的行動上，即便面臨牢獄之災也十分值得。

曾英庭導演針對 2011 年政府懸賞非法移工的全民追捕政策感到非常荒謬，因此在《椰仔》的角色設定中使用，同時也讓他思考「為何一個人沒有觸犯法律卻需要躲躲藏藏？」針對「正名」，曾英庭則分享，《查無此心》中資深和資淺的警察對於「移工」的稱呼並不相同：資深警察和非法仲介會稱之為「外勞、逃跑的」，年輕的新一代女警則稱為「失聯移工」，詞彙不同但也並未想改變彼此，藉此呈現世代差異。

同學則提問，對移工議題是否可能走出悲情敘事？是否可能更「日常」？蔡崇隆導演回應，移工議題中的「悲情」是確實存在且無法迴避的真實，而針對「日常」則需要了解，移工族群的「日常」和臺灣人並不相同，例如 12/10 移工大遊行的主題

之一：「仲介鬼故事」。在短期努力上，蔡崇隆鼓勵在座的大家一同參與移工大遊行，並在選舉時為移工議題投給有相關意識和政見的候選人：「有公民權的人需要幫助沒有公民權的移工！」中程努力上，則更需要臺灣人和移工對等互動：問問對方叫什麼名字？學習東南亞招呼語等等，讓對方知道彼此間沒有階級之差，並支持移工 NGO、在學校成立移工議題研究社或多元文化研究社等。在長程努力上，蔡崇隆則認為應該呼籲地方縣市政府首長成立移民工會館或服務據點，以身作則建立平等的勞雇關係、成立新移工雇主聯盟制衡仲介集團推動修法或政治改革。另外，蔡崇隆也分享在 12/4 以前，剝皮寮正在舉辦由 NGO One-Forty 所舉辦的移工攝影展，展出由移工掌鏡的攝影作品，鼓勵大家一起去看展。



## 曾文珍、曾英庭、蔡崇隆 | 我們與世界的距離——移工影像與跨國實踐

另有同學提問，如何同化在移工議題層面的「反對者」？

曾文珍導演認為，臺大可舉辦移工影展，讓更多人從影片上認識移工，而非被媒體單方面引導。身為導演，她常思考導演和移工之間的權力關係，但常常忘記彼此之間也存在友情，因此期待有機會

展開更溫柔的對話，回到人與人之間的相處。在紀錄片上或許可以在包裝上用更親民的方式呈現，但重要的是問題需要被看見。

蔡崇隆導演則回應，最理想的狀態是議題和故事兼顧，但十分考驗導演的功力，也需要考量題材。對創作者而言，能夠把議題放入電影已經非常勇敢，

比如曾英庭導演的顧慮，若放入更多議題，可能票房表現會更不如期待。但對於紀錄片的期待，蔡崇隆導演希望可以給與觀眾先備知識的啟蒙，對於臺灣人的「人性、善良」還是抱有樂觀，只是需要更了解移工族群，公民行動則可以在知識傳遞之後託付給觀眾。 ■





# 瞭望田野：文史轉譯的裝備作戰

阿潑（記者）、錢真（作家）、  
程廷（Apyang Imiq，作家）

本計畫希望藉臺灣在地文史資料為核心、「創意性寫作」(creative writing) 技術為半徑，建構學院內寫作的系統模式，並開創更深廣的創意寫作理論與應用範疇。「文學兵推工作坊」第二場由本所楊雅儒教授主持，邀請記者阿潑與作家錢真、程廷 (Apyang Imiq) 等重量級來賓，分享各自從田野工作、文獻調查回到書桌上寫作的過程。

首先是記者阿潑談「寫作身分的轉換：關於書寫時如何面對材料，又如何安置自己」。受到《人間》雜誌影響，阿潑相信感人的題材是報導文學的第一步，用腳走出來的新聞才是真實的；到被採訪者面前受教育，採訪者的態度應該謙卑。《人間》證明了非虛構寫作的力量。但是，用他人的故事是不是消費？稿子要讓受訪者確認嗎？阿潑的「靈魂拷問」也成為後續討論的重點。她認為，作為一個中介者，「我」和田野對象共同創造「真實」，建立關係本身就是書寫的主軸；虛構仍須建立在事實上，是再現的一部分。跨文化紀錄與書寫最重要的是「帶讀者置身現場」，阿潑把自己當成導遊，帶讀者看見「我」所看到的世界。

接著由作家錢真分享「小說與歷史的平衡」。她愛看布袋戲，寫同人誌，因為人物設定通常是斷裂的，所以習慣「腦補」前傳。寫《嘉平夢》主要

參考《資治通鑑》和《世說新語》，《羅漢門》講清領時期朱一貴事件，《緣故地》是日治時期頂林事件，都有資料收集的問題。錢真說，先確認沒有人寫過，然後收集史料、看期刊論文，形成時代感。瞭解史料書寫的動機，解讀史料記載，沒有被寫出來的，就是值得虛構的空間。她會參考統治者以外的史觀、史料，善用口供裡的訊息、地圖視角、戶籍資料、舊時地名或老照片去還原現場，藉此撐出空間，重建人物。

作家程廷以「樹洞 Mgrig 轉」為題談如何將族語放進小說。Mgrig 是動、跳舞、旋轉之意，開車也會用 Mgrig 來形容轉方向盤。他說小時候只知道要好好念書，沒想到書讀越多離部落越遠，直到返鄉才重新開始認識部落。在部落通常使用太魯閣語或華語，也有日語、英語交雜，有些字難以翻譯，有些字要意譯，有些字則要回到文化或生活情境中轉譯。程廷透過身體勞動和訪談耆老重新學習部落文化，因為參與社區營造工作，累積許多關於編織、狩獵、農作和生命史等資料，這些都成為他創作《我長在打開的樹洞》的基底；「打開的樹洞」是老人家形容從山上看支亞干溪的感覺，也正是語言文化最生動的轉譯。



## 第一輪提問：

- 張俐璇教授請作家錢真多說一點寫同人的事。
- 鄭芳婷教授問記者阿潑如何找到感動自己的材料，問作家程廷是否嘗試文字以外的創作。
- 蘇碩斌教授問三位作家如何看待紙本書市場衰退問題，是否堅持紙本書寫。
- 楊雅儒教授想知道作家程廷如何看待虛構／非虛構書寫。
- 同學問記者阿潑「有沒有資格去寫」的結論是什麼。

記者阿潑說，「菜鳥的困惑」是提醒自己在寫作或採訪時自問「我」是什麼角色。她會先自問寫作的動機是什麼，在採訪前說明自己的身分立場，在書寫的過程中做出取捨，並向受訪者確認自己的理解無誤。她認為身為代表某種主流文化的知識分子，創作是為了溝通，做異文化之間的轉譯。阿潑認為紙本書的衰退是必然的，創作不變，只是換了個載具。

作家錢真從小愛看《聖鬥士星矢》、《灌籃高手》，很自然地產生腦補劇情的衝動，大學時則熱衷在同人誌創作網站 po 文連載。寫歷史小說的感覺像在解謎，也不會洩漏自己或身邊的事情。錢真對從清領過渡到日治時期的事情特別感興趣，頂林事件、林爽文事件都是看了許多史料之後才決定的題材。關於紙本書的未來，錢真說她和記者阿潑的看法差不多。

作家程廷說他的稿子會給受訪者看，有時受訪者沒問題，但受訪者的小孩有意見。據他觀察，《遊

林驚夢：巧遇 Hagay》劇場版聲光效果很受族人歡迎，室友將程廷小說〈父親〉改編成劇本，在社區劇場演出也做出口碑。程廷表示非常喜歡文字創作，有無紙本都不影響；只是部落老人家講過的故事，如今很難還原其背景和脈絡，這也使取材變得困難。

### 第二輪提問：

同學問記者阿潑，拋棄受訪者的罪惡感，會因期刊、書或寫作方式不同嗎？採訪結束後和受訪者的關係就斷了，如何面對或消化？阿潑答道，《人間》雜誌的特殊性在其壽命很短（四年）但力道很強，影響深遠。寫《憂鬱的邊界》時，自己是一邊當記者，一邊做社運，和受訪者或旅途相遇的對象在網路上保持可以聯絡的距離。記者或影像工作者的身分可以是一種保護，她不會「拋棄」受訪者，只要能遠遠看著對方就好。

楊雅儒教授問作家錢真，《緣故地》與民俗有關的取材，是童年記憶，還是為寫作才去做田調？方向感很差的人，從調查到書寫，要如何將走訪感知融入敘事？錢真說，史料裡沒有的故事，史蹟（如石碑）可以幫忙；小說中個人生命史的虛構，則由其空間經驗切入去建構。《緣故地》部分場景是錢真小時候印象的重現，地方誌也是很好的參考，或者問在地人，像是從老地名、公車路線規畫得以窺見生活空間脈絡和當地人使用習慣。

蘇碩斌教授問作家錢真，是否有「歷史書好賣，歷史小說不好賣」的感受？金庸的小說寫得好也賣得好，可見歷史小說最好不要固守史實或大量輸入知識。錢真說自己喜歡金庸，也受日本戰國武將小說影響，雖然司馬遼太郎的《龍馬傳》被後人指出有誤，她認為是當時調查有限、史實不易獲得的緣故。錢真提到將術法寫進歷史小說，要小心那個「度」；布袋戲、BL 各有讀者群，確實不容易兼顧，只能在每次書寫時試著推進一步。

蘇碩斌教授談到「引用 (quotation)」。學術界有學術引用倫理和研究倫理，採訪者和被採訪者之間亦有「承諾」關係。最基本的研究倫理是「告知同意」，即事先告知對方是採訪或研究，用何種方式呈現也要事先說明。公開可得的資料或歷史材料不需要給當事人看，切記，採訪者有詮釋權。楊雅儒教授總結說道，問題意識、田野、創作不是線性進行，很可能是先進入田野接觸與感受，然後才產生問題意識。記者阿潑的「面對災難怎能不寫」、作家錢真講同人誌時像個少女，還有作家程廷對部落的使命感，這些飽滿的情緒都是創作動力，相信大家都能感受得到。

聽三位作家分享經驗，感覺時間過得特別快；當天色暗下來，燈火通明的 324 教室就像夜晚的秘密基地，讓人更捨不得離開。這裡是「文學兵推工作坊」的根據地，在逐漸形成的默契中，我們準備出發前行。■



活動側記

人文踏查與歲末餐敘

## 走讀行程：猴硐礦工文史館、瑞三整煤廠、新平溪煤礦博物園區、石底大斜坑、礦場咖啡（百年選洗煤廠）、日式宿舍群（臺陽職員宿舍）、菁桐老街

1125

導覽老師：退休礦工文史協會（猴硐礦工文史館：五位礦工老師隨隊導覽）、蔡孟儒老師、高文祿老師（平溪文史工作室）、高瑋謙老師（平溪文史工作室）



今年的臺文所暨臺灣研究學分學程人文踏查，我們走訪新北的煤礦聚落——猴硐、新平溪、菁桐聚落。進入到臺灣電影《多桑》、《戀戀風塵》的電影場景，實際踏查走訪認識煤礦文化和了解礦業與聚落的繁榮至凋零。

臺語有一句俗諺是這麼說的「猴硐風、九份雨、三貂嶺ê路、十分寮ê女人，不好惹。」一下車便能感受到猴硐風、九份雨的威力，我們沿著基隆河上游步行至猴硐車站與礦工文史館的大哥大姊碰面，群山圍繞，聚落依循山坡而建，靄靄停雲，濛濛時雨，嫋嫋薄霧更為猴硐添上一層神秘面紗。

猴硐礦工文史館由老礦工們組成，他們自主性的保存礦業珍貴史料，冀望能讓更多人領略這座小鎮的故事。老礦工帶著我們一行人沿著他們以前工作的路徑走去，即便鐵軌已被厚厚的瀝青所覆蓋，仍能從他們生動的解說和老照片的展示感受昔日的生活場景。文史館的大哥指著清澈的基隆河說道「以前我們沒有概念，就會把挖礦的廢石丟向基隆河。以前如果颱風來汐止、內湖一帶淹水，我們可是大功臣！」大哥打趣地分享著，甚至以前在社子島基隆河匯入淡水河區域還會有居民在河裡撈煤的景觀。後來政府禁止將廢石往河床傾倒以後就開始往山上倒，眼前幾座山丘被稱為「捨石山」，是由洗選煤礦後分離出來的廢石，長年堆累而成的山丘。

大姊帶著我們進入工寮看看他們小時候生活的場景，坪數不大卻需容納十幾位家人，礦工的工作危險艱鉅，故能全家窩在一起相處便是最幸福的情景了；大哥也向我們介紹王醫師這個神奇人物，雖然他的醫生執照因三民主義一科不斷落榜，但猴硐的居民只要身體有任何異樣，找到王

醫師保證藥到病除。因時間有限，我們沒辦法閱畢猴硐一切的礦工故事，無法前進至「復興坑」也算是預留一伏筆，期待我們下次的到訪。最後我們停留在一座小廟前，當地都稱它為「寄命土地公」，是昔日礦工進礦坑工作前先將其命寄放在土地公這保管，保佑工作期間一切安全順利，這一座廟成為礦工們的信仰寄託，祂也在此守護著這塊土地的平安順遂。沿路的每間房子都有著屬於自己的故事，整趟走讀充實且精彩，今昔對比看到了某些事物已消失不見，卻仍有一些事物在文史館的大哥大姊積極保存下得以延續。



## 「礦山行：煤礦走讀」人文踏查

接著，我們來到新平溪煤礦博物園區。與前者不同，為我們導覽的龔俊逸總經理，其父親為原經營礦場的龔詠滄先生，也是新平溪煤礦博物園區的創辦人。龔俊逸除了帶我們認識新平溪煤礦的歷史也詳細解說礦坑裡的一些設計，像是通風口的设计、坑道支撐技術等。園區裡面佈置了各種展覽內容，讓我們更了解這一帶礦業的發展，還看到了臺日的煤礦文化交流，一探過去煤礦產業的多元記憶與文化。最後我們搭乘曾經主要用來運送煤礦的「獨眼小僧」小火車，駕駛是一名從少女時期便駕著礦車往返礦坑及整煤場的阿嬤，她熟練的完成車頭調頭，從昔日一車一車的煤礦到今日一車一車的遊客。坐在擁擠的礦車裡，一路搖搖晃晃，穿越鬱鬱蔥蔥

的林間小徑，蓄水池、翻車台、卸煤斗也閃現其中，真實感受到煤礦產業的生活日常。

充實的煤礦小鎮巡禮以菁桐聚落作結，一行人分成兩組各自探訪菁桐聚落。平溪文史工作室的高文祿老師、高瑋謙老師帶著我們走訪礦工生活留下的痕跡，拆一半的工寮、老礦工的菜園、臺陽礦業職員宿舍（日式宿舍群）、礮場咖啡（百年選洗煤廠）、日治防空洞等。接著我們踩在濕滑佈滿青苔的石子路上，往楊逵作品〈增產之背後〉大斜坑坑口場景前進，導覽老師自豪的說著這裡曾有著 500 馬力的捲揚機，捲揚機已在停止煤礦開採後被拿去賣錢，目前僅剩一座大平台，與石底大斜坑坑口相

遙望。在大斜坑聽著老師生動描述礦工們上工的情景並想像著，餘光瞅見一盞又一盞的天燈冉冉升起，天色已黑，微光隱約照亮這座城鎮，彷彿訴說著這些被遺忘的故事在一群人的努力下，正一個個的找回來，在這礦業小鎮中熠熠發光著，重新以嶄新之姿躍進眾人的視野，為這曾輝煌過的聚落延續至下個篇章。■



# 臺文所期末歡聚

# 歲末餐敘暨交換禮物

時間 | 2023 年 12 月 13 日 (三) 晚上 7:00

地點 | 臺文所 324 教室

2023

1213

活動集錦



## 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)

陳涵君 勵心如

### 資料統整

池內萌 (靜瑤)

### 作者群 (依姓氏筆劃排序)

李心柔 林心嵐 林裘雅 洪祥庭 孫家琦 康瓌揚  
許為庭 陳冷樺 陳若青 黃百晟 黃亮鈞 劉晉綸  
韓承澍 蘇 駿

### 美術設計

陳世萱

### 行政協助

葉秋蘭

聯絡信箱

[ntugitl@ntu.edu.tw](mailto:ntugitl@ntu.edu.tw)

臉書專頁

<https://www.facebook.com/NTUTaiLit/>