

影像啟動文學的來世： 當代台灣文學紀錄片的三種路徑

謝欣苓*

摘要

本文試將當代台灣文學紀錄片分為三種模式，探究文學與影像的跨媒介創作與敘事策略，提出當代台灣文學紀錄片生產現象的初步觀察。第一種模式為傳記式作家紀錄片，以單一作家為傳主，作家生平、創作歷程與代表作品為敘事主軸。第二種模式為風格化的文學電影，導演以自身對作家的詮釋佐以影像美學，結合商業化的宣傳手法，以推動台灣文學閱讀為目的。第三種模式為實驗電影，以前衛的音像部署策略，挑戰文學紀錄片的傳統，揭開文學史上邊緣化的跨界域文藝風貌，亦佈置創新的觀影情境誘發觀者進入文學世界。本文認為當代文學紀錄片的生產，除了依循新世紀紀錄片「個人化、藝術化與商業化」的趨勢發展**以外，文學紀錄片的傳播功能亦可延續文學的生命。

關鍵詞：台灣文學、文學紀錄片、作家身影系列、他們在島嶼寫作、
日曜日式散步者

* 謝欣苓，國立臺北教育大學台灣文化研究所副教授。

** 邱貴芬，《「看見台灣」：台灣新紀錄片研究》（台北：國立臺灣大學出版中心，2016），頁 35。

Films Launch Literary Afterlives: Three Modes of Contemporary Literary Documentaries in Taiwan

Hsin-Chin Hsieh^{***}

Abstract

This study categorizes contemporary Taiwanese literary documentaries into three modes, investigating the processes of intermedial creation between literature and documentary and exploring the narrative strategies to offer a preliminary observation of the production of contemporary literary documentaries. The first mode — autobiographical documentary — focuses on a single writer and his background, writing, and representative works. In the second mode — stylized literary filmed — filmmakers adopt their interpretation of the filmed writer and filmic aesthetics along with commercialized promotion to publicize literature. The third mode — experimental film — aims to highlight the marginalized cross-regional phenomenon and to guide the audience to the literary world through avant-garde strategies. Accordingly, this study proposes that in addition to the trend of documentaries in the new century — individual, artistic, and commercial — the production of these literary documentaries also extends literary afterlives.

Key words: Taiwan Literature, Literary documentary, *Zuojia Shenying*, *The Inspired Island: Series of Eminent Writers from Taiwan*, *Le Moulin*

^{***} Hsin-Chin Hsieh, Associate Professor, Graduate Institute of Taiwan Culture, National Taipei University of Education

一、前言：文學紀錄片作為一種類型

科技發達、視覺媒介繁生的新世紀以來，影像和網路媒介已然改變我們的生活，人們的閱讀習慣從紙本書籍轉移至各式的電子書，除了載體的轉變之外，閱讀人口的急劇下降也讓文學創作者與出版業陷入生存危機，在人人依賴媒介而生的當下，影像是否可能延續文學生命，又或帶來另一種生機呢？文學跟影像的關係究竟為何？若是文學成為弱勢媒介，那麼影像或其他媒介可否幫助文學重生？作家朱宥勳曾對此提出觀察：「在當前的科技時代，文字的優勢已然消逝，只能從『強勢』的地位轉為其他媒介的『基礎』或『輔助』」¹，同時也強調文學作品的內容仍是重要的，因為它能夠透過不同的媒體或平台進行傳播。換言之，文學與媒介相輔相成，得以創造出文學的另一種未來。對此現象的觀察，媒介記憶研究者埃爾（Astrid Erll）以「文學來世」（literary afterlives）的概念為基礎，提示數種研究途徑與目的：「意即探討文學作品的後續影響，它們如何『存活』、持續被使用且對讀者產生意義，同時也聚焦複雜的社會、文本和跨媒介的動態過程」²，此概念開啟了想像文學未來的各種途徑，文學作品的傳播與接受、跨媒介的轉譯、不同媒介的互文性等論題，都有助於我們理解文學與媒介的關係。

「文學來世」作為論述發想，埃爾提出的三種途徑，啟發我們思索一部作品經過很長時間之後，如何可能持續被閱讀、討論、經典化、遺忘或者再利用，隨著社會脈絡的變動，為何有些作品被賦予新生命但有些卻被遺忘或者塵封，「這些問題都可以從社會、媒介與文本的觀點來探討，文學來世的現象將是三者平衡結合因而得以延續」³，其中媒介的觀點著重文學作品與其他媒介的動態關係，文學如何因影像化、跨媒介改編、再創作能夠展現新的生機，亦可回應文學與媒介的連結，媒介如何（不）可能促成文學的重生。

台灣電影史上，文學與影像初次相遇於台語片時期（1955-1972），文學作品改編為台語片的素材來源之一，接著出現兩次文學改編電影的高峰，第一波為一九六〇年代，以文藝片和言情小說為主，尤其是瓊瑤小說之電影改編；第二波則是一九八〇年代新電影時期，電影作者們紛紛改編重要台灣作家的作品，進行影像創作，⁴例如被譽為台灣新浪潮電影首作的《兒子的大玩偶》（1983），即是改編自小說家黃春明的三篇作品，電影的廣泛接收與傳播同時帶動文學作品的閱讀，台灣作家與其作品因此躍上大銀幕，觸及更廣大的閱聽族群，這樣的文學改編電影盛世可歸功於劇情片的吸引力與傳播力，其敘事模式、演

¹ 人文沙龍團隊，〈在媒介裡求生：台灣文學的機會與命運〉，《人文社會科學簡訊》22.3（2021.06），頁111。

² Astrid Erll, *Memory in Culture*. Trans. Sara B. Young. (Hampshire: Palgrave Macmillane, 2011), pp.168.

³ 同前註，頁166-167。

⁴ 黃儀冠，〈從文字書寫到影像傳播——臺灣「文學電影」之跨媒介改編〉（台北：台灣學生書局，2012），頁3-4。

員表演以及影像美學都有助於彌補文學作品在傳播上的局限性，如紙本閱讀、出版與流通等，又或文字構築的世界因此能藉由劇情推展、演員詮釋搭配音像部署，使文字視覺化。

如果文學改編劇情片著重的是敘事和表演，以影像進行改編、轉化或者重新詮釋文學作品，那麼另一個重要的電影類型——紀錄片，如何發揮其媒介特質來轉譯文學呢？台灣新紀錄片自一九八〇年代發展以來，題材與社會議題緊密相關，並以反主流媒體、為弱勢發聲為創作訴求，看似與文學完全勾不上邊的紀錄片創作，卻在一九九〇年代末、二十一世紀之初，出現了突破性的發展。根據吳倍華的研究整理，至今主要有九大系列的台灣文學作家傳記紀錄片作品，包括作家錄影傳記（1997-2020）、作家身影系列一（1997）、人生採訪——當代作家映像（1999）、作家身影系列二：咱的所在、咱的文學（2000）、世界女性・台灣第一（2000）、人文台灣：台灣作家系列（2003）、文學風景（2004）、台灣文學家紀事（2004）、他們在島嶼寫作（2011-）⁵，除此之外，還有黃明川的「台灣文學家紀事系列」（1994）、「台灣詩人一百影音計畫」（2000-）兩大系列，另外亦有非系列性的文學紀錄片如陳安琪《三生三世聶華苓》（2012）、黃亞歷《日曜日式散步者》（2015）、黃明川《櫻之聲》（2016）、許卉林《台灣男子葉石濤》（2022）等作品，由以上創作成果來看，文學紀錄片顯然已成為台灣紀錄片主要類型之一。

文學紀錄片的命名、定義與分類多元分歧，先從命名思考，文學紀錄片、作家紀錄片、傳記紀錄片或者上述詞彙的各種排列組合，皆有研究者和影評人用以討論此類型作品。再者，就定義而言，廣義的文學紀錄片即是以文學為題材的紀錄片創作，文學的範疇可包含作家、作品、文學社團及其所衍伸的社會文化現象，較為狹義的作家或傳記紀錄片，則聚焦在「人」，亦即將作家視為重心，大部分的當代台灣文學紀錄片則是結合上述兩者之特質，藉由不同的影像策略去處理文學題材，因此本文擇以廣義的「文學紀錄片」為論述主軸。

文學紀錄片在一九九〇年代末期悄悄萌芽，與台灣社會的本土化與民主化有密切的關聯性，邱貴芬認為紀錄片具有「大眾性」，除了它所預設的目標觀者之外，「紀錄片往往透過訪談，採用口述歷史的形式來進行。這樣的特殊內容形式往往凸顯了普羅大眾的聲音」⁶，由於這兩層大眾性，紀錄片不僅表達大眾的聲音，同時也將導演所要呈現的觀點傳遞給大眾，讓人民的自由發聲與接收知識得以可能。另一方面，本土化帶動台灣主體性與認同的建構，文化工作者以台灣為本從事創作，於此同時，學界也著手台灣文學研究與台灣文學史書寫的知識生產，以文字撰寫的文學史之外，影像亦參與其中，對此，邱貴芬指出文學紀錄片的關鍵位置：「在學院以文字撰述的台灣文學史之外，開闢一個民間媒

⁵ 吳倍華，《文學作家傳記紀錄片中的人物形象敘事策略：以〈尋找背海的人〉為例》（台北：世新大學口語傳播學系碩士論文，2013），頁42。

⁶ 邱貴芬，〈文學影像與歷史——從作家紀錄片談新世紀史學方法研究空間的開展〉，《中外文學》31.6（2002.11），頁193。

體主導的台灣文學史和文學經典認可機制，介入台灣文學史的形塑。被挑選為主題人物意味其文學成就受到肯定，已達『台灣文學經典作家』的地位」⁷，此觀點揭示文學紀錄片具有文學史撰寫與介入的功能性，在此功能之外，影像創作所能開創的文學史書寫策略顯然與文字迥然不同，文學紀錄片作為一種影像類型，其媒介特質如何能介入台灣文學史的建構、樹立作家作品的篩選機制且將文字影像化，進而以此跨媒介創作達到文學傳播的目的，皆值得深入探討。

既然文學與影像為兩種截然不同的媒介，那麼文學紀錄片的創作過程中，如何透過影像的特質詮釋文學即是關鍵，同時也可能衍伸出文學的可譯與不可譯性，這裡所稱的可譯與不可譯，不只是不同語言之間的翻譯，更可以延伸到不同媒介的轉譯上，文字的特質在於字裡行間所溢出的想像空間和其所構築的世界觀，然而紀錄片除了影像跟聲音的集合以外，根據普蘭丁格（Carl Plantinga）所提出的紀錄片論述框架，他認為導演藉由影像敘事傳遞特定觀點時，以四大原則為基礎：選擇（selection）、排序（order）、強調（emphasis）、聲音（voice），⁸素材的取舍、排序、重要性以及主要觀點皆可用來分析紀錄片論述結構，拍攝文學紀錄片時，導演同樣地需要進行這些思考，比方說，文學作品如何呈現，作家的生平背景如何梳理，文學涵蓋的範疇廣泛如何排序，哪些作品最具代表性，所要形塑出的作家形象與風格為何，影像工作者如何詮釋文學作家，既然文學紀錄片不可能一字一句記錄文學作品和作家創作歷程，那麼轉譯的過程中，導演必須面對可譯與不可譯的抉擇，進而以影像呈現其所理解的文學世界。

除了介入台灣文學史的建構之外，文學紀錄片同時擔任推廣與傳播台灣文學的重要推手，邱貴芬指出：「觀眾看完影片之後，是否對作家產生興趣，付諸行動閱讀其文學作品，紀錄片因而讓作家一再於不同的時空裡還魂，持續在文壇占有一席之地？我認為這個創造『文學後續生命』的命題，才是作家紀錄片真正的課題，也是最重要的衡量指標。」⁹如此看法也與埃爾的「文學來世」願景不謀而合，文學紀錄片不僅是記錄文學作品、保留作家身影，更重要的是透過影像的轉譯，觸及更廣泛的觀者與讀者，延續文學生命。論及文學紀錄片的傳播功能，林淇濱曾針對一九七〇至一九九〇年代的台灣文學傳播現象提出觀察，他認為此時期最重要的文學傳播媒介是報紙副刊，「副刊的文學傳播基本上受到歷史脈絡、社會變遷、意識形態及文化霸權與媒介守門人實踐等四個因素（或變項）的干擾（或影響）」，¹⁰副刊為作家重要的發表園地，因意識形態國家機器與文化霸權的介入，報紙與編輯所承擔的文學傳播責任也深受影響，¹¹然而新世紀以來，報業漸趨式微，副刊讀者銳

⁷ 邱貴芬，〈以紀錄片創造文學後續生命——《願未央》與《我記得》〉，《文訊》436（2022.02），頁70。

⁸ Carl Plantinga, *Rhetoric and Representation in Nonfiction film*. (Grand Rapids: Schuler Books, 2015), Kindle, pp.1870.

⁹ 邱貴芬，〈以紀錄片創造文學後續生命——《願未央》與《我記得》〉，頁69。

¹⁰ 林淇濱，〈書寫與拼圖：台灣文學傳播現象研究〉（台北：麥田出版，2001），頁16。

¹¹ 同前註，頁17。

減，網路與科技逐漸取代了紙本報紙與書籍，文學的傳播功能如何延續，文學紀錄片在此中是否能重新肩負起文學傳播的功能，尚待時間的檢驗。於此同時，若是文學紀錄片能成為文學傳播的新途徑，那麼紀錄片如何能從各式媒介中脫穎而出，吸引觀者的目光，文學紀錄片採用的敘事策略與音像部署即是其中的關鍵，因此本文將新世紀以來的文學紀錄片分為三種模式，試以提出當代台灣文學紀錄片生產現象的初步觀察。

二、以影像作傳的作家紀錄片

一九九〇年代為台灣文學紀錄片創作的發軔之始，初期作品多為系列作，由政府或民間企業補助拍攝，且以單一作家為焦點，透過影像介紹作家背景、創作歷程與重要作品，以旁白朗誦搭配影像來呈現文學文本，佐以專家學者對於作家作品的詮釋和定位，因此作家紀錄片可視為記載和保留文學的重要媒介，同時也帶有為單一作家作傳的意味。吳倍華試圖將文學作家傳記紀錄片視為一種傳記類型，並指出「傳記的敘事並非任意拼湊既有歷史事實資料，而是經由作者組織、選擇與詮釋而成，這當中即隱含了作者如何敘述傳主的問題……傳記文本結構不僅展現了傳記作家的關注焦點，也代表作者對傳主人生的看法。」¹²此處的傳記作家轉移到文學紀錄片上即是導演，導演如何看待與詮釋作家成了紀錄片敘事走向的關鍵。此外，初期的文學紀錄片多為影視企業籌劃拍攝的系列作品，如春暉影業的「作家身影系列 I、II」、公視的「世界女性·台灣第一」及「文學風景」等，這些作品的創作皆是團隊合作，且帶有特定的目的與立場，誠如林淇瀟所指出的副刊編輯之於文學傳播的關鍵性，媒介守門人的角色同樣也出現在文學紀錄片的生產過程，哪些作家能成為拍攝對象，如何以影像定位作者在文學史的位置，都反映了創作團隊的守門人角色所發揮的篩選機制，一旦作家被選為傳主，即刻肯定他在文壇的重要性，同時也揭示作家紀錄片作為文學典律化工程的途徑之一。

作家紀錄片的敘事結構往往以作家生平為主軸進行線性式介紹，既然作家是傳主，傳主在世與不在世將影響導演處理作家生平的影像手法，同時基於作家紀錄片固有模式與元素之上，導演在拍攝過程所欲強調的主軸、敘事結構和最終所傳遞的觀點，都體現導演對作家作品的詮釋、評價與定位。2000年由春暉影業出版的「作家身影系列 II：咱的所在、咱的文學」即採取傳記式紀錄片的模式，有別於前一系列以中國五四時期作家為拍攝對象，系列二將目光移至台灣，選取 13 位日治時期至一九六〇年代的男性作家為傳主，包括賴和、楊逵、呂赫若、龍瑛宗、吳濁流、鍾理和、葉石濤、鍾肇政、白先勇、李喬、鄭清文、王禎和、王文興，透過史料考察、口述歷史、親友／專家／學者訪談，搭配旁白解

¹² 吳倍華，《文學作家傳記紀錄片中的人物形象敘事策略：以〈尋找背海的人〉為例》，頁 32。

說，對特定作家進行評價，作品的內容多以朗讀與重演呈現，以下將擇以戰後作家白先勇與王禎和以及日治時期作家賴和的紀錄片，歸納出作家紀錄片的特色與局限。

《永遠的《臺北人》——白先勇》以傳主白先勇的生平背景與遷徙路徑為敘事主軸，搭配以特定地點為背景的作品，包括桂林、南京、上海、台北、美國等白先勇生命中的關鍵節點，將他的創作歷程以時間與空間相互對照的方式呈現，如桂林的〈花橋榮記〉與上海的〈金大班的最後一日〉，本片的旁白為女性聲音，以客觀語調解說作品內容，白先勇作品多以女性為主角，使用女性旁白更可貼近小說中的女性人物，畫面上則佐以地景或文學改編電影的片段為輔助，更重要的是置入大量的作家身影，讓白先勇現身說法，作品詮釋則由學者、出版家和藝術家擔綱，從聲音部署可知，這部紀錄片至少有三種聲音：旁白、作家與專家學者，三者相互參照，可讓作家作品的解讀更為全面，即便如此，這些聲音傳遞的評價仍有局限性，導因於訪談者的選擇，這些訪談者的背景單一，誠如邱貴芬所言，不見本土派的專家學者討論非屬本土派的白先勇，¹³因而觀者所接收到的資訊都是正面的評價，而無法了解到不同的觀點或爭議性的論述。另一方面，邱貴芬也指出：「以在世作家為對象的作家紀錄片最寶貴的可能就是紀錄保存了作家的影像聲音，更有意義的，可能就是透過採訪，讓作家以自己的觀點來討論其創作，呈現其創作觀。」¹⁴這部作品可惜沒有發揮此優勢，儘管做到保存作家身影與聲音的目的，但是未能深入詮釋進而建構白先勇完整的創作觀。以此勾連至埃爾認為跨媒介創作能延續文學生命的觀點，若是作家紀錄片能透過聲音與影像的雙重映照，將作家的點點滴滴保存下來，並且傳播至後世，未來的觀者無疑希冀能透過這部片更深入了解這位前輩作家，但很顯然地這部作品未能擅用作家在世的優勢，納入不同背景的訪談者與作者的自述，建構更為全面的傳記式影像作品。

「作家身影系列 II」中，多位作家在紀錄片拍攝時已過世，創作難度因此提高，也讓作家紀錄片在保存與記錄上出現更多的難題考驗。與白先勇同樣在一九六〇年代現身台灣文壇的王禎和，《笑嘲人生的悲喜——王禎和》製作時，王禎和已過世，因此本片開始，導演曾壯祥即使用旁白說明拍攝王禎和的動機與難處，同時解說其小說作品的題材與特色，將王禎和定調為「當代最具代表性的作家之一」。由於王禎和不像白先勇有多地遷移的經驗，作品時空背景也多座落在花蓮與台北，因此本片的敘事結構以王禎和生命的重大事件為段落分界，包括確診癌症、台大外文系的文學啟蒙、1961 年張愛玲來台訪問、電視工作經歷、愛荷華寫作會等，再搭配由專家學者的代表作介紹，如〈鬼・北風・人〉、〈嫁妝一牛車〉與《玫瑰玫瑰我愛你》。片中置入一段王禎和的錄音檔，是這部作品唯一的王禎和聲音，佐以花蓮地景，強調王禎和的創作發想來自土地與小人物，在此之外，大量依賴專家的評價，如鄭恆雄、尉天驄、呂正惠、陳芳明等人，分別針對王禎和文學啟蒙、

¹³ 邱貴芬，〈文學影像與歷史——從作家紀錄片談新世紀史學方法研究空間的開展〉，頁 198。

¹⁴ 同前註，頁 201。

小說的語言實驗、創作歷程分期、從美國愛荷華返台後的作品轉向提出觀察，歸結出王禎和小說特色：「嘲弄是帶著眼淚的」。儘管片中多位學者已就王禎和作品提出深刻的文本分析，並定位他在台灣文學史上從現代主義到鄉土文學時期的重要性，然而作家紀錄片的目的並非大量學術論述的堆疊，評價固然重要，但更重要的是作家的思考與書寫，尤其王禎和特殊鮮明的語言美學，並沒有在片中凸顯，相對白先勇紀錄片以旁白介紹作品內容，王禎和的身影與聲音在這部紀錄片中相對空白。回到紀錄片的文學傳播功能上，本片因作家不在世而未能保留作家身影，或能以作品內容去強化作家的代表性，但這部片也沒有真正發揮用影像重構文學世界的功能。

對照上述兩位戰後現代主義作家，「作家身影系列 II」亦納入了日治時期的作家，包括賴和、楊逵、呂赫若與龍瑛宗，這些作家所處的歷史與社會情境與戰後大不相同，在面對殖民統治、經歷語言轉換時，文學創作作為藝術形式之外，其所發揮的社會實踐與政治功能同為重要。以《台灣新文學之父——賴和》為例，賴和兼具醫生、作家與社會運動者多重身分，但是在這部紀錄片中，以醫生和作家兩種身分為主軸，社會與文化運動的參與，如其在台灣文化協會扮演的角色與具體貢獻，僅由林瑞明的訪談稍稍帶過，擔任《台灣民報》與《台灣新文學》的編輯工作，都未曾在紀錄片中提及，觀者因而難以全面性地理解賴和在日治時期的重要性。片中賴和的行醫經驗透過診所空間的拍攝與戲劇重演，佐以家人訪談中所勾勒出的形象，如免費為貧困者治病、跨科別看診等。作家創作歷程的重建部分，近似同系列其他作家紀錄片的拍攝手法，作品發表時間順序排列進行段落主題分節，由女性華語旁白朗讀作品的節錄文句，繪畫或是檔案片作為畫面背景，賴和的作品以字卡或卷軸方式呈現，再置入兩到三位的專家學者訪談，讓專家具有權威性的內容與聲音，主宰觀者對賴和作品的理解與詮釋。換言之，觀者在觀影過程對賴和作品的認識皆來自於專家學者的訪談，畫面上的文學作品也因在畫面上停留的時間短暫，以捲軸快速滑動的方式出現，不利於觀者在觀影的同時進行閱讀。另外，賴和的文學創作經歷舊文學與新文學論戰，多重語言的創作策略亦是重要的文學特色，然而除了呂興昌與陳萬益在分析賴和作品時，指出文言文與白話文的轉換、台灣話的使用等，片中作品多以華語朗讀，旁白聲音表現並未凸顯出賴和作品的語言特色，以及當時文壇複雜的文字與語言實踐。更重要的是，對照前述兩位現代主義作家的美學技巧，賴和文學題材根植於社會，反殖民精神以及對平民弱者與不同族群的人道關懷，乃至藉由文學向大眾傳播政治理念的目的，這些由文學創作所延伸至當時文壇及社會脈動的時代意義，更可以展現賴和的寫實手法，但在這部紀錄片中僅僅簡化濃縮在專家學者的論述之中。儘管作家傳記式紀錄片的主軸是傳主，但是在處理不同歷史時期的作家時，仍需考量特定的時空與作家創作的互涉，賴和作為日治時期的代表作家，作品所反射出的時代性、社會情境與政治訴求尤為關鍵，然而《台灣新文學之父——賴和》提供給觀者的僅是一個作家的生平與代表作，專家學者對單篇作品的分析，時代與歷史則在其中消失。作家紀錄片若要實踐參與文學史建構或補充文學史的功

能，應可更強化賴和所經歷的日治時期的寫實主義文學與新舊文學論戰等重要文學思潮與脈絡系譜，而非一再地覆述「台灣新文學之父」此一稱號，讓賴和的文學與社會貢獻僅停留在此之上。

作家紀錄片的特色在於以影像為作家作傳，進行作品詮釋，乃至參與作家作品經典化的工程，「作家身影系列 II」在新世紀之初發行，可視為台灣文學紀錄片的重要開端，選出日治時期、戰後第一代與第二代的代表作家，著手史料整理、作家身影與聲音的採集與保存，專家學者訪談同時也提供作家與作品的解讀，實踐影像紀錄與保存文學的拍攝目的，觀者也能對特定作家作品有初步了解。然而基於上述三部作家紀錄片的分析，可察覺以上共通的作家紀錄片特色之外，仍有各自的局限性，作家紀錄片的拍攝目的在於用影像紀錄作家的生命與文學歷程，因此作家的文學特色應是紀錄片的核心，上述三部影片的傳主各有其創作觀與獨特的寫作手法，然而這三部顯然都以類似的拍攝模式來呈現，樣板化作家紀錄片的創作方式，無法充分發揮影像媒介的特質，實為可惜。此外，在觀影過程中，觀者對作家紀錄片所傳遞的資訊都是單向且被動地接受，尤其是專家學者權威性的介紹與主觀式的分析，此系列所訪談的專家學者重複性頗高，且以男性學者為主，文學作品的賞析仍由少數受訪者把持，形成主觀、單一與男性中心的文學史觀。邱貴芬對此系列紀錄片的討論中，也提到單向歷史詮釋的問題，她認為原因在於口述歷史的單一性，對分歧意見的消音，乃至創作團隊受體制與出資者影響採用這樣的敘事策略，¹⁵這些確實都是關鍵點，此外我們亦可將「單向性」延伸至接收端的討論，紀錄片的觀點如何透過影像手法讓觀者接收，這即是作家紀錄片的文學傳播功能，檢視「作家身影系列 II」三部作品的音像部署策略，即可發現觀者在此過程中都處於單向接受的狀態，紀錄片難以發揮誘導批判思考，甚至因觀影而產生的延伸閱讀行動。當旁白、作家與專家學者的聲音佔據重要地位，產生權威性的功效使觀者信服，影像反而退居次位作為輔助功能，由此可知這系列紀錄片出現製作與傳播兩層的「單向性」侷限。

三、風格化的文學電影

相較於早期採用傳記式與單一線性敘事結構的作家紀錄片，隨著台灣新紀錄片在兩千年以來逐漸朝向「個人化、藝術化、商業化」的趨勢發展，¹⁶文學紀錄片亦隨之邁向嶄新的一頁。2011 年由目宿媒體推出的「他們在島嶼寫作」文學大師系列電影，作品上映即受到廣大的關注與迴響，截至 2022 年，已推出三個系列，共十八部作品，同時納入台灣

¹⁵ 邱貴芬，〈文學影像與歷史——從作家紀錄片談新世紀史學方法研究空間的開展〉，頁 197-198。

¹⁶ 邱貴芬，〈「看見台灣」：台灣新紀錄片研究〉（台北：國立臺灣大學出版中心，2016），頁 35。

與香港兩地的作家。「作家身影系列」作為文學紀錄片初期代表作，其建立的風格與模式成為後繼影像工作者的重要參照，「他們在島嶼寫作」製作時，部分紀錄片也仍然延續作家傳記式紀錄片的模式來拍攝，例如白先勇《姹紫嫣紅開遍》、林文月《讀中文系的人》、朱天心、朱天文《我記得》等。¹⁷除了既有模式的沿用之外，「他們在島嶼寫作」的創新之處何在？對此，多位學者與影像工作者在評論時，不約而同地說出「這不是『作家身影』那樣的紀錄片」¹⁸，張小虹認為：「每一部片都有兩個創作心靈的呼應與頡抗，一個是使用文字的作者，一個是使用影像的導演，彼此之間的微妙張力，讓影像不再是文字的二次表述，讓文字跳脫懷舊氛圍，重新展現當代感性。」¹⁹這些觀點或許不能涵蓋「他們在島嶼寫作」的所有作品，但是其中多位導演在拍攝時，確實試圖突破傳記式紀錄片的傳統，專注於文字與影像兩種媒介迥異性的相互調和，以自身的影像風格出發，接近作家的文學世界，拍攝文學紀錄片並非對作品的改編，如何以影像特質轉譯作家文學生命才是關鍵。

即使「他們在島嶼寫作」也如同早期的作家紀錄片是由特定民間企業所主導，但是導演在此系列扮演相對關鍵的角色，監製楊清順曾說：「我們希望給導演空間，讓這每一部影片，也都是導演找到一個角度而進行的創作。每一部也都是導演的作品。」²⁰誠如前引張小虹的觀察，此系列紀錄片是兩位創作者的彼此對話與碰撞，同時以當代觀點回望過去，接近前輩作家的文學世界，強調電影導演的創作自由，而非受限於同一系列作品之下，由團隊主導的固定拍攝方式，可見「作家身影系列」與「他們在島嶼寫作」這兩系列文學紀錄片在生產模式上已有明顯的差異。²¹因此，即便同在「他們在島嶼寫作」系列，有些導演選擇承繼作家傳記式紀錄片的敘事手法，有些則在影像美學有所創新，皆反映出此系列由導演主導的拍攝趨勢。

「他們在島嶼寫作」三大系列中，跳脫傳統作家紀錄片風格且在敘事與影像美學上呈現較大幅度跨越與突破的作品，例如以王文興為傳主的林靖傑《尋找背海的人》（2011）與拍攝七等生的朱賢哲《削瘦的靈魂》（2021），兩位同為現代主義小說家，因其創作風格與作品主題殊異，成為台灣文學史上極具代表性卻也頗受爭議的作家，因此如何以影像呈現兩位小說家極為實驗性的文字風格與聚焦內心世界與人性的作品主題，尤其是要如何用影像讓觀者理解這些艱澀的作品，是紀錄片導演須面對的挑戰。吳倍華已在其論文歸結出《尋找背海的人》的特色：使用複合媒材與線索敘事，安設 41 條線索，採用後現代拼貼

¹⁷ 「他們在島嶼寫作」部分作品仍沿用作家傳記式紀錄片的手法，此觀點來自審查人的提點，在此致謝。

¹⁸ 張小虹，〈影像時代的文學魅力〉，《聯合報全文報紙資料庫》A4 版，2011.06.06；林泰瑋，〈【他們在島嶼寫作】楊順清：這不是「作家身影」那樣的紀錄片〉，《OKAPI 閱讀生活誌》，網址：<https://okapi.books.com.tw/article/1061>，瀏覽日期：2022.03.17。

¹⁹ 張小虹，〈影像時代的文學魅力〉，《聯合報全文報紙資料庫》A4 版，2011.6.6。

²⁰ 林泰瑋，〈【他們在島嶼寫作】楊順清：這不是「作家身影」那樣的紀錄片〉。

²¹ 由於文學紀錄片生產模式的轉變，使得「他們在島嶼寫作」不同於「作家身影系列」，此一觀點來自審查人的提醒，在此致謝。

的方式，讓觀者逐步推敲，並深入作家多元繁複的文學世界。²²本節則將焦點放在《削瘦的靈魂》，探究導演朱賢哲採用何種方式去呈現七等生的人生與作品，並試圖指出導演風格如何介入文學紀錄片的創作，成為風格化的文學電影。所謂風格化，即是指藉由獨特的電影美學與敘事策略而創作出的文學紀錄片，有別於「作家身影系列」團隊製作的單一模式，轉向由個別導演主導，針對拍攝對象量身定做，以特定媒介形式與表現手法展現作家的文學特色。

《削瘦的靈魂》聚焦活躍於一九六〇、一九七〇年代的現代主義小說家，也是內向世代的始祖七等生，作品主題關注人性與存在，細膩刻畫人物內心，同時也挑戰道德邊界，以內心為焦點的抽象思考與文學想像，如何以影像具體表現困擾導演許久。導演曾在訪談中提及七等生多次提醒他，紀錄片是導演的創作，與他沒關係，賦予導演極大的創作自由，因此片中置入許多導演的思考，「雖然在片中看不到我，但是因為我的聲音、我的剪接，觀眾看得到我的手痕，更理解我拍攝的心情與狀況」，²³此即定調本片的導演主觀風格，並且也回應紀錄片創作目的為導演觀點的傳達。拋開傳記式作家紀錄片的束縛，導演主要採用大量的戲劇重演去體現七等生的生命經驗與文學，作家、學者和親友訪談為輔，將虛構與真實交織，引導觀者進入七等生的世界。本片開頭使用字卡呈現小說字句，「午睡醒來，我對童年的靈魂邁叟說，『散步去，邁叟』『去哪裡？』邁叟問我」²⁴，短暫的畫面停格即能讓觀者閱讀畫面上的字句，感受七等生的文學，然而受制於畫面所能承載的文字有限，因此難以用字卡呈現小說的完整段落、上下文乃至通篇的主題，這即是小說此文類在文學紀錄片中的「不可譯」特質。此外，重演段落皆以黑白色調處理，內容包括虛構的七等生人生與其作品，對比人物訪談的彩色調，做出清楚的區隔，讓觀者能透過真實與虛構的並置，戲劇表演與訪談聲音，逐步進入導演所構築的影像世界。紀錄片的旁白包括上帝之音與權威性評論兩種，²⁵但導演捨棄這樣的模式，改用畫外音置入自己朗讀七等生作品的聲音搭配戲劇重演，僅是讀出字句未作評論，富有感情且時而激昂的聲音表演即是導演對七等生作品的詮釋，這樣的語音策略反映兩位創作者的緊密結合，而聲音傳遞的訊息與情感也成為觀者理解七等生作品的途徑之一。

有別於「作家身影系列」的作家評價單一性與正向性，《削瘦的靈魂》的訪談對象背景多元，從作家本人、家人、親友到不同立場的研究者，藉由多重立場的辯證，穿插作品重演，讓觀者去判斷七等生作品的價值。七等生的爭議性之一在於作品晦澀難懂且違背道德倫常，對此導演採用多重觀點與影像策略交織，首先因前輩研究者已不在世，導演擇以《火獄的自焚》（1977）七等生小說評論集的內容，畫面以書影搭配放大的文字，揭示一

²² 吳倍華，《文學作家傳記紀錄片中的人物形象敘事策略：以〈尋找背海的人〉為例》，頁137-138。

²³ 袁世珮，〈七等生削瘦的靈魂 朱賢哲用影像捕捉〉，《聯合報全文報紙資料庫》C5版，2021.03.16。

²⁴ 朱賢哲，《削瘦的靈魂》，台北，目宿媒體，2021。

²⁵ Bill Nichols 著，井迎兆譯，《紀錄片導論》（台北：五南圖書出版，2020），頁168。

九七〇年代評論者對七等生的看法，如葉石濤寫道：「不知道他到底企圖表現些什麼？」，「七等生赤裸地描刻了這羅武格『性』的歷史」，劉紹銘認為「七等生小說的句子，是患小兒麻痺症的」，同時接著剪入當代作家鴻鴻的訪談觀點，指出王文興或陳映真等人也有類似的風格，同世代作家因受翻譯文學的影響有此特色，是以回應前輩研究者的批評性論述。研究者廖淑芳、七等生大學同學簡滄榕也都在訪談中提及七等生發表〈我愛黑眼珠〉後所受的責罵，此外亦以重演畫面、文壇合照搭配導演所配的口白，以第一人稱聲音模擬七等生的心情：「包括很多藝文界的人，都認為我是個人主義與虛無主義者，認為我病態，從此以後，我就不再和其他的作家有熱切的交往」，這個節奏緊密且訊息豐富的段落，為觀者帶來諸多層次的思考，正反立場的辯證，同時插入戲劇重演與動畫模擬，重現七等生極具代表性卻也最受批判的〈我愛黑眼珠〉，在此之後，導演剪入七等生訪談中，對葉石濤與劉紹銘的回應：「他（李龍弟）哪裡有移情別戀？不是嘛，是因為環境的關係嘛，對不對，所以他變成批評我的人，要攻擊我的人，故意說，對，我的傳統倫理好像被我抹煞掉了。什麼叫傳統倫理？你們所知道的傳統倫理，你們自己有沒有了解清楚？」，也控訴重量級文學評論家並不了解他的作品與道德倫常，強調自己獨有的小說美學不容挑戰。此段對於作品爭議性的音像部署策略，讓不同世代與立場迥異的評論家與作家因為影像剪輯而跨越時空在銀幕上交鋒，清楚揭露七等生作品的爭議性所在、不同的評價與作家本人的回應，讓觀者在多重聲音的討論中，搭配戲劇重演，深刻體認七等生作品的道德思辨。

七等生的爭議不僅出現在作品評價上，他的人生亦有許多違背傳統與道德的境遇。影片後半段，將重心移至七等生的家庭與婚姻觀，以〈譚郎的書信〉、〈重返沙河〉、〈思慕微微〉與〈精神病患〉等作品的戲劇重演，帶出七等生作品與其真實人生中的婚姻、愛情和情慾主題。透過女兒和兒子的視角勾勒七等生的父親角色，家庭照片佐以堂妹訪談重構七等生與太太的婚姻，同時七等生的前女友也在訪談中描述她眼中的七等生，女兒也不避諱地談及父親的外遇，生而為人所有的慾望都真實地在小說中呈現，導演使用裸身的演員大膽呈現男女性愛，用影像來表現七等生戲劇化的人生，片中的敘事策略都深刻地反映出七等生人生與作品的雙重爭議性，超越以往作家紀錄片中正向肯定作家的文學史論述，《削瘦的靈魂》善用影音特質、紀錄片觀點的建構、戲劇重演的策略，讓觀者在真實與虛構、觀看與聆聽之中逐步接近七等生。

傳記式作家紀錄片的模式相對枯燥且讓觀者只能被動接受訊息，《削瘦的靈魂》作為「他們在島嶼寫作」系列中極具導演風格的作品之一，創作手法和音像部署都為文學紀錄片建立一個嶄新的模式，提供觀者一定的訊息量，並採用跨媒介的敘事策略，誘導觀者主動思考並深入理解七等生生命與作品的複雜性，此部紀錄片的導演風格反映了新世紀以來台灣新紀錄片的個人化傾向，片中的多重表現手法突破真實與虛構的界線也體現藝術化的趨勢。此外，發行「他們在島嶼寫作」的目宿媒體致力於商業化的宣傳手法，上院線，發行DVD，舉辦作家相關活動，媒體報導，各界名人背書，並與文學雜誌如《聯合文學》、

《文訊》等合作推出專題，邀請作家和專家學者撰文介紹紀錄片，將影像成果轉化且留下文字紀錄，多管齊下積極推動文學紀錄片的創作與傳播，延續了紀錄片與作家作品的生命，一方面增加紀錄片的曝光率與能見度，吸引觀者觀看文學紀錄片的意願，另一方面也帶動作家作品的重新認識與閱讀行動。

四、文學與影像的實驗電影

以單一作家為傳主文學紀錄片樹立了典型的敘事傳統，然而廣義的文學紀錄片不只聚焦單一作家，甚至也可擴及一個文學社團又或一種文學思潮，當題材擴大，紀錄片的主題和表現手法相對多元且複雜，別於上述兩大文學紀錄片模式，黃亞歷《日曜日式散步者》（以下簡稱《日曜日》）即打破各種既有的類型與框架，在文學與歷史、影像與聲音、虛構與非虛構、紀實與實驗等邊界中游走，創造出當代台灣文學紀錄片的新風貌。孫松榮認為電影的實驗性，「展現的即是對（無法）預想的、可能聲影形貌之嘗試（即試看看〔pour voir〕）與構成」，同時也是「電影為一影音現象與狀態的擴張、豐富，以及對影音意念與假設的激發」²⁶，《日曜日》即以此實驗性為基調而創生。

《日曜日》的焦點是日治時期的風車詩社，創立於 1933 年的台南，是台灣第一個現代藝術團體，詩社成員受到法國現代主義與超現實主義的影響極深，詩作體現前衛風格，當時也創辦了同人詩刊《風車》（*Le Moulin*）。李育霖認為風車詩社在台灣文學史上具有雙重邊緣性：「一方面由於風車詩社同人及其藝術信念並非當時的文學界主流，而是屬於少數邊緣的；另一方面也因為他們在一般文學歷史的編纂中再一次被邊緣化，同樣因為他們所遵循的美學風格仍不符合當前的文藝思潮與社會論述——亦即以本土論及後殖民為基調的文學史敘述」²⁷，因此藉由紀錄片形式呈現風車詩社的發展史與重要性，還原一九三〇至一九四〇年代台灣文壇，同時將台灣放置於世界的框架中，梳理法國和日本文學思潮對風車詩社的影響，繼而藉由影像重現這段相較於現當代作家而言，鮮為人知的文學史，讓觀者獲知其存在與時代意義深具必要性。

既然《日曜日》是以文藝團體為題材的文學紀錄片，風車詩社的成員、風格、文學活動與文學涵養即是敘述主軸。拍攝已不在世的作家時，史料、檔案與訪談是主要的素材來源，即使導演黃亞歷在拍攝過程中，進行大量詩人親友與專家學者訪談與田野調查，但是在這部作品中卻完全捨棄訪談的片段，改以戲劇重演和物件檔案來取代。本片的戲劇重演

²⁶ 孫松榮，〈實驗性紀實〉，王慰慈主編《臺灣當代影像——從紀實到實驗》（台北：同喜文化出版，2006），頁 146。

²⁷ 李育霖，〈朝向少數的文學史編纂：論《日曜日式散步者》紀錄片的音像配置〉，《中外文學》50.4（2021.12），頁 46。

多用以呈現詩社活動、文學涵養與詩人來往，風車詩社曾發行《風車》雜誌，導演藉由戲劇表演再現當時詩人們印製詩刊並寄發給詩社同人的情景，而風車詩社深受法國與日本文藝思潮的影響，在閱讀之中逐步汲取自己的文學涵養，如普魯斯特、《詩與詩論》、尚·考克多、西脇順三郎等，因此演員翻閱書籍、討論書上內容的片段，反映出詩人的閱讀經驗與文學啟發，對於法國與日本文藝思潮的接收且建構自己的知識系譜，將這些養分融入創作中。由此亦可延伸思考文學與影像的關係，媒介研究者約根·布魯根（Jørgen Bruhn）曾提出「媒介性重構」（transformation of mediality）概念，強調媒介性的生產過程中，不只傳遞了某些特定的訊息，同時也生成新的媒介文本，「基於所有媒介性都是相互混雜的狀態，所有的媒介產品事實上都是媒介特質的合成物」²⁸。回到《日曜日》由影像轉譯文學的歷程，紀錄片涵納文學、報紙、書籍、繪畫、攝影、音樂、電影、留聲機等多重物質與媒介，上述媒介各司其職，發揮所長，匯集在這部作品中。其中書籍作為道具使用，有別於其他文學紀錄片僅是將它當成畫面背景，《日曜日》的多處重演片段，舉凡演員站在椅子拿取書架上的書，特寫鏡頭中手拿書本與翻閱書頁，又或兩位詩人傳遞書籍等動作，在在展演詩人與書籍的緊密接觸，書籍為創作涵養的來源，亦是與世界文藝動態接軌的渠道，這部紀錄片善用書籍的物質性以及戲劇表演的虛構性，處理文學所帶動的實質行動，立基於書籍的物質性之上，書本的觸感與翻書的聲響都是媒介的產物，共構本片的文學性，詩人的閱讀、寫作、思考與交流，藉由演員的重演在影片中呈現，而複雜化書籍的功能性與象徵性意義，亦展現布魯根所謂「媒介性的重構」。這部紀錄片因此是跨媒介創作的成果，尤其以戲劇重演和物質性召喚觀者的感官迴響與觸動，此即本片敘事策略與文學傳播的雙重實驗性。

延續《日曜日》以實驗性挑戰觀者觀影經驗的企圖，這樣的手法也可以回應邱貴芬曾指出作家紀錄片經常出現單向詮釋歷史的問題和侷限，除了前述的跨媒介轉譯之外，這部片採用許多的留白、跳躍、停格等手法，以及各式的蒙太奇剪接，都可以視為邀請觀者進行文學閱讀和歷史詮釋的創作策略。以大量的史料為基底，卻完全捨棄作家紀錄片的訪談和專家學者的詮釋，透過大量的物件和聲音去建構日治時期風車詩社的時代意義，它不再是由訪談定調的一家之言，而是多重視角的辯證，從詩人的作品、人際交往出發，擴及該世代的跨文化交流，更觸及台灣與世界的關係。這部紀錄片的聲音使用多元豐富，旁白、配樂、對話等各種畫內音和畫外音的交織，凸顯影像媒介的語音特質。文學作品的語言風格化與精細化，是影像媒介相較口語化的語言無法取代的，但是《日曜日》的音像策略卻同時保留了語音和文字兩部分，以華文與日文並列的字卡呈現詩作或詩論，將畫面停格，有時是靜默，有時置入配樂，這些段落中，觀者同時也是讀者，在觀影時進行文學作品的閱讀，進而自由發想與思考影像、聲音和檔案之間的關係，此時觀者已進入導演所佈置的

²⁸ Jørgen Bruhn, *The Intermediality of Narrative Literature: Medialities Matter* (London: Palgrave Macmillan, 2016), pp. 26.

文學閱讀時光，並參與文學作品的詮釋，而埃爾提倡由跨媒介創作延續的文學來世，在觀影當下已然迸生。另外，值得注意的是此片主軸為風車詩社，詩的形式與篇幅相較於小說或散文精簡，字卡的使用也結合詩的特質，才得以在短時間內讓觀者閱讀完畢，體會詩的意涵，達到文學閱讀的目的。

另一方面，這部紀錄片搭配風車詩社詩人李張瑞為視角所擬造的男性日語旁白，可視為李張瑞主觀的詮釋，藉此表達他對當時的文壇狀況、風車詩社的文學主張以及個別詩人的觀點等，例如他提及使用日文寫作台灣土地與經驗的必要性，台灣文學的白話文與日文之爭，風車詩社在當時文壇被邊緣化的問題等，捨棄以往透過作家訪談來表現的模式，旁白的使用可引導觀者透過聆聽李張瑞與其他演員的聲音與閱讀字卡雙重模式，逐步接近風車詩社及其文學。而李張瑞的旁白對不諳日語的當代台灣觀者而言，是一種陌生化的觀影過程，旁白所傳遞的知識性訊息，事實上是透過字幕翻譯讓觀者所接收的，佐以畫面停格與字卡共創的閱讀時刻，邀請觀者成為讀者，在影像以外，觀者需要持續地閱讀字卡與字幕，才能理解紀錄片的敘事內涵，此即《日曜日》展現文學紀錄片的雙向建構和詮釋空間。在文學傳播功能之外，李育霖指出：「這一音像檔案所關注的，顯然是風車詩社同人的生活及其藝術美學如何被看待與被理解。也因此，影片所謀劃的，便不只是另類文學史敘述的建置，而是一個屬於『未來』的文學人物描寫與文學論述的可能」²⁹，陳佳琦亦認為這部紀錄片「所展現的多義、開放，甚至不足，可以視為一種對未來的召喚，所有的困惑若能激起更多的求索，即為目的本身。」³⁰，因此《日曜日》朝向的文學來世，不只是因風車詩社詩人的作品得以重新被閱讀而延續文學作品的生機，同時風車詩社、同時代文藝現象或置放於跨國與跨文化生產的網絡中，亦能開展更多元的日治時期台灣文學論述，紀錄片的傳播與接收即是達成以上兩重目的之方法。

基於文學紀錄片的傳播功能，我們可以進一步檢視《日曜日》在文學傳播上的表現。對照本文前述的兩種文學紀錄片模式，直接提供知識性訊息，描繪作家的文學生命且標示其在台灣文學史上的位置，《日曜日》採用另類的手法，誠如李育霖所言，這部片的拍攝行動即是一種「少數文學史編纂學」，破碎化與蒙太奇的美學應用，使得片中「歷史與社會並非透過鏡頭的客觀引述，而是將話語交予影片中的人物與影像，自由言說，並按照自身的動機主題與節奏韻律自由組織。如此一來，影像所呈現的並不僅僅是歷史真相多元的觀點與詮釋，而是社會與歷史事實多重與多層次的摺曲」³¹，陳允元亦有相似的觀察：「被從紀錄片的『歷史文件』（historical document）的概念中解放，成為一件有待讀者觀眾詮釋、連結、介入的『開放性文本』（text）」³²，這些觀點皆可歸結為本片的影像實驗性，以

²⁹ 李育霖，〈朝向少數的文學史編纂：論《日曜日式散步者》紀錄片的音像配置〉，頁 59。

³⁰ 陳佳琦，〈重返風車詩社——「日曜日式散步者」的文學影像意義〉，《藝術家》492（2016.05），頁 299。

³¹ 李育霖，〈朝向少數的文學史編纂：論《日曜日式散步者》紀錄片的音像配置〉，頁 70。

³² 陳允元，〈當代台灣日治時期「文學劇」的興起：以《先生媽》、《台北歌手》及《日曜日式散步者》為論述

及作品完成後所欲還原風車詩社時代意義並帶動文學史論述的未來性。然而，《日曜日》的傳播與接收是否正向發展，乃至具有未來性的開創，仍待時間的檢視。正因為這部作品的實驗性與藝術化手法，這部片成為一個龐大的資料庫，同時也是一部精緻的藝術品，而這兩個特質都可能變成觀者在觀影過程中的阻礙。一方面由於大量且瑣碎的資料堆疊，涵蓋文學、繪畫、電影和音樂等藝術類型，不易凸顯本片以風車詩社為主軸的拍攝重點，試圖面面俱到描繪日治時期前衛藝術的整體面貌時，卻難以顧及個別詩人的創作細節，儘管導演安排了許多閱讀時光，但因為大部分的詩作都未註明作者與篇名，讀完之後觀者無法知道該篇作品的具體資訊，觀影之後也難以延伸閱讀。另一方面，從閱聽人的角度思考，觀看文學紀錄片無疑是希冀深入了解作家的文學與人生，認識更多不同的作家與作品，因此直接表述應是較為立即有效的方式。但是《日曜日》過於藝術化的手法，多處採取音畫不同步的策略，觀者在文字、影像、聲音三者之間徘徊，十分仰賴觀者的積極參與而非被動地接收，再加上接近三小時的片長，很容易讓觀者在觀影過程中迷失方向，無法跟隨導演佈置的線索按圖索驥到最後。此外，閱聽人的背景亦是決定觀影經驗的重要因素，就語言思考之，由於本片以日語發音，具有日語能力的觀者可以透過聽覺與視覺雙重接收，然而對於不諳日語者，反倒成為另一種阻礙，需要仰賴字幕間接理解影像敘事的內涵。綜觀而論，《日曜日》無疑開啟了台灣文學紀錄片的全新篇章，提供觀者另類的觀影經驗，其中前衛的影像美學與音像表現更值得肯定，然而回到本文所欲探討的文學紀錄片傳播功能上，本片為觀者設下的門檻與觀影任務，或可在未來的藝術教育與文學史論述中，持續培養觀者的文學與影像素養，使之逐步接近前人所留下的文學世界。

五、結語

新世紀以來，科技發達與傳播媒介的改變成為催生文學紀錄片的主因，當我們探問「何謂文學」或「文學何用」時，或許可以更積極地思考如何延續文學生命，創造埃爾所謂的「文學來世」。本文梳理一九九〇年代末期至今的文學紀錄片發展並歸納三種主要的創作模式，展現台灣文學與紀錄片之間跨媒介創作的特色。就影像的媒介特質而言，文學紀錄片的音像部署策略即是關鍵，藉影像的聲音表現，保留文學的「語音」特質，從訪談、旁白、對話或配樂等，將作家的聲音及文學的語言風格存留下來。當代文學紀錄片往往處理的是前輩作家，跨越時空的拍攝需要借助史料搜集與檔案運用，創作同時也推動史料檔案化過程，不僅僅是對文學史和歷史的建構與詮釋，更重要的是使文字、語言、作品甚至時空背景都檔案化了，而這樣的跨媒介創作也使得原本生硬艱澀、藏在圖書館、博物館的史

料活化，正因為影像的傳播使這些作家作品或早已被遺忘的歷史時空能觸及更廣大的觀者與讀者。

文學與影像為兩種不同的媒介，在轉化、詮釋與再現的過程中，必然出現可譯和不可譯性。在紀錄片創作中，導演的主觀抉擇、編選策略和影像手法都成為作品走向的關鍵，既然文學紀錄片不盡然是客觀的呈現，必定反映導演對作家、作品、文學社團、文學思潮乃至文學史論述的自我理解與詮釋。作家生平與創作觀可藉由作家自述、專家訪談和戲劇重演進行建構，作品也可透過字卡和重演呈現，此即從文學到影像的「可譯性」。然而，那些在編劇與剪輯過程中佚失、刪除或刻意忽略的內容，可視為難以用影像表述的「不可譯性」，另一方面文學的特質包括風格化的語言，以及文類本身的差異，如小說與詩篇幅的長短之異，這些都是影像對文學的「不可譯」之處。此外，就文學史介入與作家經典化的功能而言，從「作家身影系列」到「他們在島嶼寫作」，都可以看出創作團隊對拍攝對象的選擇，「具代表性作家」的標準亦是創作團隊所提出的，因此這些系列紀錄片的創作無疑是強化作家成為經典的手段之一。《日曜日》所處理的是一個已然被遺忘乃至邊緣化的文學團體，紀錄片的拍攝並非鞏固其經典性，反倒是從文學史的遺珠之中重新拾回，並且透過影像的創作開啟風車詩社的重新閱讀與文學史論述。

文學紀錄片的傳播亦是許多影像創作者拍攝此類型作品的動機，希冀影像能夠增加文學的能見度，一方面保存作家身影與聲音，另一方面也渴望延續文學作品的生命，以文學紀錄片展開台灣文學的來世。前文針對三種文學紀錄片模式觀察與分析，在音像部署策略以外，試圖以閱聽人觀點思考文學傳播的（不）可能，以及因傳播與接收而展開的雙向詮釋性。雙向詮釋的契機與策略乃決定於導演所採用的敘事手法，觀者的被動接受或者受影像誘發而積極參與，關鍵都在於觀影過程中所接收的訊息及其採用的影像美學和拍攝手法能否引起共鳴。從作家傳記式紀錄片的單向詮釋，到風格化的文學電影提供知識訊息並結合跨媒介創作，試圖啟動影像與觀者的雙向對話，再到《日曜日》高度藝術化與個人化的美學表現，仰賴觀者的投入與參與。換言之，文學紀錄片中所置入的文學作品與作家生命，文本的詮釋應不再以專家學者的權威性聲音為一家之言，紀錄片創新的影像敘事更可以吸引觀者的目光，觀者的觀影亦體現多重閱讀視角形成的可能，並啟動影像之外的閱讀行動。此外，有別於初期的「作家身影系列」，自「他們在島嶼寫作」發行以來，許多文學紀錄片也都紛紛踏上院線之列，這樣的傳播與宣傳模式同時拓大了紀錄片的觀者群，也增加作家作品的潛在讀者。本文所討論的這些紀錄片在文學與影像的跨媒介創作上各有其特色與功能，然而也各有其侷限之處，或可將此三種模式相互參照，期望文學紀錄片開展跨媒介與多元化創作的蓬勃生機，同時啟動台灣文學的下一輪盛世。

主要參引文獻

一、中文

(一) 專書

林淇瀋，《書寫與拼圖：台灣文學傳播現象研究》，台北，麥田出版，2001。

邱貴芬，《「看見台灣」：台灣新紀錄片研究》，台北，國立臺灣大學出版中心，2016。

黃儀冠，《從文字書寫到影像傳播——臺灣「文學電影」之跨媒介改編》，台北，台灣學生書局，2012。

Bill Nichols 著，井迎兆譯，《紀錄片導論》，台北，五南圖書，2020。

(二) 專書論文

孫松榮，〈實驗性紀實〉，王慰慈主編《臺灣當代影像——從紀實到實驗》，台北，同喜文化出版工作室，2006，頁 143-151。

(三) 期刊論文

人文沙龍團隊，〈在媒介裡求生：台灣文學的機會與命運〉，《人文社會科學簡訊》22.3(2021.06)，頁 110-113。

李育霖，〈朝向少數的文學史編纂：論《日曜日式散步者》紀錄片的音像配置〉，《中外文學》50.4(2021.12)，頁 43-73。

邱貴芬，〈文學影像與歷史——從作家紀錄片談新世紀史學方法研究空間的開展〉，《中外文學》31.6(2002.11)，頁 186-209。

邱貴芬，〈以紀錄片創造文學後續生命——《願未央》與《我記得》〉，《文訊》436(2022.02)，頁 67-70。

陳佳琦，〈重返風車詩社——「日曜日式散步者」的文學影像意義〉，《藝術家》492(2016.05)，頁 294-299。

（四）學位論文

吳倍華，《文學作家傳記紀錄片中的人物形象敘事策略：以〈尋找背海的人〉為例》，台北，世新大學口語傳播學系碩士論文，2013。

（五）報刊、網路

（1）報刊

張小虹，〈影像時代的文學魅力〉，《聯合報全文報紙資料庫》A4 版，2011.06.06。

袁世珮，〈七等生削瘦的靈魂 朱賢哲用影像捕捉〉，《聯合報全文報紙資料庫》C5 版，2021.03.16。

（2）網路

林泰瑋，〈【他們在島嶼寫作】楊順清：這不是「作家身影」那樣的紀錄片〉，《OKAPI 閱讀生活誌》，網址：<https://okapi.books.com.tw/article/1061>，瀏覽日期：2022.03.17。

陳允元，〈當代台灣日治時期「文學劇」的興起：以《先生媽》、《台北歌手》及《日曜日式散步者》為論述中心〉，《TaiwanLit 3.1(2022)》，網址：<https://reurl.cc/A7YrAp>，瀏覽日期：2022.06.15。

（六）影音資料

朱賢哲，《削瘦的靈魂》，台北，目宿媒體，2021。

吳秀菁，《台灣新文學之父——賴和》，台北：春暉影業，2000。

曾壯祥，《笑嘲人生的悲喜——王禎和》，台北：春暉影業，2000。

黃以功，《永遠的《臺北人》——白先勇》，台北：春暉影業，2000。

黃亞歷，《日曜日式散步者》，台北：目宿媒體，2015。

二、外文

Bruhn, Jørgen. *The Intermediality of Narrative Literature: Medialities Matter*. (London: Palgrave Macmillan, 2016).

Erll, Astrid. *Memory in Culture*. Trans. Sara B. Young. (Hampshire: Palgrave Macmillan, 2011).

Plantinga, Carl. *Rhetoric and Representation in Nonfiction film*. (Grand Rapids: Schuler Books, 2015). Kindle.