

國立臺灣大學文學院臺灣文學研究所

碩士論文

Graduate Institute of Taiwan Literature

College of Liberal Arts

National Taiwan University

Master's Thesis



他們在島嶼寫詩：

臺灣現代詩紀錄片的影音化邏輯

Writing Poetry on the Island:

The Audio-Visual Logic of Taiwanese Poetry

Documentaries

陳頊姍

Hsu-Shan Chen

指導教授：謝欣苓 博士

Advisor: Hsin-Chin Hsieh, Ph.D.

中華民國 114年 11月

November 2025

國立臺灣大學碩士學位論文
口試委員會審定書

MASTER'S THESIS ACCEPTANCE CERTIFICATE
NATIONAL TAIWAN UNIVERSITY

他們在島嶼寫詩：

台灣現代詩紀錄片的影音化邏輯

Writing Poetry on the Island: The Audio-Visual Logic
of Taiwanese Poetry Documentaries

本論文係陳頊姍（學號 R11145010）在國立臺灣大學臺灣文學研究所完成之碩士學位論文，於民國114年11月6日承下列考試委員審查通過及口試及格，特此證明。

The undersigned, appointed by The Graduate Institute of Taiwan Literature
on 6 (date) November (month) 2025 (year) have examined a Master's thesis entitled
above presented by Hsu-Shan Chen (name) R11145010 (student ID) candidate and hereby certify
that it is worthy of acceptance.

口試委員 Oral examination committee:

謝政岑

(指導教授 Advisor)

陳彥宏

楊雅佛

系主任/所長 Director:

張文蕙



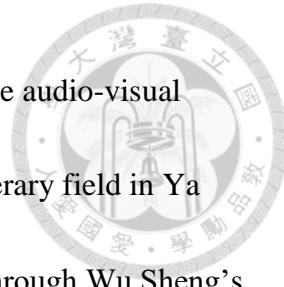
摘要

本文欲以詹金斯（Henry Jenkins）跨媒介敘事與埃爾（Astrid Erll）互媒機制為方法，分析溫知儀《朝向一首詩的完成》（2011）、陳懷恩《如歌的行板》（2014）與林靖傑《他還年輕》（2022）三部詩歌紀錄片，並在臺灣文學影視改編脈絡下，提出現代詩作為特定文類的影音化邏輯。本文將從影像轉譯文學的可譯與不可譯性切入，釐清現代詩不同於小說與散文的轉譯風格，並思索現代詩紀錄片「類型」的開展。除思考紀錄片如何形構兼容文學、影像美學的展演空間，本文也將探討影音如何挪用、擴延詩歌元素，既再現不同時期詩人的詩學主張，亦在當下時空提供新視角，重塑觀眾對於臺灣詩人的認知與感知。又此三部紀錄片同屬日宿媒體「他們在島嶼寫作」系列，三片如何拆解與超越島嶼邊界，重構「在島嶼」寫作的意涵，也是本文關注的問題。最後，本文將分析三部片如何由音像重構（一）楊牧詩歌的影像詩空間、（二）痺弦詩中缺席的「臺灣」文學場域、（三）由吳晟詩歌開展的紀錄民主平臺；並釐清三部片關注點的移轉路徑，以回應影音如何開啟「文學來世」的命題，與描繪現代詩紀錄片與文學電影的未來展望。

關鍵字：文學紀錄片、現代詩、朝向一首詩的完成、如歌的行板、他還年輕

Abstract

This paper employs Henry Jenkins' theory of transmedia storytelling and Astrid Erll's concept of intermediality to analyze three poetry documentaries: Wen Chih-Yi's (溫知儀) *Towards The Completion of a Poem* (2011), Chen Hwai-eng's (陳懷恩) *A Life That Sings* (2014), and Lin Jing-jie's (林靖傑) *Still Young* (2022). Within the context of Taiwanese literary film adaptations, this paper proposes an audio-visual logic for modern poetry as a specific literary genre. By examining the translatability and untranslatability of literary images, this paper clarifies the distinct adaptation strategies of modern poetry compared to prose and fiction, while exploring the emergence of the "genre" of modern poetry documentaries. In addition to considering how these documentaries construct a space that integrates literature and cinematic aesthetics, this paper will also explore how audio-visual assemblage appropriate and extend poetic elements—both reproducing the poetics of poets from different periods and offering new perspectives that reshape contemporary understanding and perception of Taiwanese poets. Furthermore, as these three documentaries are part of *The Inspired Island* series produced by Fisfisa Media, this paper will address how they deconstruct and transcend the boundaries of the island, reconstructing the meaning of writing "on the island."



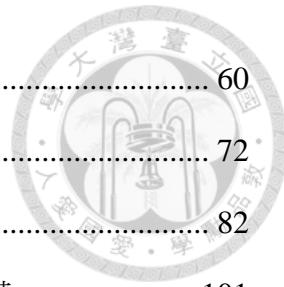
Finally, this paper will analyze how these films reimagine (1) the audio-visual poetry space of Yang Mu's (楊牧) work, (2) the absent “Taiwan” literary field in Ya Hsien's (亞弦) poetry, and (3) the democratic platform established through Wu Sheng's (吳晟) poetry. This paper will also trace the shifting focus in these films to respond to how audio-visual assemblage open the concept of “literary afterlife” and to envision the future of modern poetry documentaries and literary cinema.

Keywords: literary documentaries, modern poetry, Towards The Completion of a Poem, A Life That Sings, Still Young

目次



論文口試委員會審定書	i
中文摘要	ii
英文摘要	iii
目次	v
第一章 緒論	1
第一節 研究動機與目的	1
第二節 文獻回顧	5
一、臺灣影視改編文學相關研究	5
二、臺灣現代詩影視改編與文學紀錄片相關研究	8
第三節 研究方法與範圍	12
一、研究方法	12
二、研究範圍	18
第四節 章節名稱與內容大要	21
第二章 《朝向一首詩的完成》：從作家到文本的影像詩實驗	24
第一節 前言	24
第二節 尚像與師承：以作家訪談形構楊牧文學內緣空間	29
第三節 戲劇獨白體的現代舞轉譯：探析影像詩〈妙玉坐禪〉	37
第四節 楊牧文學外緣空間：「語言錯位」的詩歌外譯策略	46
第五節 小結	53
第三章 《如歌的行板》：顯影「臺灣」與重構「瘡弦」	57
第一節 前言	57



第二節 行板的離散歷史：以配樂邏輯演繹痺弦詩歌	60
第三節 痺弦詩歌意象戲劇性與假敘述的音像重構	72
第四節 詩與土地的錯位：痺弦及其詩的離散空間	82
第五節 小結：痺弦及其詩歌跨域空間、離散經驗的音像重構	101
第四章 《他還年輕》：紀錄媒體實驗的現在進行式	105
第一節 前言	105
第二節 在當下種詩：《筆記濁水溪》實地踏查與土地倫理	112
第三節 以事件證詩：「家庭倫理」的影音延展	121
第四節 擴延當代「社會倫理」：紀錄民主的影音實踐	129
第五節 小結	137
第五章 結論	141
第一節 現代詩的影音化邏輯	141
第二節 影音轉譯現代詩形構的新感知／認知	146
第三節 拆解、超越島嶼邊界：重構「他們在島嶼寫作」意涵	148
第四節 現代詩紀錄片的移轉路徑與未來	151
參考書目	153
附錄一、《他們在島嶼寫作》系列紀錄片	165
附錄二、《如歌的行板》梁啟慧配樂	167

第一章 緒論



第一節 研究動機與目的

身處數位技術快速發展的二十一世紀，臺灣文學正處於影像主導的傳播環境，影視改編成為重要文學傳播途徑之一，除賦予文學跨文字的新展演形式，也使之在新媒介語境獲得延續生命的契機。如黃儀冠指出：「這個時代無疑是個視覺的時代，而新的世代也已成為 screen generation，視覺文化與媒體識讀成為九〇年代以降新興的研究議題。」¹「螢幕世代」的崛起，使臺灣文學也在影視改編浪潮下，產出許多文學改編的電影、電視劇或紀錄片，改編文類橫跨小說、散文與現代詩。觀諸多臺灣文學改編的影視作品，本文認為，不同的影像類型多根據不同文類的特性，影響其改編的形式、內容與美學。然而，目前臺灣文學改編研究，尚未觸及對特定「文類」影像改編特質的探討。例如，強調小說情節與敘事性架構的電影：《兒子的大玩偶》（1983）、《殺夫》（1984）、《玉卿嫂》（1986）等，聚焦角色關係與對話推進情節發展；以散文抒情性為基調改編的電視劇，如《俗女養成記》（2019）全片穿插主角第一人稱自白以表其情；或挪用詩歌節奏性與象徵意義拍攝的紀錄片，如本文欲探討的《朝向一首詩的完成》（2011）、《如歌的行板》（2014）與《他還年輕》（2022）等。結合文類與影像特質探討改編風格的研究，實有待開發，而文類差異將影響文學改編的可譯與不可譯性問題。如日本當代詩人谷川俊太郎論及詩歌與朗誦時，便將詩的音聲與印刷文字放在同等位置，並認為：「文字會侷限詩的可能。如果嘗試發聲將詩給讀出來，當天的精神與氛圍就會完全不同，也會因為不同聽眾而得到不一樣的回覆。」²可知在特定文類的書寫與傳播上，單單閱讀文字是不夠的，聲音與節奏更

¹ 黃儀冠，〈終章：視覺時代的文學閱讀〉，《從文字書寫到影像傳播——臺灣「文學電影」之跨媒介改編》（臺北：臺灣學生書局，2012年），頁359。

² 煮雪的人，〈日本出生的宇宙詩人：谷川俊太郎，世界詩學的可能〉，網站（<https://reurl.cc/yRrep8>），2024年12月2日發表（2024年12月3日上網）。



是文學接受的核心。而能同時承載文字、圖像與影音的電視劇、電影或紀錄片，則可能成為傳遞文學的重要載體。

在當前臺灣文學改編已有一定產量作品，且有橫跨文本研究、媒介研究與文化研究等取徑的學術探討前提下，本文嘗試提出的問題是，在這些文學影視作品數十年的積累中，特定文類的作品是否已發展出特定的改編模式？或是否已不同於傳統定義上的「改編」，發展出除去文學脈絡、更關注在影像創作的「轉譯」風格？這些風格又是否已然形成文學改編的某種「次類型」？

觀察當前臺灣影視改編文學的研究，多以小說與散文為重心，雖然處於尚待開發的階段，但在文本分析、研究方法與脈絡上也已具有一些積累。小說改編影視研究上，專書如 1994 年林芳玫《解讀瓊瑤愛情王國》，部分分析瓊瑤小說改編的影視作品；及 2012 年黃儀冠《從文字書寫到影像傳播——臺灣文學電影之跨媒介改編》，列舉《油麻菜籽》、《霞飛之家》、《好男好女》、《超級大國民》等小說改編電影為分析對象。³另有多篇期刊與學位論文，如黃儀冠〈性別・凝視・再現——李昂小說《殺夫》、《暗夜》之電影改編與影像詮釋〉⁴、吳孟翰〈論〈孤戀花〉改編電影中的女性形象轉換〉⁵、謝世宗〈文學改編、媒介特質與自我解構：〈蘋果的滋味〉的比較敘事學研究〉⁶、莊雯雅〈陳玉慧小說改編戲劇之比較——以《徵婚啟事》、《海神家族》為例〉⁷等，皆以小說為關懷的文類。散文改編影視研究上，則有學位論文如陳雅筑〈《俗女養成記》散文與電視劇互

³ 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》（臺北：臺灣學生書局，2012 年）。

⁴ 黃儀冠，〈性別・凝視・再現——李昂小說《殺夫》、《暗夜》之電影改編與影像詮釋〉，《東吳中文學報》第 22 期（2011 年 11 月），頁 345-374。

⁵ 吳孟翰，〈論〈孤戀花〉改編電影中的電影女性形象轉換〉，《文化研究雙月報》第 148 期（2015 年 1 月），頁 1-20。

⁶ 謝世宗，〈文學改編、媒介特質與自我解構：〈蘋果的滋味〉的比較敘事學研究〉，《藝術學研究》第 17 期（2015 年 12 月），頁 153-181。

⁷ 莊雯雅，〈陳玉慧小說改編戲劇之比較——以《徵婚啟事》、《海神家族》為例〉（嘉義：中正大學臺灣文學研究所碩士論文，2012 年）。



文研究」⁸、李語萱〈電視劇《俗女養成記》改編之研究〉⁹、黃俊捷〈臺灣「後——新電影」中的在地性生產——以《父後七日》、《陣頭》、《總舖師》為例〉¹⁰等。

從上述臺灣文學影視改編研究來看，目前對現代詩影視改編的研究明顯不足，尚未有專書或學位論文以詩為關注的文類，探討其影像改編的特質。僅有期刊論文如李育霖〈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〉¹¹、楊蟬萍〈以《日曜日式散步者》之影片形式思索臺灣 1930 年代的前衛藝術經驗〉¹²等，以史學、文化研究的觀點做個案分析。影視改編現代詩的文本研究積累不足，使目前研究者尚未能觸及詩紀錄片的類型特質。本文認為，現代詩影視改編有其特殊挑戰，不同於小說與散文，須考慮現代詩高度濃縮的語言，如象徵或意象如何被影像化。此一研究缺口顯示以音像建構的詩學空間仍待開發，如黃明川在拍攝「臺灣詩人 100 影音計畫」時指出：

詩到底如何影音化？我們又該依循什麼邏輯製作詩人的影音呢？……回顧整個臺灣文學的發展脈絡，詩創作屬於多數，只因一般讀者普遍喜愛有故事情節的小說文體而使小說家受寵多多，以往紀錄片也因之只拍小說家。

13

⁸ 陳雅筑，〈《俗女養成記》散文與電視劇互文研究〉（屏東：屏東大學中國語文學系碩士論文，2023 年）。

⁹ 李語萱，〈電視劇《俗女養成記》改編之研究〉（新北：臺灣藝術大學戲劇學系碩士論文，2022 年）。

¹⁰ 黃俊捷，〈臺灣「後——新電影」中的在地性生產——以《父後七日》、《陣頭》、《總舖師》為例〉（臺中：國立中興大學臺灣文學與跨國文化研究所碩士論文，2015 年）。

¹¹ 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》第 50 卷第 4 期（2021 年 12 月），頁 43-73。

¹² 楊蟬萍，〈以《日曜日式散步者》之影片形式思索臺灣 1930 年代的前衛藝術經驗〉，《議藝份子》第 28 期（2017 年 3 月），頁 83-92。

¹³ 黃明川，〈記錄詩人們的音容笑貌——臺灣詩人一百影音計畫之緣起〉，《臺灣文學館通訊》第 7 期（2005 年 4 月），頁 41。



根據黃明川的說法，可知在「臺灣詩人 100 影音計畫」開拍的 1990 年代，臺灣現代詩改編的影視創作仍有待開發，對詩如何被改編的問題亦尚待釐清。不過，在臺灣文學身處影視改編風潮的今日，已有可供研究的現代詩影視改編文本，但相關研究仍未被著手進行。詩的影音化邏輯為何？是否形成特定的改編（或轉譯）類型？其類型的內容與形式美學又為何？皆有待當今研究者釐清。故本文欲以上述問題為動機，聚焦在「現代詩」文類，分析其影像改編為何皆以「紀錄片」為主要類型，及其是否具有形構「臺灣現代詩紀錄片」次類型的可能性。

本文嘗試選用《朝向一首詩的完成》（2011）、《如歌的行板》（2014）、《他還年輕》（2022）三部現代詩紀錄片，採用詹金斯（Henry Jenkins）跨媒介敘事與埃爾（Astrid Erll）互媒機制為方法，探討臺灣「現代詩」與「紀錄片」之間的改編關係，如何展演現代詩影像改編的特殊形式。又此三部片分別記錄楊牧（60 年代）、痖弦（50 年代）與吳晟（70 年代），跨越臺灣現代詩發展的三個重要時期¹⁴，分別展演不同時代、族群與身分認同的詩人生命。故本文欲探討三部片導演如何以紀錄片為媒介，從文字到影音構築起：（一）楊牧詩歌的影像詩空間、（二）痖弦詩中缺席的「臺灣」文學場域、（三）由吳晟詩歌開展的紀錄民主平臺。

本文認為，文學大師電影由日宿媒體自 2011 年開拍以來，三個系列現代詩紀錄片既可歸納出特定轉譯特質，又開展出三個階段的類型變化。故本文自三系列中各選一部，嘗試釐清各階段影像轉譯現代詩的類型特質。相較於講究情節的小說與強調真實性的散文，本文認為，現代詩簡短的體例提供相對彈性的詮釋空間，使紀錄片導演得以影音擴延其具有觀點的敘事。因此，儘管本文分析的三部片都是「現代詩紀錄片」，在以影音轉譯文字的形式上，卻發展出截然不同的關注點。此章欲釐析此三部片關注點的移轉路徑，並提出其文學轉譯的核心從聚焦

¹⁴ 依據楊牧、痖弦與吳晟開始活躍於文壇的時期為準，分別為 60 年代、50 年代與 70 年代。



「作家」到強調「文學文本」，最後轉向「去文學文本中心」的趨勢。意即，《朝向一首詩的完成》在形式上仍遵循作家紀錄片模式，以訪談架構詩人生平與文學觀，聚焦在詩人「過去」的文學積累與評價；《如歌的行版》則大量重構詩作中的情節，輔以記錄作家實地走訪的心境，以詩作本身體現作家生命軌跡，同時關注詩人「過去」的文學成就與「現在」的觀點。而第三系列《他還年輕》呈現出一種不再依循作家生平或文學文本的特質，在影音轉譯文學的探討上，具有解除「改編忠實性」的可能，「是否忠於原著」也不再是本片關注的核心。

藉由上述三部片的文本分析，本文欲指陳並釐清以下問題：（一）現代詩如何在影視改編的過程中，從文學空間過渡到影像空間，且兼容現代詩與紀錄片的美學？（二）現代詩紀錄片能否在音像重構的空間中，為處在當下時空的我們提供新視角，重探對於臺灣詩人的認知與感知？（三）在影視轉譯文學的脈絡下，現代詩紀錄片是否具有其類型特質，由紀錄片轉譯詩歌的文類特殊性又是什麼？（四）現代詩紀錄片與文學紀錄片可能的未來。本文欲以上述問題為研究動機，嘗試提出「臺灣現代詩紀錄片」作為影視改編文學的一種次類型。以此，探究現代詩不同於小說、散文的影視改編風格，並建構臺灣現代詩作為特定文類的影像改編類型，希望開啟後續更多探討。

第二節 文獻回顧

一、臺灣影視改編文學相關研究

今日，臺灣影視改編文學的創作與研究逐漸萌芽，有橫跨小說、散文與詩歌的影像改編作品，亦有涉及文學與影像跨媒介互動的相關文獻。目前聚焦臺灣文學影像改編的專書有黃儀冠《從文字書寫到影像傳播——臺灣「文學電影」之跨媒介改編》，本書以小說改編的文學電影為對象，提出對「改編」概念的再思考。黃儀冠認為：「改編從早期忠實於原著的思考，變成文本再創造，重新閱



讀、改寫互文等多元歧義的改編模式，改編也從以往以文學為本位，電影是次文本，轉向以影像語言作為主體，重新改寫文學文本。」¹⁵上述引文將影像「忠實於原著」的改編職責懸置，開啟擴增「改編」概念的可能性。這使影像成為相對自由的表達空間，既是依循「文學」製作的影像內容，也可能發展成具有詮釋觀點的獨立創作。在文學改編脈絡下，黃儀冠認為文學與影像的位階已逐漸產生質變：

近來改編理論受到符號學、闡釋學、接受美學、文化研究等方法的拓展，由探討是否忠實於原著，而進行文本開放式的想像，以文本的跨界旅行，開展文本的歧義性，與多向度的符碼結構，使得改編的討論由忠實於原著與否，擴展成在改編過程所進行的影像如何再建構：諸如文字文本與視覺、聲音等不同媒介的互文轉化，與現當代社會、歷史文化的對話過程。

16

可知「文學改編」不只是在媒介上從文字到影像的文本形式轉換，亦涉及影像創作者如何在當今社會與文化脈絡下，以何種史觀重新詮釋文學文本的命題。文學影視改編既是對原著的再創作，亦與其所處時代的意識形態互文，影響其試圖傳達給觀眾的內容、觀點和美學。如黃儀冠所言，「影像對原著文本的闡釋是在原作者與觀眾、個人創作意念與社會政治權力、及文學語彙與音像符碼之間進行協商性的再詮釋、再呈現。」¹⁷，是影像與文學兩種媒介間符碼動態編譯的過程。

¹⁵ 黃儀冠，〈終章：視覺時代的文學閱讀〉，《從文字書寫到影像傳播——臺灣「文學電影」之跨媒介改編》（臺北：臺灣學生書局，2012年），頁359。

¹⁶ 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〉（臺北：臺灣學生書局，2012年），頁3。

¹⁷ 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〉（臺北：臺灣學生書局，2012年），頁7。



本文欲依循黃儀冠對「改編」概念的重探，將影視改編文學的重心放在影像如何再詮釋文學，而不侷限於影像對文學符碼忠實的沿用。本文更關注影像如何引用、挪用與重新闡釋文學符碼，使原著產生新的意義；或能以音像語言介入文學內容與形式的重寫，甚至可能介入文學史的形構，創造另一種涵蓋美學與史學的音像空間。

此外，針對臺灣影視改編文學的個別作品研究亦有些積累。探討影視改編小說的專書或期刊論文有 14 篇¹⁸，學位論文則有 30 篇¹⁹。涵蓋小說與影視敘事語言

¹⁸ 探討影視改編小說的專書與期刊論文有：黃儀冠〈性別・凝視・再現——李昂小說《殺夫》、《暗夜》之電影改編與影像詮釋〉、〈言情敘事與文藝片——瓊瑤小說改編電影之空間形構與現代戀愛想像〉、〈性別符碼、異質發聲——白先勇小說與電影改編之互文研究〉；吳孟翰〈論〈孤戀花〉改編電影中的電影女性形象轉換〉；謝世宗〈文學改編、媒介特質與自我解構：〈蘋果的滋味〉的比較敘事學研究〉；許珮馨〈文學改編、視覺隱喻與京劇影射——論白先勇小說〈玉卿嫂〉與「孫白本」《玉卿嫂》的敘事轉換〉；王萬睿〈文學的來世，或膠卷的再生：論《天橋上的魔術師》的互媒性〉；莊宜文〈重探改編自傷痕文學的反共電影——兼論八〇年代兩岸文學電影的歷史交錯與攻防對應〉；陳冠如〈靜態美學的延續、純真年代的想望：談電影《刺客聶隱娘》的鏡像與空間意象〉；謝欣芩〈女性身體的（不）自主：《高山上的茶園》與《紅色》的移工情欲與性政治〉；邱子修〈影像再現原住民主體性的重／建構——以《鯨騎士》、《澳大利亞》及《賽德克・巴萊》為例〉；吳明宗〈從戰爭小說到愛情電影：王藍《藍與黑》及其改編電影之比較研究〉；王鈺婷〈電影中的性別政治？——談《月光下，我記得》與〈西蓮〉之母女關係與鄉土想像〉；顧敏耀〈臺灣文學作品的接受、改編與經典化——以鄭清文小說〈春雨〉為例〉。

¹⁹ 探討影視改編小說的學位論文有：曾玉菁〈鍾肇政《插天山之歌》及其改編電影之研究〉；葉思嫻〈性別・離散與空間——白先勇小說電影化研究〉；莊雯雅〈陳玉慧小說改編戲劇之比較——以《徵婚啟事》、《海神家族》為例〉；林宣孝〈女同志書寫：白先勇小說〈孤戀花〉及其改編電影研究〉；廖烽均〈廖輝英小說及其改編電影的互文性研究——以《油麻菜籽》、《不歸路》、《今夜微雨》為對象〉；王琬淇〈文本的流動與再生——楊富閔小說《花甲男孩》與電視劇本互文性研究〉；林雅筑〈《天橋上的魔術師》小說與影視改編互文性研究〉；劉梓潔〈朱天文與侯孝賢的文學改編電影研究〉；黃千育〈阿亞梅《我們不能是朋友》與其電視劇改編研究〉；葉亭均〈電視劇《臺北歌手》人物形象塑造及客語詞彙使用研究〉；李公權〈《孽子》與改編影劇之研究〉；梁瓊芳〈文學・影像・性別——八〇年代臺灣「文學電影」中的女身／女聲〉；陳佩君〈公視「文學劇」：影像美學、文化符碼與性別建構〉；楊嘉玲〈臺灣客籍作家文學作品改編電影研究〉；趙修慧〈瓊瑤小說改編電視劇之研究〉；陳煜昇〈當代華語網路小說改編電影的發展與侷限〉；簡小雅〈鄉土小說改編成電視劇之研究——以《後山日先照》為例〉；吳品哲〈臺灣網路小說改編電影之文本流變(2000~2011)〉；古翔云〈論《茶金》小說與電視劇改編〉；宋佳靜〈鍾文音《在河左岸》小說與客家電視劇改編的比較研究〉；林書婷〈《你的孩子不是你的孩子》文本分析與閱聽人研究〉；楊茜如〈臺灣詩選電視劇《你的孩子不是你的孩子》(2018)改編研究〉；詹譽妙〈臺灣文學影像化及其族群文化傳播——以《來去花蓮港》、《望鄉》為例〉；彭天佑〈純愛電影與原著小說之跨領域研究(2010-2017)——華語作品改編與在地轉化〉；陳冠如〈瓊瑤電影研究(1965-1983)〉；林沛玟〈種族、階級、性別：《香港三部曲》和《扶桑》之華人移民與妓女形象研究〉；馬靖雯〈客家影像的族群敘事與空間再現——以《源》《插天山之歌》《一八九五》為主〉；申偉佩〈女性、城市、現代性——朱天文劇本與侯孝賢電影之互文研究(1987-2007)〉；沈家如〈《鹽田兒女》小說及電視劇互文研究〉；黃如鎂〈客家電影《一八九五》在不同族群青少年閱聽人下的解讀研究〉。



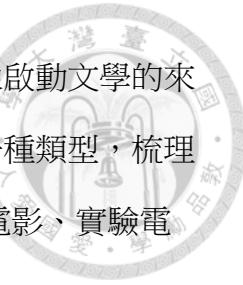
的互文本研究、媒介研究與文化研究，及單一作家或導演的文學影視風格研究。累積有對瓊瑤小說改編電影系列²⁰及《殺夫》、《暗夜》、《孤戀花》、《兒子的大玩偶》、《玉卿嫂》、《油麻菜籽》、《不歸路》、《今夜微雨》、《花甲男孩》、《天橋上的魔術師》、《徵婚啟事》、《海神家族》、《插天山之歌》等影視改編小說作品研究。探討影視改編散文的學位論文則有 5 篇²¹，聚焦在《俗女養成記》、《父後七日》散文與影視敘事的文本研究與外緣研究。觀散文與小說影視改編研究多從文本出發，以文字與影像的互文本研究為主，且相較小說改編研究，散文影視改編研究仍有待日後開發。

不同於小說與散文改編，臺灣現代詩影視改編的類型則較為特定，不以電影和電視劇為載體，而是以紀錄片為大宗，從作家生命歷程與創作出發為其立傳。本文認為，現代詩改編以詩人紀錄片為主要類型的原因在於，其高度濃縮且聚焦象徵與意象的語言，較難透過以情節為重的電影或電視劇呈現。又現代詩書寫與詩人經歷和文學養成緊密相關，涉及其身處之歷史環境、場域與美學流派等複雜因素，故將詩人、詩作一併紀錄的詩人紀錄片，成為改編臺灣現代詩主要的影像類型。然而，無論是「現代詩影視改編」研究，或「詩人紀錄片」研究，在學界獲得的關注都較少。本文認為，將臺灣現代詩與紀錄片媒合的改編類型，應有其值得深究之處，故嘗試探討臺灣現代詩紀錄片的類型。

二、臺灣現代詩影視改編與文學紀錄片相關研究

²⁰ 林芳玫，〈解讀瓊瑤愛情王國〉（新北：臺灣商務印書館，2006 年）有對瓊瑤小說改編電影的部分探討；以及黃儀冠〈言情敘事與文藝片——瓊瑤小說改編電影之空間形構與現代戀愛想像〉之期刊論文研究。

²¹ 探討影視改編散文的學位論文有：陳雅筑〈《俗女養成記》散文與電視劇互文研究〉；李語萱〈電視劇《俗女養成記》改編之研究〉；許閔鈞〈臺灣國片字幕翻譯策略探討：以《父後七日》為例〉；黃俊捷〈臺灣「後——新電影」中的在地性生產——以《父後七日》、《陣頭》、《總舖師》為例〉；陳昱璇〈透過字幕翻譯探討國臺語和英語文化衝擊之交錯影響——以國片《父後七日》為例〉。



目前，針對臺灣文學紀錄片研究途徑的探討，有謝欣芩〈影像啟動文學的來世：當代臺灣文學紀錄片的三種路徑〉一文，將文學紀錄片視作一種類型，梳理 1990 年代末期至今的發展並歸納出三種模式：作家紀錄片、文學電影、實驗電影。針對文學紀錄片的定義，謝欣芩指出：

廣義的文學紀錄片即是以文學為題材的紀錄片創作，文學的範疇可含括作家、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，大部分的當代臺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。

22

由於「作家紀錄片」有為單一作家立傳的意味，常搭配權威性旁白強調作家的經典地位，較難探討導演觀點及紀錄片如何拆解、重構詩歌內容的問題，故本文欲採用「文學紀錄片」的廣義範疇探討。並將文學紀錄片範疇下的「現代詩紀錄片」視作一種次類型，提出其文類改編的特殊性，及其如何開啟更有彈性的導演詮釋空間。如謝欣芩論及影像轉譯文學的可譯與不可譯性時指出：「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。」²³由此可知，文類差異將影響影像轉譯文學時「可譯」與「不可譯」的部分，每種文類亦可能有其特定的轉譯形式。如注重意象與象徵意義的現代詩，難以被轉譯成強調故事性的電視劇；或長篇小說、散文難以用字卡的形式呈現在紀錄片中。這使得探討影像改編文學時，將文類差異納

²² 謝欣芩，〈影像啟動文學的來世：當代臺灣文學紀錄片的三種路徑〉，《中國現代文學》第 41 期（2022 年 6 月），頁 150。

²³ 謝欣芩，〈影像啟動文學的來世：當代臺灣文學紀錄片的三種路徑〉，《中國現代文學》第 41 期（2022 年 6 月），頁 165。



入討論是重要的。然而，影像轉譯現代詩的可譯與不可譯性為何？又因此發展出什麼樣的現代詩影像改編類型？則是本文關注的問題。

在廣義的文學紀錄片下，謝欣芩視「作家身影系列」為 1990 年代發軔的作家紀錄片代表，並認為 2000 年後在紀錄片個人化、商業化、藝術化²⁴的大環境下，作家紀錄片有朝向文學電影、實驗電影發展的趨勢，如「他們在島嶼寫作」文學大師系列紀錄片與《日曜日式散步者》的上映。論及作家紀錄片特點，謝欣芩指出：

初期作品多為系列作，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。²⁵

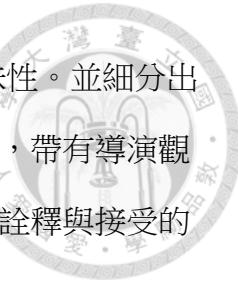
雖然作家紀錄片有詮釋作品、參與文學史建構的功能，但也具有「單向性」侷限的問題。由於「旁白、作家與專家學者的聲音佔據重要地位，產生權威性的功效使觀眾信服，影像反而退居次位作為輔助功能」²⁶可知作家紀錄片容易出現製作與傳播兩層單向性侷限，使觀眾處於單方面接受的位置。

文學電影與實驗電影則突破傳記式紀錄片傳統，而能結合導演個人化的風格，關注文字與影像兩種媒介的差異，發揮影音獨有的藝術性與傳播特質。於此，新世紀文學電影、實驗電影從「文學改編」過渡到「文學轉譯」，不只是遵循原著的改寫，而是挪用原著符碼的再創作。因此，本文欲在此脈絡下，探討

²⁴ 邱貴芬，〈看見臺灣〉：臺灣新紀錄片研究（臺北：臺大出版中心，2016 年），頁 5。

²⁵ 謝欣芩，〈影像啟動文學的來世：當代臺灣文學紀錄片的三種路徑〉，《中國現代文學》第 41 期（2022 年 6 月），頁 152。

²⁶ 謝欣芩，〈影像啟動文學的來世：當代臺灣文學紀錄片的三種路徑〉，《中國現代文學》第 41 期（2022 年 6 月），頁 154。



2000 年後的文學紀錄片如何不同於作家紀錄片，發展出其類型特殊性。並細分出文類差異，專注於現代詩文類的影像轉譯，釐清其如何在製作層面，帶有導演觀點地介入詩歌形式與內容的重構；並在傳播層面，開啟觀眾雙向性詮釋與接受的可能。

另外，關注文學紀錄片如何成為史學方法並介入文學史重構的研究，則有邱貴芬〈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〉一文，探討文學紀錄片在臺灣文學史書寫和傳播上扮演的角色。如邱貴芬指出：「作家紀錄片的出現象徵臺灣歷史撰述將突破以往以書寫文字為主的局面，紀錄片導演將扮演史家的角色，成為新世紀臺灣歷史、文學傳播的重要人物。」²⁷可知紀錄片的媒介特質能兼容文字與影音，給予作家「現身說法」的空間，記下人物訪談與口述歷史的臨場互動，既能保留文字的言外之意，更具有影像的大眾傳播功能。相較於文字，紀錄片提供另一橫跨口語和書寫的史學空間，可能發展出系統性的音像歷史紀錄史學方法。

但針對文學紀錄片史學功能的文本研究甚少，僅有李育霖〈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〉一文，此文兼顧史學與美學，分析《日曜日式散步者》的音像配置，如何紀錄風車詩社異於日治時期主流美學的傾向，並形構少數的文學史敘述。其餘文學紀錄片文本研究多為美學研究，如洪珊慧〈一個人的獨白——王文興《背海的人》「爺」的語言探析〉²⁸探討「爺」貫穿全片的第一人稱獨白，如何分飾多角且證成個人自由意志的闡述；與目前三篇分析作家紀錄片文本的學位論文：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〉²⁹分析片中萬花尺式的敘事軌跡

²⁷ 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》第 31 卷 6 期（2002 年 11 月），頁 190。

²⁸ 洪珊慧，〈一個人的獨白——王文興《背海的人》「爺」的語言探析〉，《臺灣文學研究學報》第 16 期（2013 年 4 月），頁 85-110。

²⁹ 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〉（臺北：世新大學口語傳播學系碩士論文，2013 年）。



如何形塑馬賽克拼貼式的傳主印象，展示對作家的多重想像；林宜〈作家紀錄片美學形式的試探：以《兩地》、《讀中文系的人》、《我城》為例〉³⁰透過文本影像語言、敘事方式、表現手法梳理導演觀點，試探作家、文本和導演的互文性關係；梁皓〈紀實與虛構：文學作家紀錄片《劉以鬯：1918》的敘事策略〉³¹則採用文本分析和深度訪談探討紀錄片敘事特色。可見目前對文學紀錄片及其史學書寫的文本研究，仍處於待開發的階段。以影像轉譯現代詩的紀錄片文本研究亦相當缺乏，故本文欲在上述文學改編與文學紀錄片研究脈絡下，聚焦於現代詩紀錄片的範疇，並關注紀錄片以何種形式轉譯詩人、歷史與詩歌美學，以此提出由音像開展的現代詩詮釋空間。

第三節 研究方法與範圍

一、研究方法

在研究方法上，本文欲採用亨利·詹金斯（Henry Jenkins）的「跨媒介敘事」（Transmedia Storytelling）；及阿斯特莉特·埃爾（Astrid Erll）探討集體記憶修辭時使用的互媒機制理論，以分析跨媒介轉譯的現代詩紀錄片文本。

（一）亨利·詹金斯的「跨媒介敘事」（Transmedia Storytelling）

跨媒介敘事（Transmedia Storytelling）源自詹金斯“Transmedia Storytelling and Entertainment: An annotated syllabus”³²一文，為他在南加州大學講述「跨媒介敘事與娛樂」的教學大綱。詹金斯認為「跨媒介敘事」採用的是比較媒體視角（comparative media perspective），強調跨媒體平臺的思考，及使用者與每個媒

³⁰ 林宜，〈作家紀錄片美學形式的試探：以《兩地》、《讀中文系的人》、《我城》為例〉（新竹：清華大學臺灣文學研究所碩士論文，2018年）。

³¹ 梁皓，〈紀實與虛構：文學作家紀錄片《劉以鬯：1918》的敘事策略〉（淡江大學大眾傳播學系碩士論文，2022年）。

³² Jenkins, Henry. 2010. *Transmedia Storytelling and Entertainment: An annotated syllabus*. Continuum: Journal of Culture and Media Studies 24: 943-958.



體平臺間互動的情形。由於一個媒體空間的發展方式可能影響其他媒體平臺，也可能影響整個娛樂系統的資訊傳播方式，故跨媒介敘事重視每種媒介與媒體平臺間的「交叉點」（intersections）。³³本文欲參照跨媒介敘事的「比較媒體視角」（Comparative media perspective）³⁴，分析現代詩的影像「改編」如何在 2000 年後過渡至文學電影、實驗電影的類型，以紀錄片的影音形式「轉譯」文字，並藉由跨媒介、跨媒體的轉譯產生交叉點（intersections），以形塑遍布連結（interlink）的跨平臺娛樂網絡。本文欲沿用詹金斯為跨媒介敘事下的操作型定義：

跨媒介敘事代表一個將虛構故事的核心元素系統性地分散到多個傳播渠道中的過程，目的是創造一個統一且協調的娛樂體驗。理想情況下，每種媒介都對故事的展開做出其獨特的貢獻。³⁵

由上述定義可知在跨媒介敘事的方法下，影像轉譯文學的研究不只是「忠實於文學原著」與否，而是關注影音媒介如何系統性分散文學媒介的核心元素，使兩種媒介都具有延展核心元素意義的功能。此即詹金斯所謂「擴延」（Extension），意指擴充與延展，不同於「改編」（Adaptation）以最小的更動將原始敘事重現於新的媒介，基本上與原作重複；擴延則是透過引進新元素來擴展對原作的理解，具有增加式的瞭解（additive comprehension）的功能。³⁶本文欲參照「擴延」（Extension）的概念，將《朝向一首詩的完成》、《如歌的行板》與《他還年輕》三部片視作文學紀錄片中的現代詩「轉譯」而非「改編」（Adaptation）。

³³ Henry Jenkins, *Transmedia Storytelling and Entertainment: An annotated syllabus.*, 943.

³⁴ Henry Jenkins, *Transmedia Storytelling and Entertainment: An annotated syllabus.*, 943.

³⁵ Henry Jenkins, *Transmedia Storytelling and Entertainment: An annotated syllabus.*, 944.

³⁶ Henry Jenkins, *Transmedia Storytelling and Entertainment: An annotated syllabus.*, 945.



釐清三部片從文學跨媒介到紀錄片，其影音如何「挪用」（appropriation）³⁷文字符碼，並非沿用、標注或遵循原著，而是在影音的新語境中擴延文學元素的意義，展開新的詮釋或構築新世界。如詹金斯所述：

商業和一般大眾的敘事宇宙的擴延，共同促成了一種新的故事講述模式，這種模式立基於百科全書式的資訊廣度，每個消費者都以不同的方式組織這些資訊，並經由社交網絡和線上知識社群集體處理。³⁸

可知跨媒介敘事同時在接收端提供觀眾可能的詮釋空間，不只是權威性、單向性依循原著的知識灌輸，而能藉由跨媒介的傳播開展新敘事。故針對文字到影像轉譯，文學元素如何被挪用（appropriation）與擴延（extension），本文欲於此訂立操作型定義如下：挪用（appropriation）意味現代詩符碼在紀錄片中以影音形式被去脈絡化使用，且不強調忠實於舊媒介的意義，而聚焦在如何與新媒介匯流；擴延（extension）則意味從舊媒介挪用至新媒介的符碼，如何與新媒介的其他符碼結合，也與舊媒介原有的符碼串聯，共同開展新意以作為故事的延展，由此探討現代詩紀錄片如何串聯不同媒介，達至以多重媒介展演、重構詩歌美學的目的。

又詹金斯認為「探索跨媒介方法對科幻、奇幻、恐怖、超級英雄、肥皂劇、青少年與實境電視節目等關鍵類型（key genre）的貢獻」³⁹是重要的。本文嘗試將「臺灣現代詩紀錄片」視作一種「關鍵類型」（key genre），採用詹金斯跨媒介

³⁷ 邱貴芬，《臺灣文學的世界之路》（新北：政大出版社，2023年），頁154。邱貴芬認為「改編應該可視為跨媒介敘述活動的一環，但是跨媒介敘述則不一定包含改編，可能只是挪用（appropriation）的關係。」並引述 Hutcheon , Linda (2006). *A Theory of Adaptation*. London and New York: Routledge. 中的見解，認為「改編應與原著有密切而高度對話關係（extended engagement），小範圍的引用或指涉另一部作品大致可歸類為挪用（appropriation）。」邱貴芬指出：「跨媒介敘事強調創新而非重複，挪用是跨媒介敘事常見的行為。」

³⁸ Henry Jenkins, *Transmedia Storytelling and Entertainment: An annotated syllabus.*, 948-949.

³⁹ Henry Jenkins, *Transmedia Storytelling and Entertainment: An annotated syllabus.*, 949.



敘事作為方法，在臺灣文學轉譯的語境下，透過現有臺灣現代詩紀錄片的資產，思索文學與影音的結合能否作為跨媒介敘事的類型之一。

（二）阿斯特莉特・埃爾的互媒機制理論

針對現代詩紀錄片如何形構（或可能重構）大眾對於詩人的文化記憶，本文欲參照埃爾的互媒機制理論，釐清文字與影音在互媒（inter-medial）機制裡的作用，如何於當下時空回看與回應過去的歷史，重塑觀眾接收特定詩人資訊的記憶形式。

在《文化記憶研究指南》中，埃爾將文化記憶的研究區分為三個層次，即社會（人民、社會關係、制度）、物質（人工製品和媒介）和精神（由文化界定的思維方式和心態）。其中，「物質或媒介的記憶」的興趣焦點在於文字和媒體研究，埃爾以其發展文化記憶的媒介性，透過探討有形容體的層次以趨近文化記憶。⁴⁰ 埃爾認為：「文化記憶的關鍵在於媒介概念，因為唯有通過媒介的外化（從口頭演講到寫作、繪畫再到因特網的使用），個體記憶、文化知識和各種歷史的版本才能被共享。」⁴¹ 本文認為，此處「媒介的外化」意指將非物質性的記憶媒介化，成為可供人們接觸的中介，故「記憶」（個體記憶與集體記憶）將以特定媒介的形式被記住。如埃爾所言：

文化記憶的基礎是通過媒介而實現的溝通。共享版本的過去總是通過「媒介外化」（medial externalization）途徑而產生的，最基本的形態就是口頭

⁴⁰ 阿斯特莉特・埃爾、安斯加爾・紐寧編，李恭忠、李霞譯，《文化記憶研究指南》（中國：南京大學出版社，2021年），頁5。

⁴¹ 阿斯特莉特・埃爾、安斯加爾・紐寧編，李恭忠、李霞譯，《文化記憶研究指南》（中國：南京大學出版社，2021年），頁16。



語言……更加精緻的媒介技術，如寫作、電影和互聯網，拓寬了記憶的時間和空間範圍。⁴²

在螢幕世代人們通過影音來娛樂與接收資訊，對當前環境或歷史的記憶更依賴媒介技術與產品。媒介外化的途徑也更聚焦影音媒體，如電視、電影、紀錄片或短影音等。閱聽人透過電子產品介面閱覽文字、繪畫、音樂或影音，使資訊接收成為一種跨媒介現象。本文欲參照埃爾的媒介外化途徑，透過考察文字與影音間的動態機制，分析大眾共享版本的詩人文化記憶如何被形塑。

埃爾更以文學、影像為例探討文化記憶的媒介性，區分出「媒介內部」、「媒介之間」以及「媒介周邊的現象」，探討對小說、電影產生影響的多媒介網絡。他指出：

首先考察媒介內部的「集體記憶的修辭」，然後考察媒介之間的動態機制，即早期的再現與後來的再現之間的相互作用，最後考察那些製作記憶的小說和電影得以出現並產生影響的多媒介背景。簡言之，本文關注媒介內部、媒介之間以及媒介周邊的現象，正是那些媒介有能力製作並塑造文化記憶。⁴³

本文欲參照埃爾的媒介動態機制，探討臺灣現代詩紀錄片的轉譯形式。在「媒介內部」層次，本文欲分別釐清《朝向一首詩的完成》（2011）、《如歌的行板》（2014）與《他還年輕》（2022）的「影像內部」修辭，與其轉譯楊牧、痖弦與吳晟的「文學內部」修辭，梳理三部片在「影像」與「文學」兩種層面各自的脈

⁴² 阿斯特莉特・埃爾、安斯加爾・紐寧編，李恭忠、李霞譯，《文化記憶研究指南》（中國：南京大學出版社，2021年），頁483。

⁴³ 阿斯特莉特・埃爾、安斯加爾・紐寧編，李恭忠、李霞譯，《文化記憶研究指南》（中國：南京大學出版社，2021年），頁484。



絡與媒介特質。接著，跨及現代詩與紀錄片「媒介之間」的修辭。在形式上，本文將分析兩種媒介特質的可譯與不可譯性，從文字到影像元素間如何融合、轉換或捨棄。在內容上，本文則考察紀錄片如何在當下時空，以音像形構另一種詩人被記憶的空間。其中，本文欲一併考察現代詩和紀錄片得以被創作的多媒介背景，如螢幕世代的社群媒體（直播、短影音、線上聊天室等）如何影響影像轉譯的形式，重塑詩人及其詩作的風貌。如埃爾所言：「被記住的事件是一種跨媒介現象，即它們的再現並不局限於某種特定的媒介物。因此，所有可獲得的媒介都可以被用於再現它們。」⁴⁴紀錄片透過多種媒介轉譯現代詩，或能使觀眾以多種形式感受、認識文學，以開展潛在的受眾；觀眾也可能先接觸由音樂或影像轉譯的文學，進而認識作家或閱讀文字。

延續埃爾的見解，本文認為，媒介內部、媒介之間與媒介周邊現象看似是三個層次，實則需要被同時檢視，埃爾稱此動態機制為「記憶的互媒機制」，並指出：

文化記憶的互媒（inter-medial）機制，其特徵通常體現為一種雙重運動，即「預見」和「補正」之間的互動。我所說的「補正」是指這樣一個事實，即值得紀念的事件往往會在幾十年乃至幾百年裡通過不同媒介反覆得到再現，如報紙文章、照片、日記、史籍編纂、小說、電影等。⁴⁵

其中，「預見」是指一種關於觀察、命名和敘述的文化實踐，關注某個社會當中流通的既有媒介，如何為將來的體驗及其再現提供圖式。它既是由媒介傳達的記

⁴⁴ 阿斯特莉特・埃爾、安斯加爾・紐寧編，李恭忠、李霞譯，《文化記憶研究指南》（中國：南京大學出版社，2021年），頁488。

⁴⁵ 阿斯特莉特・埃爾、安斯加爾・紐寧編，李恭忠、李霞譯，《文化記憶研究指南》（中國：南京大學出版社，2021年），頁487-488。



憶的效果，也是後者的起點。⁴⁶「補正」則仍傾向於鞏固文化記憶，創造某種關於過去的敘述和偶像，並使之穩定下來。補正不局限於圖像和敘事，甚至也能選擇真實的媒介產品和媒介技術作為自己的對象。尤其在有關文化記憶的電影中，能發現這種形態各異的「補正」現象。由於新的電影裡吸收了真實的歷史紀實資料，透過影像媒介的整合創造了一種真實的效果，使虛構的故事似乎能跟它所描述的歷史事件一一對應。⁴⁷是故，本文欲探討三部現代詩紀錄片的互媒機制，如何透過「預見」與「補正」，將不同年代的報章、照片、日記、史籍、相關文學作品或影像融合在紀錄片中，使文學紀錄片能結合與再現新、舊媒介，並在新的平臺上開展多媒介網絡，以推廣文學並創造新敘事。

二、研究範圍

目前臺灣現代詩紀錄片有 1990 年代開拍的黃明川文學紀錄片，與 2011 年後目宿媒體致力拍攝的「他們在島嶼寫作」文學大師紀錄片。黃明川工作室聚焦現代詩文類拍攝的紀錄片，有《臺灣詩人一百影音計畫》（2000-）分作七階段專訪一百位臺灣現代詩人；之後為了補足日治時期詩人與女性詩人的疏漏，又拍攝以黃靈芝為核心的「（不）跨語世代」詩人紀錄片《櫻之聲》（2016）；及從臺灣出發橫跨亞洲四國，以十六位女詩人為對象的紀錄片《波濤最深處》（2021）。目宿媒體 2011 年開拍的「他們在島嶼寫作」系列紀錄片，以現代詩人為紀錄對象的則有：「他們在島嶼寫作 I」（2011）的《化城再來人》（記錄周夢蝶）、《逍遙遊》（記錄余光中）、《如霧起時》（記錄鄭愁予）、《朝向一首詩的完成》（記錄楊牧）；「他們在島嶼寫作 II」（2015）的《無岸之河》（記錄洛

⁴⁶ 阿斯特莉特・埃爾、安斯加爾・紐寧編，李恭忠、李霞譯，《文化記憶研究指南》（中國：南京大學出版社，2021 年），頁 488。

⁴⁷ 阿斯特莉特・埃爾、安斯加爾・紐寧編，李恭忠、李霞譯，《文化記憶研究指南》（中國：南京大學出版社，2021 年），頁 489。



夫）、《如歌的行板》（記錄痙弦）、《我城》（記錄西西）、《東西》（記錄也斯）；及「他們在島嶼寫作III」（2022）的《他還年輕》（記錄吳晟）與《新寶島曼波》（記錄楊澤）。目宿媒體自系列I至系列III共十八部文學紀錄片，共有十部記錄現代詩人。（系列片單整理見附錄表格）足見黃明川工作室與目宿媒體發行的詩人紀錄片，已為臺灣影像轉譯現代詩奠定基礎，積累了一定數量的作品，但至今仍缺乏相關研究。

本文嘗試選用記錄楊牧的《朝向一首詩的完成》（2011，導演：溫知儀）、記錄痙弦的《如歌的行板》（2014，導演：陳懷恩）、記錄吳晟的《他還年輕》（2022，導演：林靖傑）三部片，探析紀錄片如何再現身處不同歷史時期、族群與身分認同的詩人，並以影音展演他們各自的詩學主張。本文認為，三位導演使用了不同於傳統「作家紀錄片」的拍攝手法，如謝欣芩提出的三種文學紀錄片類型，將「他們在島嶼寫作」系列視作自「作家紀錄片」過渡至「文學電影」、「實驗電影」的例子。此三部片在文學轉譯的形式上，除了使傳主生平較為立體，更在當下時空利用當代多種媒介，發展結合文學與影像美學的導演風格，並開展可能的雙向性觀眾詮釋空間。

針對三部片的選取原因，本文認為，此三部片的轉譯方法從關注「作家」到聚焦「文學文本」，最後朝向「去文學文本中心」的策略，有助於思考文學紀錄片的未來走向。首先，《朝向一首詩的完成》拍攝於2011年，標誌了詩歌轉譯從「作家紀錄片」朝向「文學紀錄片」發展的軌跡。因此，探討本片以影像轉譯現代詩的方法，具有其過渡的意義，亦有助於考察現代詩紀錄片如何從關注「作家」，到聚焦於「文學文本」的變化。本文欲釐清上述軌跡，提出片中「影像詩」如何作為一種紀錄手法，在作家訪談的框架之外，既以多種媒介重演楊牧獨有的「戲劇獨白體」，又重構其詩中深富歷史意識的「花蓮」空間。接著，《如歌的行板》則透過詩歌轉譯介入作家訪談的內容，以拆解和重構詩人歷史記憶。本文認為，本片由音像開創的歷史敘事，除了平衡專家訪談的權威式觀點，亦形



構出具有導演歷史觀點的紀錄片敘事。在文學轉譯上，本片大量挪用痾弦的詩歌文本，並以富有導演歷史意識的剪輯手法，重構傳主的歷史記憶。因此，本文認為導演以文學文本介入歷史敘事的策略值得關注，故嘗試分析本片如何拆解痾弦的中國記憶，以開闢詩集中缺席的「臺灣」文學場域，與尚待詮釋的加拿大經驗線索。最後，本文嘗試透過《他還年輕》的選用，重思文學與紀錄片的未來展望。本文認為，《他還年輕》的拍攝策略逸離了改編忠實性的限制，導演透過大量跟拍現實中發生的事件，形構其對詩人、詩歌以及社會的觀點。上述文學轉譯的手法有其獨特性，既不聚焦詩人訪談以再現其觀點，也不依循詩歌文本的內容轉譯傳主詩風，而是剪輯當下事件展演吳晟的社會關懷，且重新審視當代社會的倫理問題。本文嘗試以《他還年輕》脫離文學文本的拍攝策略，思索文學改編方法的開展，並以此回應文學來世的命題。

然而，本文在研究對象的選取上，有許多力所未及之處，例如，由黃明川工作室製作的現代詩紀錄片並未在研究範圍中。本文認為，黃明川導演 1990 年代至今三十餘年的拍攝，為臺灣現代詩人累積大量的影像紀錄，值得學界開啟更深入的探討。但《臺灣詩人一百影音計畫》（2000-）記錄了一百位風格殊異的詩人，歷史背景、身分認同皆十分複雜，又影片形式是以採訪為主的「作家紀錄片」類型，偏向單向性的知識傳播，較不符合本文嘗試以紀錄片重構詩歌美學的探討，如陳平浩認為，黃明川製作的文學紀錄片在類型上較難被定位，是「一種恐怕無法以『實驗片』或『紀錄片』予以命名的拍攝工作。」⁴⁸而黃明川著手的「文學紀錄片」創作實是一種「『計畫型的創作』（project），或者，一種『檔案藝術』（Archival Art），而且是一種在『檔案熱』（Mal d'archive；Archive Fever）之前或之外的檔案藝術。⁴⁹本文認為，黃明川製片的關注，較偏向製作成

⁴⁸ 陳平浩，〈以黃明川「臺灣文學家紀事」系列重探當代「文學紀錄片」的形構〉，網站（<https://reurl.cc/rED1p1>），2024年8月7日發表（2024年11月27日上網）。

⁴⁹ 陳平浩，〈以黃明川「臺灣文學家紀事」系列重探當代「文學紀錄片」的形構〉，網站（<https://reurl.cc/rED1p1>），2024年8月7日發表（2024年11月27日上網）。



紀錄片之前的「檔案化」過程，而儲存於影音中的「史料」，則不一定會經過導演的篩選或剪輯成片。故此「計畫型的創作」影像類型是否是「文學紀錄片」，或屬於何種類型的「文學紀錄片」仍有待釐清，故先將其懸置未選入研究範圍。但這並不意味「作家紀錄片」或「計畫型創作」的檔案化過程不值得探討，其對臺灣文學家經典化工程的貢獻仍有待後續研究。

本文欲先選用「他們在島嶼寫作」中系列 I 至系列 III 的「文學電影」，兼容美學與媒介的觀點，與當前臺灣文學影視改編研究展開對話。當然其中仍有所疏漏，如「他們在島嶼寫作 II」收錄了以兩位香港詩人為傳主的紀錄片：記錄西西的《我城》與記錄也斯的《東西》。這使得臺港兩地文學與歷史的關係，需要在更大的框架下被重新審視，紀錄片如何介入臺港文學的問題，亦有待後續更多的探討。本文希望能在現代詩轉譯的類型研究上，先聚焦於文學電影，探討其如何不同於傳統作家紀錄片，形塑「現代詩紀錄片」作為文學紀錄片次類型的可能，期許能開啟後續更多元的研究空間。

第四節 章節名稱與內容大要

第一章〈緒論〉，說明本文的研究動機與目的，並爬梳前行文獻提出研究方法與範圍。本文以詹金斯跨媒介敘事及埃爾互媒機制為方法，選用《朝向一首詩的完成》、《如歌的行板》與《他還年輕》三部詩人紀錄片，探討臺灣現代詩以影像轉譯的三種詩學空間。第二章至第四章分析三部紀錄片如何轉譯三位詩人，並以音像分別建構（一）楊牧詩歌的影像詩空間、（二）痺弦詩中缺席的「臺灣」文學場域、（三）由吳晟詩歌開展的紀錄民主平臺。本文探究不同歷史階段與族群的詩人，如何透過紀錄片從文字跨媒介到影音，擴延、展演其生命經歷與詩學主張。又紀錄片能否為我們提供新視角，在當下時空重構觀眾對詩人與詩歌的認知與感知？本文嘗試以現代詩紀錄片作為文學紀錄片的次類型，在美學的面



向，探討詩歌紀錄片如何發展出不同於小說、散文的轉譯風格，以建立現代詩作為特定文類的影像轉譯特質。

首先，第二章〈《朝向一首詩的完成》：從作家到文本的影像詩實驗〉分析「他們在島嶼寫作」系列 I 《朝向一首詩的完成》採用的「影像詩」敘事策略，指出本片雖依循作家紀錄片訪談為主的特質，卻具有過渡至文學紀錄片發展的軌跡。此章先分析訪談如何形構楊牧的「師承」，並使用肖像照線性地再現楊牧文學的內緣空間。接著，此章以〈妙玉坐禪〉為例，提出以現代舞轉譯詩歌的「影像詩」手法，如何重構楊牧獨有的「戲劇獨白體」音像感性。隨後，此章探討本片「楊牧文學外譯」的線索，以〈花蓮〉為例分析影像詩的「語言錯位」策略，如何藉由多語的「聲音」展演詩歌音樂性，既達至雙向引介的傳播效果，又重構「花蓮」的歷史意識與族群空間。最後，此章探討本片挪用文學文本創作的「影像詩」，是否具有以音像改寫文學敘事的可能，甚至在多語傳播途徑下，以影音重思楊牧文學在英、德、日語世界，甚至是之於世界文學的位置。

第三章〈《如歌的行板》：顯影「臺灣」與重構「痙弦」〉以《如歌的行板》為對象，探討痙弦及其詩中缺席的臺灣文學場域，如何透過音像顯影與重構。此章聚焦在紀錄片的聲音與敘事，探討由梁啟慧製作的配樂，如何以音樂展演痙弦詩歌的形式與內容；並分析導演陳懷恩如何以「意象性重構」擴延詩歌意象與假敘述，延展痙弦詩歌的戲劇性成分作為「情節」。又此章嘗試提出紀錄片移地拍攝策略所開闢的詩歌空間，如何橫跨臺灣、中國與加拿大三地，既擴延上述地域之於痙弦的意義，又或許具有拆解、重構詩人歷史記憶的可能。最後，此章思索本片的音像組配如何在當下時空，以當代媒介重塑痙弦詩歌的音像感性，及觀眾如何藉由紀錄片重新認識與定位痙弦的問題。

第四章〈《他還年輕》：紀錄媒體實驗的現在進行式〉以《他還年輕》為對象，分析導演林靖傑採用「現在進行式」的拍攝模式，如何超越吳晟過往文學成就的範疇，專注於記錄詩人當下的社會實踐與政治關懷。此章依循紀錄片軌跡從



「土地」談起，分析本片如何處理吳晟與土地的關係，再從土地根鬚蔓延出「家庭」的建立，最後從家庭延伸至吳晟與「社會」的聯繫，以此釐清影音如何再現從土地、家庭到社會的倫理同心圓。此章認為，本片挪用了吳晟詩中的倫理元素轉譯詩歌，又借助多種媒介如新聞、網路社群與紙本媒體，再現吳晟家庭與社會參與的面貌。故除了分析本片如何展演上述倫理結構，此章更關注影音媒介的特殊性，如何使本片向外推衍出更深層次的創作倫理，既擴延詩人倫理意識的多重意涵，也呼應吳晟對現實的關懷，將倫理關係延展並擴大探討當代社會問題。最後，此章以《他還年輕》的拍攝策略與美學，重思當代文學紀錄片的趨勢，以及提出文學電影的未來展望。

第五章〈結論〉嘗試總結前三章對三部詩人紀錄片的分析，提出「現代詩」被紀錄片轉譯的方法與特質，並思索「現代詩紀錄片」能否成為一種文學電影的「類型」。此外，此章釐清現代詩紀錄片如何在當下時空為我們提供新視角，重塑觀眾對於臺灣詩人的感知與認知。又同為日宿媒體「他們在島嶼寫作」系列紀錄片，此三部片如何拆解與超越島嶼邊界，重構「在島嶼」寫作的意涵，亦是此章關注的命題。最後，此章嘗試釐清上文三部片關注點的移轉路徑，並串起「文學來世」的命題，以描繪現代詩紀錄片與文學電影的未來展望。



第二章 《朝向一首詩的完成》：從作家到文本的影像詩實驗

第一節 前言

《朝向一首詩的完成》（2011）由溫知儀執導，為日宿媒體「他們在島嶼寫作」系列一文學大師紀錄片之一，本片以詩人楊牧為傳主記錄其生平。溫知儀生於1979年，2007年拍攝首部電視劇《娘惹滋味》後，又執導了《片刻暖和》（2009）與《層層摺起的寂寞》（2016）等劇情短片，《朝向一首詩的完成》（2011）則是她首部拍攝的文學紀錄片。此章認為，首次執導文學紀錄片的溫知儀採用較為保守的敘事策略，以認識楊牧、傳播其詩學知識為主軸，在拍攝期間，導演也如同觀眾透過採訪的內容，逐漸認識楊牧的詩學與人生。因此，片中剪入大量訪談，藉由詩人與評論者的論述，提供大眾認識詩人的途徑。上述以人物訪談為主，直觀地向觀眾介紹詩人的策略，為作家紀錄片慣用的拍攝手法，聚焦於作家過去的文學成就。然而，此章嘗試分析溫知儀使用「影像詩」的策略，提出本片在「作家紀錄片」基礎上，開展「影像詩」與詩歌互文的音像敘事，藉此釐清本片從「作家紀錄片」朝向「文學紀錄片」發展的軌跡。

此章認為，《朝向一首詩的完成》具有從「作者中心」的作家紀錄片，過渡至「文本中心」文學紀錄片發展的趨勢。雖然本片採取「訪談為主」與「線性記錄詩人生平」的作家紀錄片模式，聚焦在詩人「過去」的文學累積與評價；卻透過「影像詩」的介入，重構出另一種「讓文本說話」的敘事空間，舒緩了詩人與評論者的權威式聲音。而本片如何「讓文本說話」？此章將依循詹金斯的跨媒介敘事（Transmedia Storytelling），採用比較媒體（comparative media perspective）視角，分析導演溫知儀創作的「影像詩」，如何挪用（appropriation）楊牧現代詩符碼至影音，系統性分散詩歌媒介的元素，並「擴延」（Extension）舊媒介的詩歌符碼，以開創新的詮釋與敘事。上述策略具有重構楊牧詩歌感知／認知形式的功能，藉由引進影音元素來擴展導演對詩歌的理解，作為另一種講述或感受楊牧



詩學的方式，並在接收端達到增加式的瞭解（additive comprehension）的作用，提供觀眾另一種認識楊牧的途徑。

是故，本片的「影像詩」除了使文字與影音媒介互涉，讓兩種文本得以互文、迸發出新的內涵；更在接收端給予觀眾重構詩人想像的新方法。因此，此章將先釐清「影像詩」的概念，並賦予其操作型定義如下。所謂「影像詩」在此章的脈絡下，涉及詩歌與影像兩種媒介的結合，其結合方式則仰賴導演的觀點，故「影像詩」可視作導演跨媒介的延伸性創作。此章將「影像詩」的「影像」概念擴及「動態影像」，故此章所言「影像」同時涵蓋靜態攝影與動態影音。針對「影像詩」的分析，則關乎導演如何以「影像」挪用、擴延楊牧「詩歌」符碼，藉由影像詮釋詩歌，並在紀錄片中融合文字、靜態攝影與動態影音等多種媒介，使影像序列生成新的敘事。意即，此章欲以本片「影像詩」的文學轉譯手法，挖掘現代詩「文字」與紀錄片「影音」共構的內在聯繫，並關注其如何為觀眾開啟跨媒介的閱讀模式，在兩種媒介的對話下，重構另一種詩意的音像空間。

接著，此章將簡述本片傳主楊牧的生平，之後說明正文三節大要，聚焦於紀錄片如何轉譯楊牧文學的內緣／外緣空間，並以「影像詩」重構其獨有的「戲劇獨白體」。

《朝向一首詩的完成》傳主楊牧本名王靖獻（1940–2020），生於臺灣花蓮，東海大學外文系畢業後，赴美國愛荷華大學攻讀英文系藝術碩士，後至加州大學柏克萊分校攻讀比較文學碩、博士。楊牧 15 歲在花蓮中學高級部就讀時，就以「葉珊」為筆名發表新詩於《現代詩》、《藍星》、《創世紀》、《野風》等刊物。⁵⁰孟樊、楊宗翰認為，楊牧詩藝的起點正是臺灣新詩史的展開期（1959–），1960 年至 1971 年楊牧以葉珊為筆名出版《水之湄》（1960）、《花季》（1963）、《燈船》（1966）、《非渡集》（1969）、《傳說》（1971），

⁵⁰ 須文蔚，〈楊牧評論與研究綜述〉，須文蔚編選，《臺灣現當代作家研究資料彙編 50：楊牧》（臺南：國立臺灣文學館），頁 89。



其中《非渡集》是前三書的精選集，所以葉珊時期共有四本詩集出版。⁵¹前期詩作重視聽覺意象，內容則顯示浪漫主義的影響。⁵²故向陽認為：「由文星書店出版第三本詩集《燈船》（1966年），完成了他在葉珊時期的語言風格；主調是抒情的，易於吟詠；情境是唯美的，總是令人悸動。」⁵³而1964年楊牧赴美留學後，敘事與神話元素漸取代浪漫抒情，「葉珊」時期以〈山洪〉（1969）與〈十二星象練習曲〉（1970）兩首組詩告終，從《傳說》（1971）開始詩風漸轉知性。

1972年楊牧始用筆名「楊牧」於《純文學》第62期發表〈年輪〉，彼時他剛結束1966年起在柏克萊的求學生活，開啟西雅圖華大教師生涯。此時期楊牧「嫋熟於以聲響及節奏控制來推進詩篇，並藉此將中、長篇作品加入敘事及戲劇因子。」⁵⁴，更嘗試以「戲劇獨白體」（dramatic monologue）作詩，如〈林沖夜奔〉（1974）與長篇敘事詩暨「現代詩劇」《吳鳳》（1979）等。1984年後，楊牧開啟西雅圖時期的創作與研究，《有人》（1986）一書便收錄他寫於1980年至1985年間的作品。此時期的楊牧少見地觸碰現實題材，如寫於1984年的〈有人問我公理和正義的問題〉與1980年的〈悲歌為林義雄而作〉，呼應張芬齡與陳黎的觀點：「楊牧對他生長土地的歷史、文化的關懷，不僅表現於他的詩論，也表現於他的散文和詩作中。」⁵⁵體現本土元素的運用亦為楊牧詩歌特質之一。1975、1983年楊牧返臺任國立臺灣大學比較文學研究所客座教授，或因學者身分而有酷好用典（allusion）的習性，如寫於1985年的〈妙玉坐禪〉與1987年

⁵¹ 孟樊、楊宗翰，《臺灣新詩史》（臺北：洪範出版社），頁276。

⁵² 須文蔚編選，《臺灣現當代作家研究資料彙編 50：楊牧》（臺南：國立臺灣文學館），頁43。

⁵³ 向陽，〈「傳說」楊牧的詩〉，須文蔚編選，《臺灣現當代作家研究資料彙編 50：楊牧》（臺南：國立臺灣文學館），頁127。

⁵⁴ 孟樊、楊宗翰，《臺灣新詩史》（臺北：洪範出版社），頁359。

⁵⁵ 張芬齡、陳黎，〈楊牧詩藝備忘錄〉，須文蔚編選，《臺灣現當代作家研究資料彙編 50：楊牧》（臺南：國立臺灣文學館），頁246。



的〈喇嘛轉世〉，皆能博引中西各類文藝掌故作詩。因此，楊牧詩歌能在中西文學界獲得迴響，廣被譯作英、韓、德、法、日、瑞典、荷蘭文等語言。

觀《朝向一首詩的完成》拍攝手法基本上依循詩人生平，「線性」記錄楊牧從青年到中、晚年的歷程，包括楊牧中學開始寫詩、赴美進修至返臺任教期間的創作與反思。本片聚焦於楊牧幾部重要詩集並轉譯其中的詩作，輔以同時期相關他人與評論者的訪談。此章認為，本片採取較為保守的敘事策略，即承襲作家紀錄片以訪談為主的形式，採訪楊牧及其友人、評論人、學者和翻譯者的觀點，並依照這些觀點佈置音像。如導演溫知儀在幕後花絮中指出：

這次的拍攝會比較順著老師的樣貌和習氣去做，而不是自己憑空發想，或是自己內心生出來的東西的創作，所以那是截然不同的。不管怎樣在不同的「影像詩」，在老師不同階段的創作，我們可以很盡興地用影像來試著詮釋老師的詩作，可是都要在老師那個詩的對的氛圍下面去完成這件事。

56

依循引文中的導演觀點，可知作為目宿媒體系列一的詩人紀錄片，本片以影音轉譯詩歌的策略仍是以「人」為主，聚焦在詩人樣貌與習氣等「寫實」的人格特質，留給導演詮釋的空間較少。然而，本片的「影像詩」如引文所述，雖是依據作家習氣而作，其創作過程又如何「不是自己（導演）憑空發想」？或者，導演是依據什麼標準，作為「詩的對的氛圍」來完成？此章認為，「影像詩」即便是根據詩人樣貌或其詩意形構，其根本仍是導演或編劇對作家及其作品的詮釋。

本片特別突出「編劇」扮演的角色，如編劇曾淑美在幕後花絮訪談中指出：「我那時候才第一次知道說紀錄片是要有編劇的，我一直以為紀錄片是要有企

⁵⁶ 溫知儀，《朝向一首詩的完成・幕後花絮》，（臺北：目宿媒體股份有限公司，2011）。



劃，很強的企劃，然後當然再加上導演。」⁵⁷從幕後花絮中溫知儀與曾淑美的訪談，可知導演和編劇從計畫拍攝楊牧開始，便一起上課感受、想像其詩歌氛圍，更從紀錄片命名、架構到影像詩的轉譯上，皆有兩人發想與決策的痕跡。對此溫知儀指出：

最早期我和淑美會比較希望以風格呈現風格，就是主角是那些「影像詩」，然後來用這些「影像詩」去引導這個脈絡的進行，可是傅興老師的意見進來之後，楊牧老師從年輕時代到現在的創作脈絡更清楚了，就是「影像詩」作品的角色再退回來，讓楊牧老師的人可以浮現得更清楚，那也是我和淑美覺得很對的方向。⁵⁸

此章認為，上文開啟了如何思考文學紀錄片中「導演風格、編劇風格」與「作家風格」的問題，又兩種風格拮抗的張力，能否使片中「影像詩」輔助作家風格的本意斷裂，並在接收端提供觀眾重新詮釋楊牧詩作的空間？意即，雖然本片收錄大量專家訪談，但其中的「影像詩」能否舒緩訪談的權威式聲音，使觀眾不全然聚焦在評論者或作者的觀點，而能以影像建構另一種認識楊牧詩歌的方式。又能否使《朝向一首詩的完成》作為目宿媒體系列一紀錄片，從聚焦於「人」的作家紀錄片，過渡到關注文學與影像文本的文學紀錄片。故本片如何以「影像詩」開啟與觀眾的對話，及如何在當下時空、以當代媒介被重新閱讀，亦是此章關注的重點。

因此，此章將在第二節「文本與肖像：以作家訪談形構楊牧文學內緣空間」分析本片結合訪談與肖像的策略，如何線性記錄楊牧文學的內緣空間。其中「肖

⁵⁷ 溫知儀，《朝向一首詩的完成·幕後花絮》，（臺北：目宿媒體股份有限公司，2011）。

⁵⁸ 溫知儀，《朝向一首詩的完成·幕後花絮》，（臺北：目宿媒體股份有限公司，2011）。



像照」發揮了紀錄片的影像優勢，既廓清楊牧師承，又調和其承繼中國抒情傳統與西方敘事／戲劇傳統的詩歌特質。

第三節「『戲劇獨白體』的現代舞轉譯：探析影像詩〈妙玉坐禪〉」，則嘗試釐清本片「影像詩」如何轉譯楊牧的「戲劇獨白體」。藉由分析現代舞肢體語言、舞臺佈景、聲音與攝影機運動，此節欲梳理從《紅樓夢》到〈妙玉坐禪〉的現代演繹，並提出本片「影像詩」以當代媒介重新詮釋楊牧詩歌的軌跡，如何形構古典文學與現代詩的音像感性。

第四節「楊牧文學外緣空間：『語言錯位』的詩歌外譯策略」，則拉出一條文本之外的「楊牧文學外譯」線索。本片採訪譯者，且使譯者以各自翻譯的語言朗讀楊牧詩作，故收錄有日文、英文與德文等詩歌朗誦的聲音。此節將分析本片以「影像詩」轉譯〈花蓮〉時使用的「語言錯位」策略，如何透過多語的「聲音」展演其音樂性，既達至雙向（多語）引介的傳播效果，又重構了詩中「花蓮」的歷史意識與族群空間。最後，此章嘗試在多語傳播的途徑下，以影音重思楊牧文學在英、德、日語世界，甚至是之於世界文學的位置。

第二節 肖像與師承：以作家訪談形構楊牧文學內緣空間

此節將釐清《朝向一首詩的完成》如何在結構上線性記錄楊牧生平，並挖掘、開展其詩學承繼與歷史意識縱深。首先，本片以〈仰望〉（1996）一詩拉開序幕，配上字卡與楊牧朗誦詩歌末段的畫外音：「我聽到波浪一樣的回聲，當我這樣靠著記憶深坐」⁵⁹隨後，詩人的聲音轉為畫內音，顯影楊牧倚窗而坐朗讀詩集的姿態：「無限安詳和等量的懊悔，仰首 看永恆，大寂之青靄次第漫衍」⁶⁰之後又轉為畫外音朗誦，同時拍攝楊牧書寫的身影：

⁵⁹ 楊牧，《楊牧全集詩卷 4》（臺北：洪範書店），頁 437。

⁶⁰ 楊牧，《楊牧全集詩卷 4》（臺北：洪範書店），頁 437。

密密充塞於我們天與地之間
我長年模仿的氣象不曾
稍改，正將美目清揚回望我
如何肅然起立，無言，獨自
以倏忽蒲柳之姿⁶¹



此節認為，片頭的「聲音」呈現手法揭示了兩層含義。首先，自「波浪一樣的回聲」⁶²開始，導演與編劇採用了「回首」的敘事姿態，揭示詩人晚年「靠著記憶深坐」⁶³回顧其創作生涯的姿態。值得注意的是，在「回首」之時只有字卡與畫外音，詩人並未顯影，故本片的回溯尚不具有明確視角，為後續爬梳詩人記憶的過程留有詮釋空間。緊隨字卡與朗誦聲而來的，才是詩人楊牧的身影，本片以此揭示其閱讀與創作時的樣貌。

在片頭的敘事基調下，本片雖然大量採用訪談講述楊牧生平，卻在每個時期的回顧中插入詩歌文本，或將詩歌轉譯為「影像詩」輔助訪談，也許具有以文本領導敘事的跡象。如片中以《水之湄》（1960）、《花季》（1963）書影回顧葉珊創作源起，並配合「舊書舖子」負責人的訪談，帶出楊牧父親對其文學養成的影響。舊書舖子前身為楊牧父親在花蓮經營的印刷廠，日治時期創辦後便支撐楊牧一家的家庭經濟，故攝影機拍攝改建為二手書店的印刷廠，並採訪書店負責人張學仁，由他介紹上述兩本詩集的淵源：

⁶¹ 楊牧，《楊牧全集詩卷 4》（臺北：洪範書店），頁 437。

⁶² 楊牧，《楊牧全集詩卷 4》（臺北：洪範書店），頁 437。

⁶³ 楊牧，《楊牧全集詩卷 4》（臺北：洪範書店），頁 437。



楊牧的第一本詩集《水之湄》、第二本詩集《花季》，都是他父親幫他印的，等於是自費印刷他高中時期就開始寫的東西。那兩本書是以前的活版印刷方式，古樸而且帶有古早那種印刷品很簡約的味道。⁶⁴

這段訪談以畫外音呈現，畫面則搭配《水之湄》與《花季》二書書影，片中插入翻閱二書內頁的動畫，以向觀眾展示活版印刷品的樣貌，最後放上楊牧與父親楊水盛的肖像照。

此節認為，從作為楊牧文學啟蒙的楊水盛開始，本片於訪談論及影響楊牧的重要他人時，皆以「肖像照」形式呈現其特定時期的文學導師，藉以強調詩人的「師承」。肖瑞昀於〈從圖像到影像：肖像照在華語電影的時空再現〉一文指出，「在場與缺席」是華語電影中肖像照的命題，即照片的在場填補了人物的缺席，留給電影更多敘事空間。其中，肖像照常指代因過世、身處異鄉或家庭離異等，無法在電影中真實存在的人物。因此肖像照代替了本人，並和缺席人物間形成「標指」（index）的符號關係。⁶⁵本片的音像組配亦藉由「肖像照」填補或延展敘事，透過穿插特定人物的舊照，指代無法現身紀錄片卻影響楊牧深遠的導師。此節認為，本片以「肖像照」揭示楊牧「師承」的手法，拉出了兩條楊牧詩風的線索，即其承繼中國抒情傳統與兼容西方文學傳統的創作觀。下文將分析片中如何挪用舊照，藉由擴延肖像照的人物符碼，擴充針對楊牧「師承」與「歷史意識」的敘事。

一、中國抒情傳統的承繼

⁶⁴ 溫知儀，《朝向一首詩的完成》，（臺北：目宿媒體股份有限公司，2011）。

⁶⁵ 肖瑞昀，〈從圖像到影像：肖像照在華語電影的時空再現〉（臺北：政治大學傳播學院碩士論文，2019年），頁87。



首先，本片採訪楊牧就讀東海大學時的同學周康美，由周康美講述楊牧與徐復觀的關係：「我們同班一起上中國哲學思想史，徐復觀老師當然是大師級的。楊牧會去找徐老師或是牟宗三老師，會去登門拜訪所以進步很快。」⁶⁶隨後，畫面便放上徐復觀與楊牧的合照。一開始鏡頭只定格在徐復觀教授的肖像上，須配合周康美的訪談內容，鏡頭才以縮放的手法漸漸將視野拉開，顯影出肖像照另一邊的楊牧，以此為這段師生關係塑像，揭示從徐復觀到楊牧，中國思想史與中國抒情傳統的跨世代承繼。

陳佳琦曾於〈紀錄片的攝影詩之魂〉中指出：「照片具有凍結時間的作用，彷彿在這一聲快門開闔之後，隨之而來的連續影像都是這幀照片的後延、敘事與圖說。」⁶⁷故本片在顯影楊牧與徐復觀的合照後，便接續剪輯楊牧的訪談，由楊牧親自訴說徐復觀老師對他的影響。紀錄片以此擴寫這段「師承」，也作為這張肖像照的後延與敘事如下：

那時他開始起他一本書叫做《中國人性論史》，他就用他的筆記，在家裡做的功課拿來講給我們聽。我記得我大二就開始聽他那些，開始比較有一些概念了，就是古代思想史是在講什麼。⁶⁸

片中以此揭示楊牧接觸中國文學與思想史的開端，故其日後詩風的養成，皆有徐復觀在創作與研究上影響的痕跡。

二、西方敘事與戲劇傳統的接收

⁶⁶ 溫知儀，《朝向一首詩的完成》，（臺北：目宿媒體股份有限公司，2011）。

⁶⁷ 陳佳琦，〈紀錄片的攝影詩之魂〉，《Fa 電影欣賞》第 198 期（2024 年 4 月），頁 97。

⁶⁸ 溫知儀，《朝向一首詩的完成》，（臺北：目宿媒體股份有限公司，2011）。



依循楊牧的求學歷程，本片接續回顧其赴美進修，進而接觸西方文學傳統的開端。此段以楊牧的散文揭開序幕，透過無聲字卡呈現〈秋雨落在陌生的平原上〉（1964）的內容，以向觀眾展示楊牧在保羅·安格爾（Paul Engle）帶領下，初赴愛荷華深造的心情：

安格爾教授來接我的時候……

高興地笑道：「那使我想起

去年四月在臺灣的感覺——

我從臺北到臺中的時候，

從火車窗內望出去，臺灣的農田也

正在春雨下。你可以放心，

愛荷華和臺灣一樣美麗。」⁶⁹

〈秋雨落在陌生的平原上〉為具有敘事功能的散文，文中記錄安格爾帶領楊牧前往愛荷華時所說的話，故本片擷取文中「對白」作為紀錄片的「情節」，直接採用未經詮釋的文獻，作為楊牧文學生涯的轉折，回顧其詩中深具西方敘事與戲劇元素的肇因。

緊接著，本片又以訪談的手法，剪輯周康美講述 1964 年楊牧前往愛荷華大學的始末：「那時候 Mr. Engle 跑到臺灣找詩人，從臺大開始找像白先勇、陳若曦，他們都是寫小說的，他就問那寫詩的呢？他們說要找寫詩的要去臺中，就是葉珊。」⁷⁰隨後，畫面定格在安格爾的肖像照上，指代曾提攜楊牧卻無法現身片中的重要他人，使其得以間接地出現在紀錄片中。

⁶⁹ 楊牧，《楊牧全集散文卷 1》（臺北：洪範書店）。

⁷⁰ 溫知儀，《朝向一首詩的完成》，（臺北：目宿媒體股份有限公司，2011）。



1964 年為楊牧接觸西方文學的開端，亦影響他日後在詩歌創作上，融入西方敘事／戲劇元素的風格。此節認為，本片呈現楊牧詩風的方式，並非「以風格呈現風格」，即未採用「以影像風格轉譯文學風格」的策略，故未能讓觀眾透過影音感受詩歌美學。導演採取較為直觀的方式，透過訪談直接向觀眾講述楊牧詩風的成因。此種藉由訪談「解說式」的紀錄模式，也用來呈現楊牧在愛荷華國際寫作班的學術養成，及受西方文化、文學薰陶的過程。如本片收錄楊牧的訪談，直接透過詩人之口向觀眾說明愛荷華時期的經歷：

上課方式其實也是一種變革的經驗……像古英文、中世紀英文，Engle 發現我怎麼選這個古英文沒有用阿，怎麼不選現代美國詩？後來我解釋給他聽，說我還是很好奇，我對西方的文化等等這些，我想要做，以後還要深入，後來我選了比較文學的課。⁷¹

以此揭示楊牧在愛荷華大學修課期間，便對西方古典文學產生濃厚興趣，這也影響了他日後研究的方向。例如在愛荷華時期，楊牧遇見影響他學術研究深遠的陳世鑾教授，使他開始接觸比較文學，之後朝向中、西比較文學的研究路線發展。

論及陳世鑾與楊牧的師承關係，紀錄片同樣在音像組配中插入「肖像照」，為兩人的師生關係塑像。片中可見鏡頭翻拍兩人的合照，以塑形楊牧在愛荷華時期的「師承」，並配合訪談補充楊牧對陳世鑾老師的回憶：

後來我就碰到我的老師陳世鑾先生，我還給了他一本詩集，他看了我的《花季》很高興、很喜歡，然後他就問我要不要念比較文學？到我們這裡來念，我們要發展東方跟西方的比較文學。⁷²

⁷¹ 溫知儀，《朝向一首詩的完成》，(臺北：目宿媒體股份有限公司，2011)。

⁷² 溫知儀，《朝向一首詩的完成》，(臺北：目宿媒體股份有限公司，2011)。



在肖像照與訪談內容的配合下，本片回顧了楊牧接觸比較文學的淵源；同時，紀錄片也擔負介紹文學史背景的責任，向觀眾廓清了陳世驤所處時代與其承繼的學術研究脈絡。因此，本片採訪熟悉此段歷史且身為楊牧詩壇友人的痙弦，以此梳理陳世驤的文學承繼，及其詩觀如何影響後輩楊牧的詩風，以挖掘兩人「師承」的縱深。如痙弦在訪談中指出：

陳世驤當時跟五四那時的卞之琳他們都是很好的朋友，也很早見識過中國新詩在西方讀書界已經非常有名氣了，陳世驤先生都叫他靖獻靖獻的，把他當兒子在看，非常喜歡他，全心地在培養他。⁷³

在痙弦簡短的訪談中，本片藉由第三人之口簡述五四時期的詩壇樣貌，並連結陳世驤與五四詩壇的淵源，揭示其對中國新詩的承繼，及其如何在師生關係中影響楊牧。此節認為，本片挪用陳世驤肖像照，使之連結楊牧與痙弦的訪談，既將楊牧詩歌創作與研究脈絡縱向連結中國文學傳統，又橫向博取西方文學的底蘊，體現楊牧採用中、西比較文學視角研究取徑的淵源。

三、兼容中西文學底蘊的創作觀

承上文所述，此章認為，本片由大師舊照開展的敘事，呼應了肖像照的「再現觀看機制」，即原先照片的觀看是在私領域中進行，電影的照片閱讀行為卻使私人空間公開化，故觀眾能從電影文本敘事瞭解完整的觀看情境。⁷⁴又本片使用肖像照的策略是去脈絡化的，片中顯影楊牧父親楊水盛、徐復觀、保羅·安格爾

⁷³ 溫知儀，《朝向一首詩的完成》，（臺北：目宿媒體股份有限公司，2011）。

⁷⁴ 肖瑞昀，〈從圖像到影像：肖像照在華語電影的時空再現〉（臺北：政治大學傳播學院碩士論文，2019年），頁86。



(Paul Engle) 與陳世鑑的舊照，皆除去了拍攝當下的背景，使舊照能在紀錄片新的觀看情境中，與影音文本重組出新敘事。

綜觀上述分析，此節欲指出本片依循作家紀錄片「訪談為主」的模式，聚焦於再現楊牧「過去」的文學經歷，並線性記錄其生平。本片主要以影音再次闡述詩人的文學觀和詩風，大致上並未加入具有導演觀點的詮釋。但在訪談的主線下，本片使用「肖像照」帶出楊牧「師承」的手法，則發揮了影音的傳播特質，使觀眾能直觀地透過大師舊照，釐清楊牧受中國抒情傳統與西方戲劇／敘事傳統影響的淵源。而片中花費大量篇幅梳理楊牧「師承」的用意，實則在形式上呼應了楊牧的文學主張。在《一首詩的完成・歷史意識》中，楊牧引用艾略特（T.S. Eliot）〈傳統與個人才具〉（“Notes of a Proustian”）一文，講述自己對歷史意識與文學傳統的見解，他指出：

一個自覺的現代詩人下筆的時候，必須領悟到《詩經》以降整個中國文學的存在；而在今天我們這個地緣環境裡，和順著這地緣環境所激盪出來的文化格調裡，我們也領悟到臺灣四百年的血淚和笑靨……要讓三千年的中國文學籠罩你虔敬創作的精神，也要讓四百年的臺灣經驗刺激你的關注，體會到這些都是同時存在的，是構成一個並行共生的秩序。⁷⁵

上文體現楊牧對文學「傳統」的理解，他相信透過認識過去的詩人，能把握創作者與其時代的歸屬關係，以此產生能將永恆與現世結合看待的「歷史意識」，而這是創作現代詩極其重要的認知。導演溫知儀把握了這層意義，故藉由音像拆解、拼貼作為實存物質的肖像照，以揭示楊牧的歷史意識與「師承」關係。

⁷⁵ 楊牧，《一首詩的完成（二版）》（臺北：洪範書店），頁 70。



陳佳琦曾於〈紀錄片的攝影詩之魂〉中指出：「照片具有紀念與追憶的意涵，意味著這部影片既有的後設框架……而剪輯者則如同說書人，由他引領回溯。」⁷⁶此節認為，《朝向一首詩的完成》將肖像照穿插於紀錄片敘事，除了具有紀念與追憶文學大師的用意，更體現導演在剪輯上的「後設框架」。在引領觀眾回溯楊牧生平的同時，也以物質性的照片為楊牧及其時代塑像，直觀地向觀眾揭示何謂詩歌傳統與歷史意識。

第三節 戲劇獨白體的現代舞轉譯：探析影像詩〈妙玉坐禪〉

從上文可見《朝向一首詩的完成》以訪談為基底，形構楊牧歷史意識與詩歌風格的框架。如同導演溫知儀所述：「這次的拍攝會比較順著老師的樣貌和習氣去做，而不是自己憑空發想，或是自己内心生出來的東西的創作。」⁷⁷故本片在執行拍攝工作前的構想，便是以現有文獻、評論者觀點與詩人習氣等「已成形」的素材為準，有意識地削減導演或編劇的個人想像。此節認為，上述已具備特定觀點的拍攝，實是一種對於「過去」的再現。因此，紀錄片在拍攝乃至於後製剪輯上都是有劇本的，也依照導演擬定的軌跡進行，較少收錄拍攝期間的突發狀況，也較難開展溢出「詩人」或「詩歌文本」原先設定的詮釋空間。故上文指出，本片仍依循「作家紀錄片」類型，向觀眾傳達已被預想好的觀點，意在起到「認識作家」的功能，卻較難透過影音與觀眾展開對話，或開啟雙向性的文學詮釋空間。

然而，本片在訪談間卻穿插了兼容詩歌與影音風格的「影像詩」，透過富有導演風格的音像語言，轉譯蘊含詩人風格的詩歌語言。此節認為，上述轉譯特定詩作生成「影像詩」的手法，可能在兩種媒介的交互作用下，開啟「影像詩」與觀眾對話的空間，使本片具有朝向「文學紀錄片」發展的可能。針對「影像詩」

⁷⁶ 陳佳琦，〈紀錄片的攝影詩之魂〉，《Fa 電影欣賞》第 198 期（2024 年 4 月），頁 97。

⁷⁷ 溫知儀，《朝向一首詩的完成·幕後花絮》，（臺北：目宿媒體股份有限公司，2011）。



如何生成敘事、開啟新的詮釋空間此一問題，羅碧萍於〈從「翻轉」到「靜定」——以巴舍拉的「空間詩學」探究阮義忠攝影影像形構的詩意空間〉中指出：「當攝影開始用詩一般的語言敘說，並掌握隱喻的技巧，影像序列於是生成另一種敘事的可能。」⁷⁸此節欲將引文中的「攝影」延伸到「動態影像」層次探討，即「影像詩」不只能涵蓋靜態攝影中的隱喻想像，更能容納動態影音裡的隱喻序列，使其在紀錄片音像組配中生成新的音像敘事。故此節將分析楊牧詩歌裡的「留白」，如何為導演提供音像詮釋的空間；又本片電影語言序列間的「留白」，又如何賦予觀眾以想像填補影像的詩意空間。

在談論本片影音如何轉譯楊牧的詩風之前，此節欲先釐清楊牧詩歌的重要特質。此節認為，楊牧詩的特質之一在於融入中國文學典故，同時觸探西方文學手法，以現代語言擴寫古典情境，提供當代讀者接觸「經典」並與之對話的情境。如王文興指出：「他是要遵循中西詩歌的特點，然後希望再找出一條新的路來，這一點是他在大方向上的選擇。」⁷⁹而遵循中西詩歌特點的作風，開啟楊牧「戲劇獨白體」的使用，即使用西方文學的戲劇與敘事手法，並在敘事中融入中國文學典故。楊牧的「戲劇獨白體」常在特定歷史情境中，借用典故標題或角色形象，並參雜詩人自身的想像，拆解或重構原先的故事情節與角色心境。楊牧曾於〈從抽象到疏離：那裡時間將把我們遺忘〉一文，提及「戲劇性獨白體式」的開創：

我竟選擇用詩的形式去掌握一個所謂故事之情節，應該和那前後所讀書有關，尤其是西方古典。我正在重新思考「詩言志的問題」，開始懷疑整個抒情傳統的寬與廣，深度，密度，乃至效用問題。思考到一個詩人創作當

⁷⁸ 羅碧萍，〈從「翻轉」到「靜定」——以巴舍拉的「空間詩學」探究阮義忠攝影影像形構的詩意空間〉，《ICFXD 2021 未來 X 設計國際學術研討會論文集》（2021 年 10 月），頁 9。

⁷⁹ 溫知儀，《朝向一首詩的完成》，（臺北：目宿媒體股份有限公司，2011）。



下主觀，自我的流露和詩的客觀表現……在一種戲劇性的獨白體式裡一方面建立故事情節，促成其中的戲劇效果，一方面於細部決不放鬆，期能將言志抒情的動機在特定的環境背景（包括時間，場域，和人際互動的關係）表達無遺。⁸⁰

承繼上述引文，在楊牧看來詩的形式除了抒情言志之外，亦可能作為敘事和戲劇功能的表現。此節認為，楊牧的獨白體雖採取特定的第一人稱位置，引述典故主題、字句或氛圍，卻不旨在複述原故事情節，而是以其自身的想像揭開前因後果，目的在於擴寫或重寫原故事。接著，此節將分析本片轉譯楊牧「戲劇獨白體」的音像策略，除了重構楊牧對古典文學的現代演繹，也形構紀錄片對「經典」和對楊牧詩作的當代詮釋。

觀本片對楊牧「戲劇獨白體」的轉譯，可見於〈妙玉坐禪〉一詩。片中對〈妙玉坐禪〉的轉譯，既再現了楊牧戲劇獨白體的方法，亦追隨其擷取古典意象的軌跡，透過多種媒介挪用、擴延詩中意象，達至以當代影音媒介重構經典的效果。〈妙玉坐禪〉典故出自《紅樓夢》，在第四十一回〈櫳翠庵茶品梅花雪〉中，妙玉作為金陵十二釵之一首次明出，並以一名帶髮女尼形象登場，體現其徘徊於俗世與佛門的矛盾。楊牧擷取妙玉的角色形象與故事情節，加入個人想像輾轉演繹成〈妙玉坐禪〉詩系，詮釋一名表面冰清玉潔的女尼因受愛欲折磨，終究無法壓抑情感而走火入魔的心境。

〈妙玉坐禪〉一詩拆解《紅樓夢》的情節次序，並挪用原文本符碼將全詩分作五個小節：「一魚目、二紅梅、三月葬、四斷絃、五劫數」自成新的結構。論及此詩的分節，賴芳伶認為這五節的安排與西方古典悲劇形式相同，其中，「有的發端於事件的中間，有的採徐徐倒敘，細膩鋪陳，使之波浪迭生，有時又以跳

⁸⁰ 陳芳明編，《九十三年散文選》（臺北：九歌出版社，2005）。



躍的方式來省略，銜接。」⁸¹可見楊牧以戲劇手法剪裁《紅樓夢》情節的痕跡。

接著，從小說到現代詩的跨文類轉換，〈妙玉坐禪〉將妙玉在《紅樓夢》分散於數回登場的情節，濃縮於五節詩行中，使小說裡被長篇幅中斷的敘事，得以在詩歌相對簡短的結構中一氣呵成，突出妙玉受制於修行，無法表達對寶玉曲折的情感，而產生的戲劇衝突。

從「魚目」到「劫數」，楊牧總結了妙玉從登場到結局的經歷，涵蓋「訪妙玉乞紅梅」、「凹晶館聯詩」、「坐禪寂走火入魔」等情節，〈妙玉坐禪〉以詩人之志揣摩妙玉的心思、性情與口吻，等同於為其作傳。如楊牧所言：「處理這樣的人物，我只有謹慎以意逆志……但有時也不免就放縱詩的想像，使它與所謂的可信的史實競馳，冀以發現普遍以特殊，抽象於具體。」⁸²〈妙玉坐禪〉實是以楊牧之意逆取妙玉的情感欲望，既揭發其心理變化，又為其舉動尋找情節依據的詩作。下文試先分析〈妙玉坐禪〉的情節，再釐清本片如何以影音轉譯其戲劇獨白體式。

首一「魚目」以魚目代替念珠，採用魚目混珠之意暗示妙玉禪修的虛妄，並將念珠鍊繩斷裂、散落滿地的情節轉化成詩歌語言：「記憶是暴力扯斷一串念珠滾了滿地 在這秋夜深處。我俯身去撿 只見粒粒魚目從十指間逸去 戲弄着，溜向四十八重屋角 折疊的光影不斷 扭曲，壓縮，破碎。」⁸³象徵看似身為矜持修行人的妙玉，內心卻因摻雜愛欲而混亂。首二「紅梅」寫寶玉落第，李紈提議罰他去櫳翠庵取紅梅來觀賞，促使寶玉與妙玉相逢之事。楊牧既以「紅梅」象徵妙玉心性，亦以寶玉「訪妙玉乞紅梅」回溯妙玉對寶玉動情，因而使她思凡的關鍵情節。首三「月葬」扣合黛玉、妙玉兩人因愛慕寶玉而走向悲劇的命運，亦借黛玉的形象寫妙玉的內在情思，突顯兩人雖懷有類似的情感，妙玉卻因困於修行而

⁸¹ 賴芳伶，〈孤傲深隱與曖昧激情——試論紅樓夢和楊牧的〈妙玉坐禪〉（1985）〉，須文蔚編選，《臺灣現當代作家研究資料彙編 50：楊牧》（臺南：國立臺灣文學館），頁 187。

⁸² 陳芳明編，《九十三年散文選》（臺北：九歌出版社，2005）。

⁸³ 楊牧，《楊牧全集詩卷 4》（臺北：洪範書店），頁 189。



更加壓抑。首四「斷絃」取《紅樓夢》第 87 回「感秋聲撫琴悲往事，坐禪寂走火入邪魔」前半段情節。楊牧揣測妙玉聽黛玉彈琴的心理，以琴聲變化體其內心情感的轉變，自「君絃升高了」至「蹦的一聲斷了」⁸⁴側重書寫「斷絃」之事，象徵妙玉對寶玉微妙的情感變化。首五「劫數」取《紅樓夢》第 87 回下半段「坐禪寂走火入邪魔」，與第 112 回妙玉為賊所劫的情節。詩人以「蜈蚣在黑暗裏飲泣」、「蝎子狂笑」、「蚯蚓的夢鄉」、「成羣的蚍蜉在樹下歌舞 呐喊」、「螢火蟲從腐葉堆一點 升起」⁸⁵一連串繁雜陰鬱的意象，書寫妙玉因思念寶玉走火入魔，即便力圖斷絕妄想，仍難以對抗命中註定的「劫數」。

上文為〈妙玉坐禪〉詩系大致的情節，可見楊牧參照小說元素跨度到現代詩的書寫，是為一種使用「戲劇獨白體式」的跨文類再創作。接著，此節欲探討紀錄片如何尋此「跨文類」的軌跡，從文字到影音形構其「跨媒介」的音像書寫，既以當代媒介重構古典文學《紅樓夢》的音像感性，亦以聲音具現楊牧「戲劇獨白體」的詩歌特質。並嘗試釐清以影音形式「轉譯」文字，將新舊媒介的符碼串聯，並藉由跨媒介、跨媒體的轉譯產生交叉點（intersections）的策略，如何達到詹金斯跨媒介敘事下，形塑遍布連結（interlink）的跨平臺敘事網絡的效用。

本片對〈妙玉坐禪〉的轉譯取首四「斷絃」與首五「劫數」的幾個段落，且不依循原詩的情節，而是拆解詩中語句重新拼貼，以影音融合現代舞的表演形式模擬妙玉心境。首先，本片剪輯楊牧的訪談，總括其戲劇獨白體式的方法：「我一直從十八、九歲開始，就一直在做一種題目，抓住一個人物、動作做詩，我已經做了快五十年了。」⁸⁶而循此方法創作的〈妙玉坐禪〉則緊接在訪談之後，以舞者畫外音朗誦搭配字卡的形式，呈現首四「斷絃」：

⁸⁴ 楊牧，《楊牧全集詩卷 4》（臺北：洪範書店），頁 199-200。

⁸⁵ 楊牧，《楊牧全集詩卷 4》（臺北：洪範書店），頁 200-201。

⁸⁶ 溫知儀，《朝向一首詩的完成》，（臺北：目宿媒體股份有限公司，2011）。

我認識自己的歸路
迷途只是一種託辭，棋盤上
糾纏勾鬥出靈慧的本事⁸⁷



隨後，畫面轉為舞臺的佈景，臺上掛有寫滿經文的簾幕，環繞在舞者四周猶如結界，將舞者困在舞臺中央。舞者則身穿黑衣，其扭曲的肢體被數條佛珠纏繞，本片以此具現首一「魚目」的佛珠意象，體現出妙玉的修行人身分，也以魚目混念珠暗示妙玉禪修的虛妄。舞臺整體以黑白畫面呈現，黑、白兩色的明暗對比，則強調妙玉冷月般的佛門形象與內心熾熱情感的衝突。接著，片中以舞者畫外音搭配字卡朗誦「斷絃」：

他掀簾，我凝神佯做不知
接吃畸角邊上子，棋路
使的是風月蕩漾的招勢：
你從何處來？
我何嘗不知道你的來處？滿天星斗
不出我寥寥演算的神數⁸⁸

舞者的畫外音再現了戲劇獨白體中的「獨白」，既展演詩中由楊牧揣摩後的「妙玉」心境，也勾勒出寶玉拜訪蓼風軒，恰逢妙玉與惜春下棋的情節。字卡引述妙玉詢問寶玉：「你從何處來？」，而寶玉臉紅、無以應對的情境，體現兩人間曖昧的情愫。隨後，攝影機以不規則的運動軌跡，繞行於遍布經文的布廉，穿梭於布廉的內部與外部，拍攝舞者受制於布廉內部的舞動。此節認為，此處攝影機運

⁸⁷ 楊牧，《楊牧全集詩卷 4》（臺北：洪範書店），頁 198。

⁸⁸ 楊牧，《楊牧全集詩卷 4》（臺北：洪範書店），頁 198。



動的模式，正揭示妙玉身處「檻外」卻嚮往「檻內」的心理狀態；鏡頭時而向內、時而向外穿梭，則體現妙玉表裡不一、進退兩難的處境。

在首三「月葬」中，楊牧便寫下上述妙玉的内心衝突：「我在檻外顛躡 猶豫，貪戀人間的詩和管弦 我遙遙張望着檻內，檻內一個人」⁸⁹此段乃是參照《紅樓夢》第 63 回，寶玉曾在寫給妙玉的回帖上，自稱為「檻內人寶玉」，而妙玉則是在櫳翠庵修行的「檻外人」。此節認為，此段拍攝藏有改寫原文本的旨趣，即本片透過影音將小說與詩歌中的「內」與「外」對調。在小說與詩歌文本中，妙玉是「檻外人」，自然是身處在俗世「外部」的；但在舞臺佈景上，扮演妙玉的舞者卻被困在布廉「內部」，體現看似在「檻外」超脫世俗的妙玉，實則是被困在「檻內」受俗世情愛所苦的女子。

接著，舞者的聲音隨字卡朗誦首五「劫數」：

我前胸炙熱

如焚燒，背脊冷汗潺潺

冰雪在負

一塊馬蹄鐵，兩塊，千萬馬蹄鐵

噏噏敲響凌晨滿天霜

一顆星曳尾朝姑蘇飛墜。⁹⁰

本片藉由舞臺上現代舞的演出，揭示妙玉被潛入賈府的暴徒侵犯的悲劇結局。當舞者朗誦詩作時，觀眾能聽見以畫外音形式呈現的金屬碰撞聲，以此再現馬蹄鐵「噏噏敲響凌晨滿天霜」⁹¹的情境。片中亦透過金屬碰撞刺耳的聲音，暗示妙玉

⁸⁹ 楊牧，《楊牧全集詩卷 4》（臺北：洪範書店），頁 195。

⁹⁰ 楊牧，《楊牧全集詩卷 4》（臺北：洪範書店），頁 202-203。

⁹¹ 楊牧，《楊牧全集詩卷 4》（臺北：洪範書店），頁 203。



游移於熾熱與冰冷、情感與理智間的内心衝突。當畫外音獨白念到「一顆星曳尾朝姑蘇飛墜」⁹²，意指災厄如星體拖曳著尾巴將要墜落時，舞臺上的舞者開始奔跑於布廉間。當舞者跳動、穿梭於布廉的裡裡外外，則體現妙玉面對命中已然落定的劫數，竟生出「踢翻十年惺惺寂寞」⁹³的釋然之感。此段舞蹈再現了〈妙玉坐禪〉末段，雖然沒有字卡與畫外音的展演，卻藉由舞者的肢體動作，呈現出妙玉被劫後的心境：

劫數……

靜，靜，眼前是無垠的曠野
緊似一陣急似一陣對我馳來的
是一撥又一撥血腥污穢的馬隊
踢翻十年惺惺寂寞⁹⁴

彷彿始終壓制在妙玉身上的禮法終得卸下，畫面中舞者與數條念珠糾纏的過程，也正體現妙玉嘗試解開佛法纏繞的努力。賴芳伶認為：「妙玉『劫數』的那一刻，其實就是充滿變向與張力的那一刻。」⁹⁵如賴芳伶所言，本文認為所有創作實都具有「變向」的潛力，當楊牧以現代詩美學轉化古典文學《紅樓夢》時，便已然透過現代詩語言，從小說敘事中提煉出當代人存在困境的象徵。又詩語言的「不確定性」⁹⁶暗藏可供詮釋的潛力，使紀錄片改寫〈妙玉坐禪〉成影像詩的嘗

⁹² 楊牧，《楊牧全集詩卷 4》（臺北：洪範書店），頁 203。

⁹³ 楊牧，《楊牧全集詩卷 4》（臺北：洪範書店），頁 203。

⁹⁴ 楊牧，《楊牧全集詩卷 4》（臺北：洪範書店），頁 203。

⁹⁵ 賴芳伶，〈孤傲深隱與曖昧激情——試論紅樓夢和楊牧的〈妙玉坐禪〉（1985）〉，須文蔚編選，《臺灣現當代作家研究資料彙編 50：楊牧》（臺南：國立臺灣文學館），頁 193。

⁹⁶ 賴芳伶，〈孤傲深隱與曖昧激情——試論紅樓夢和楊牧的〈妙玉坐禪〉（1985）〉，須文蔚編選，《臺灣現當代作家研究資料彙編 50：楊牧》（臺南：國立臺灣文學館），頁 193。賴芳伶認為，詩中自然還有楊牧未能完全掌握的不確定性，這個「不確定性」儲蓄內在無窮的潛力，並屢次於轉折之際次第展現他所要表達的題旨。



試，能夠開啟以影音重構詩歌的「變向」，即具有以影音收容多種形式（如現代舞）以改寫「經典」的可能。

此節認為，從首五「劫數」的影像詩轉譯，便可看見此種「變向」。影音雖然挪用〈妙玉坐禪〉元素與情境轉譯成現代舞，卻不依循詩文本的情節或楊牧的旨意，而是發揮了影音的特質，形構妙玉游移於佛門與世俗的内心狀態。本片的舞臺佈景與攝影機運動，便展演了妙玉徘徊在佛門「內」、「外」的衝突。觀眾可見圍繞於舞者的布簾，其上方的經文有內外之分，若隨攝影機從外部看時文字是正的，字跡明瞭且可解讀其意義；但若從內部拍攝舞者扭曲的肢體動作時，布條上的經文卻是反的、難解其意義。此一「內／外」、「正／反」的對照，恰恰揭示妙玉外顯的形象是一遵守禮法、冰清玉潔的女尼，內在卻相反過來，是深受世俗愛恨情仇所苦的平凡女子。而究竟何處是「內」，何處是「外」，影音並沒有給出答案，如同身為「檻外人」的妙玉，在舞臺上現身時，卻彷彿被布簾困於「檻內」；妙玉遁入佛門所追求的超脫，卻反而成為她追隨內心情感的限制，使她終究受困於禮法與欲望的困局。承繼上述分析，可知本片在舞臺佈置與攝影機運動上，雙雙印證了小說《紅樓夢》與詩歌〈妙玉坐禪〉中，人心或萬物皆有正、反兩面的旨趣，而依循鏡頭的軌跡，其間的流動與變向正是楊牧「戲劇獨白體」衝突的體現。

此節認為，以現代舞轉譯〈妙玉坐禪〉的音像策略，聚焦在妙玉矛盾心理的再現，除了使楊牧「戲劇獨白體」的形式浮現出來，更透過視覺與聽覺元素聯繫出新的音像感性。又現代舞的影音形式，幾乎游離於原先由文字形構的感官邏輯，省略了文字與聲音在片中的佔比，僅以肢體擺動的狀態演繹詩中角色的心流。例如，本片雖然在畫外音與字卡的使用上，只引述了〈妙玉坐禪〉首四「斷絃」與首五「劫數」，卻透過舞臺佈景、舞者裝扮與攝影機運動等形式，挪用全詩的元素與概念，使之與音像結合後擴延出新的敘事。由此，觀眾可見從古典文



學《紅樓夢》到楊牧〈妙玉坐禪〉的現代演繹，並經由影音獨有的美學，於舞者的肢體語言中接收角色的心流狀態，印證紀錄片對上述文本的當代詮釋軌跡。

第四節 楊牧文學外緣空間：「語言錯位」的詩歌外譯策略

承繼上文對楊牧文學內緣空間的分析，此節欲探討《朝向一首詩的完成》再現楊牧文學外緣空間的音像策略。此節認為，本片雖不脫作家紀錄片訪談為主的傳統，卻由訪談拉出一條楊牧文學外譯的線索。同時，片中將詩歌外譯的語言融入影音敘事，使紀錄片重演詩作「情節」時，得輔以多語的朗誦聲，形構「朝向世界」與「回歸本土」的楊牧詩學張力。又本片除了再現楊牧詩風，另收錄有日文、英文與德文等譯者訪談，並使譯者以譯文朗誦楊牧詩歌。此節認為，片中將楊牧文學的外譯問題納入討論，即對詩歌外緣空間的延展，突出楊牧在英語、德語和日語文學界的引介問題，亦使觀眾重思楊牧在德、日、英美文學語境中的位置。

首先，本片採訪楊牧詩集的德文譯者汪珏，並向中文讀者介紹中、德對照版本《和棋》的設計。汪珏論及詩集設計概念時指出：

這個書名就是盡量把德文的部分在上半部，特別把楊牧跟 Gedichte，是詩的意思 poems，這個就用紅的，然後最下面才是他自己出版社的名字。中間這裡是 Patt beim Go 就是《和棋》，然後下面這裡是 chinesisch-deutsch，他講的是中文的跟德文的。⁹⁷

⁹⁷ 溫知儀，《朝向一首詩的完成》，（臺北：目宿媒體股份有限公司，2011）。



畫面附上《和棋》書影，搭配汪珏以德文朗誦〈和棋〉，向觀眾展示德文詞彙的意涵，以及楊牧文學外譯的成果。隨後，訪談中更擴及楊牧於德國文學界的定位問題。汪珏指出：

在德國文學界、評論界很有地位的這些人在幫我們寫，其中有一個我就把他他的文章翻譯成中文了，他說在詩行、散文、詩句的天地裡，他從容於平達爾、於歌德、於蓋文、於葉慈遊，在這裏，德國，我們一定會把楊牧歸於博學詩人之列，poetic doctor。⁹⁸

本片收錄受訪者引介德國文學界評價的訪談，將楊牧歸於博學詩人之列，使其文學成就同平達爾、歌德、蓋文、葉慈之流，實有將楊牧置於「世界文學」範疇，並探討其定位的意圖。此節認為，上述意圖有意與「他們在島嶼寫作」的框架對話，既舒展楊牧詩學「在島嶼」及「朝向世界」的張力，又為其文學傳播帶來溢出「島嶼」邊界的思考途徑。

另外，紀錄片能收錄「聲音」的優勢，對於被譯成各國語言的詩歌來說，亦起到雙向引介的傳播效果。此節認為，無論是中文、德文、日文或英文詩集，對於不諳該語言的讀者來說，都會造成一定的閱讀障礙，既看不懂內容又讀不出聲音。則本片讓譯者朗誦外譯版本詩集的策略，則在聲音上直接傳遞詩歌音韻，消弭因不諳語言而讀不出音節的障礙。例如，本片採訪德文譯者 Susanne Hornfeck 後，便拍攝其走訪臺灣大學文學院的身影，同時收錄她以德文朗誦楊牧〈學院之樹〉的聲音，並附上詩文字卡：

在一道長廊的盡頭，冬陽傾斜

⁹⁸ 溫知儀，《朝向一首詩的完成》，(臺北：目宿媒體股份有限公司，2011)。



溫暖，寧靜，許多半開的窗
擁進一片曲縫兇猛的綠
我探身端詳那樹，形狀
介乎暴力和同情之間
一組持續生長的隱喻
劇痛的葉蔭以英雄起霸的姿勢
穩重地覆蓋在牧歌和小令的草地上
屏息安定，乃有千萬隻金鳳之眼
仰望天上慢慢飄流的魚狀雲，又
如大航行時代錯落兀立甲板上的水手
在長久節制的尋覓過程裏
凝視平靜燠熱的海面，北回歸線之南
南回歸線之北，不期然
發現一群季候性的水族
正沉默地向西泅游⁹⁹

在影像的視覺層次上，字卡語言是以中文書寫，但聲音上卻是以德文朗誦，於視覺、聽覺間形構雙語對話的張力。對中文讀者來說，重心會放在視覺上，以字卡解讀詩文的隱喻，聽覺上則接收陌生語言帶來的不同音韻效果。因此，雖然閱讀德文文本時會產生障礙，卻能藉由聲音感受詩歌外譯後的音樂性。相反地，對德文世界的讀者而言，重心會在聽覺上，透過聲音接收詩歌音韻與意涵，視覺上則能窺探陌生的中文字形。於此，紀錄片能彌補不同譯本對讀者造成的語言隔閡，經由聲音的傳播，達至雙向引介楊牧詩歌的效果。此節認為，本片多語傳播的手

⁹⁹ 楊牧，《楊牧全集詩卷 4》（臺北：洪範書店），頁 32-33。



法，是為一種「語言錯位」策略，即影像文字和聲音朗誦的語言不同。而此種「語言錯位」的策略，得以超越詩歌意義的層次，使觀眾感受多語混融的詩歌聲韻特質。

此節認為，本片對於楊牧詩集聲韻的關注，呼應了楊牧對詩歌音樂性的重視。楊牧曾在 2009 年花蓮太平洋詩歌節中，以文字比作樂器並指出：「我可以在文字的安排佈置上，達到一些聲音的效果。當然我相信所謂抒情詩，音樂是第一的。」¹⁰⁰本片實則挪用了此一觀點，特別強調詩歌的聲音，故每首詩皆以朗誦的形式呈現。例如，呈現〈有人問我公理與正義的問題〉一詩時，便安排多位作家輪流朗讀，藉由詩人、評論者與譯者不同語調、不同語言的朗誦聲，再現楊牧所謂抒情詩的音樂性，大大發揮了紀錄片得以傳播詩歌聲音優勢。

接著，上述「語言錯位」手法也使用於〈花蓮〉一詩的轉譯上，片中字卡與畫外音雖然呈現同一首詩，卻使用了不同的語言。本片先是採訪《山風海雨》的日文譯者上田哲二，他指出：「我記得我在翻譯這件作品時曾落過幾次淚，因為這是歷史，是臺灣的歷史，同時也是日本現代史的一部分。」¹⁰¹透過這段訪談，本片將楊牧詩歌連結臺日共有的歷史時期，隨後將時代背景回推到日治時期，收錄上田哲二以日文畫外音朗誦的〈花蓮〉（1978），並搭配中文字卡轉譯本詩：

那窗外的濤聲和我年紀
彷彿，出生在戰爭前夕
日本人統治臺灣的末期
他和我一樣屬龍，而且
我們性情相近，保守著
彼此一些無關緊要的秘密

¹⁰⁰ 溫知儀，《朝向一首詩的完成》，（臺北：目宿媒體股份有限公司，2011）。

¹⁰¹ 溫知儀，《朝向一首詩的完成》，（臺北：目宿媒體股份有限公司，2011）。



子夜醒來，我聽他訴說
別後種種心事和遭遇
有些故事太虛幻瑣碎了
所以我沒有喚醒你
我讓你睡，安靜睡
睡。明天我會撿有趣
動人的那些告訴你¹⁰²

同時，影音嘗試重構日治末期楊牧成長於花蓮的情景。導演安排一名男孩演員扮演兒時的楊牧，拍攝他在稻田裡玩耍，探索故鄉花、草與樹木的景況。當男孩楊牧撿起石頭投向流水，呼應詩中成人楊牧撿起有趣的童年過往，等待明天向妻子訴說的情節。

〈花蓮〉一詩是楊牧獻給新娘的祝婚辭，詩中體現詩人久居異鄉多年，終於攜帶新婚妻子返鄉的心情。在故鄉的濤聲中，詩人看著熟睡的新娘，與他一起成長的海洋則見證他們的婚誓。張芬齡與陳黎認為，楊牧詩中的「家鄉不只是一個滿載往昔記憶的熟悉地方，而且是一個全新的生命起點——詩人、新娘、家鄉形成了三位一體的和諧關係。」¹⁰³作為起點，〈花蓮〉的濤聲被擬人化為「他」，作為詩人故鄉的象徵，與詩人一起回溯戰爭前夕的歷史。而詩中的「我們」既指詩人與故鄉花蓮的濤聲，亦指向詩人與日治末期的歷史，如陳芳明認為：「當海浪與他一樣屬龍時，彼此正好可以分享共同的歷史記憶。」¹⁰⁴而詩人採取敘事者之姿，與新娘和濤聲的「對話」實具有強烈的歷史意識，故開頭便點名其出生

¹⁰² 楊牧，《楊牧全集詩卷 3》（臺北：洪範書店），頁 332-333。

¹⁰³ 張芬齡、陳黎，〈楊牧詩藝備忘錄〉，須文蔚編選，《臺灣現當代作家研究資料彙編 50：楊牧》（臺南：國立臺灣文學館），頁 250。

¹⁰⁴ 陳芳明，〈永恆的鄉愁——楊牧文學的花蓮情結〉，須文蔚編選，《臺灣現當代作家研究資料彙編 50：楊牧》（臺南：國立臺灣文學館），頁 336。



「在戰爭前夕 日本人統治臺灣的末期」，以追溯戰前的花蓮空間與個人生命史的聯繫。

接著，本片以影像詩手法再現〈花蓮〉的情節，挪用詩作第一段並加以擴寫，以串連戰前臺灣歷史、日本現代史與戰前原住民歷史。此節認為，片中透過影像詩具象並重構〈花蓮〉中虛構的「對話」。對此，陳芳明指出〈花蓮〉「全詩並沒有真正的對話，而只有一個敘事者（narrator），那就是詩人楊牧。所謂濤聲，全然出自詩人的虛構。」¹⁰⁵紀錄片則透過演員的重演，擴寫詩中的「濤聲」意象與聲音，並收錄原住民的聲音和語言，搭配日文譯者朗誦詩歌的畫外音，具現詩中虛構的「對話」，以開啟戰爭前夕花蓮原住民、本島人與日本殖民者可能的「對話」。

觀眾能聽見上田哲二以日文畫外音朗誦〈花蓮〉首段，畫面中的演員則重演楊牧童年。接著，影音以無聲字卡轉譯〈他們的世界〉，並重演花蓮原住民婦女與家族成員互動的日常：

就在那前後恍忽之間
我感覺到一股強烈的氣味，
那氣味裏帶著一份亘古的信仰，
絕對的勇氣，
近乎狂暴的憤怒，
無窮的溫柔，愛，同情，
飄浮在村落空中，
頃刻間沾上我的衣服……¹⁰⁶

¹⁰⁵ 陳芳明，〈永恆的鄉愁——楊牧文學的花蓮情結〉，須文蔚編選，《臺灣現當代作家研究資料彙編 50：楊牧》（臺南：國立臺灣文學館），頁 338。

¹⁰⁶ 楊牧，《奇萊前書》（臺北：洪範書店）。



隨後，上田哲二以日文誦詩的畫外音被消音，取而代之的是片中原住民婦女交談的畫內音。原住民婦人以部落語言詢問男孩（重演孩童時期楊牧的演員）：「你是哪家的小孩？你找誰？快進來屋子裡面吧。」¹⁰⁷此節認為，片中楊牧以孩童之姿，尋找的便是戰前花蓮的部落歷史。故觀眾可聽見部落語言的聲音，但表意的文字卻是漢字，體現出聲畫同步的「語言錯位」現象。在〈花蓮〉一詩中，詩人僅透過表音的ㄉㄉㄇㄇ，建構其生長於戰間時期的語言聲音現象：「同我在戰後一起ㄉㄉㄇㄇ的臺灣國語——黯黯地撫慰地 對一個忽然流淚的花蓮人說：」¹⁰⁸但不見詩中人物身處於日治時期臺灣的語言——日語，以及同時期在花蓮的原住民部落語言，紀錄片則透過重演收錄多種聲音，呈現該時期中文、日文與原住民語言駁雜的現象，亦再現楊牧身處多族群文化並存的歷史時期。

此節認為，本片對日文譯者的採訪，既拉出楊牧文學外譯的線索，又以譯者日文朗誦搭配中文字卡的「語言錯位」現象，追溯戰前臺灣史與日本現代史的連結。同時，本片以重演的畫內音收錄花蓮原住民部落語言，亦體現楊牧對戰間時期原住民歷史的關注。然而，影音並未對臺灣史、日本現代史與原住民部落歷史作出回應，僅透過「聲音」體證其存有。對於熟習中文的觀眾來說，觀影時日語和原住民語的聲音是陌生的，但此陌生化的作用，卻也帶出重思楊牧詩歌歷史意識的可能性。

另外，透過對楊牧文學譯者的採訪，本片收錄了多種譯本的楊牧詩集，與各國評論者的文章，如德文版《和棋》書影與三木直大〈記憶を読むことときくこと〉、上田哲二〈カッコウアザミの歌楊牧詩集〉等報紙史料影像。此節認為，本片在物質史料、訪談及多種「語言錯位」策略的使用上，具有以世界為範疇，

¹⁰⁷ 溫知儀，《朝向一首詩的完成》，（臺北：目宿媒體股份有限公司，2011）。

¹⁰⁸ 楊牧，《楊牧全集詩卷3》（臺北：洪範書店），頁334。



重思楊牧文學定位的可能性。且片中楊牧文學與德、日、英美文學圈的關係，亦屢屢被譯者提及，如《奇萊前書》日文譯者指出：

這本書在日本出版之後，獲得許多讀者迴響，雜誌刊登正面的書評，報紙和電視也做過介紹，我自己很榮幸能參與其中，之所以有如此廣大的迴響，是因為書中描寫二戰末期的花蓮，日本很少有這些紀錄的緣故。楊牧老師的文學被翻譯成英文、法文、德文和日文，透過翻譯我們能看到楊牧作品不同的一面，這意味著將臺灣文學推向世界文學的全新可能被楊牧擴展了。¹⁰⁹

從上述引文可見，本片雖不脫作家紀錄片訪談為主的傳統，卻以「語言錯位」的聲音策略，凸顯楊牧文學之於「本土」與「世界」的關係，實具有以影音擴寫楊牧詩歌，與重構詩人文學地位的可能。又此節認為，「語言錯位」策略使本片在「向內」探尋詩人生命與歷史意識的過程中，同時藉由楊牧詩歌的外譯，「向外」將臺灣文學推向世界文學的範疇；以證楊牧文學被翻譯成多種語言的現況，及其在全球讀者群中的迴響，有助於觀眾重思楊牧在世界詩壇的位置。

第五節 小結

承繼上文三節的分析，此章認為本片實有以「影像詩」與「語言錯位」音像策略，從作家紀錄片過渡至文學紀錄片發展的軌跡。意即，本片雖以人物訪談為主線，卻藉由上述手法延展了訪談中的敘事。即便在紀錄片拍攝的初衷上，導演仍希望本片聚焦在「詩人」樣貌與習氣等寫實的人格特質，凸出以楊牧為傳主的作家紀錄片類型¹¹⁰，但在影像詩創作上卻留有可供詮釋的空間。導演溫知儀談及

¹⁰⁹ 溫知儀，《朝向一首詩的完成》，（臺北：目宿媒體股份有限公司，2011）。

¹¹⁰ 溫知儀，《朝向一首詩的完成・幕後花絮》，（臺北：目宿媒體股份有限公司，2011）。



構思影像詩的過程時便指出：「淑美（編劇）就是有提一些 reference，然後帶著我們唸詩啊，然後我們就開始想像，培養 feel 啊……」¹¹¹可見影像詩雖然是依據詩人或詩作「習氣」而作，其根本仍是作為一種電影創作的手法，採用創作者篩選過後的元素，並依循他們認識詩人或閱讀詩歌的「feel」，充滿導演、編劇與剪接等人構思的痕跡。如同剪接師陳曉東指出他的工作在於：

不斷在補拍的過程裡面，去添加可看性跟閱讀，原本你可能補拍，你可能放上去它可能是一回事，可是當你這樣從頭到尾看過一遍的時候，你會發現說，你可以讓情緒呈現得更舒服一點，而不是那麼的急。¹¹²

可知影音敘事與「情緒」實是經由剪接師調節過後的效果，並不純然只是詩人或詩歌本身的習氣。而此章認為「影像詩」以影音挪用現代詩元素，其跨媒介轉譯的詩歌空隙，挪出了「讓文本說話」的敘事空間。此空間得以舒緩詩人與評論者的權威式聲音，使觀眾能間接從影像文本形構對詩人的想像。如本片對〈妙玉坐禪〉與〈花蓮〉的轉譯，無論是透過現代舞表演形式揣摩詩中角色心境，或以「語言錯位」的聲音策略重構多語的族群空間，皆不見權威式解說作為詮釋的依據，僅有文本文字與朗誦文本的聲音。此章認為，本片的詩歌轉譯策略，使影音能在挪用、擴延原詩作符碼後，透過多重媒介、聲音或攝影機運動等形式，挪出觀眾詮釋的空間，並達至觀眾與紀錄片間雙向對話的效果。

因此，此章認為《朝向一首詩的完成》作為目宿媒體「他們在島嶼寫作・系列一」紀錄片，實具有從 1990 年代以來「作家身影系列一、二」、「文學風景」等，以影像為作家作傳的作家紀錄片，過渡至風格化的文學電影發展的痕跡。而本片「影像詩」的使用，更豐富了片名「朝向」的意涵。本片片名原取自

¹¹¹ 溫知儀，《朝向一首詩的完成・幕後花絮》，（臺北：目宿媒體股份有限公司，2011）。

¹¹² 溫知儀，《朝向一首詩的完成・幕後花絮》，（臺北：目宿媒體股份有限公司，2011）。



楊牧《一首詩的完成》書名，收錄楊牧寫給青年詩人的信，加上「朝向」的概念，則是導演與編劇協商後的結果。針對片名的討論，編劇在幕後花絮訪談中指出：

編劇曾淑美：我有在考慮說要不要用「一首詩的完成」啦，我對有人的 concern 是在於說因為那時候那樣想，然後也覺得滿好的……

採訪者：我覺得「一首詩」類似這樣的概念比「有人」好，因為剛好最後你的結尾，他是講一首詩，這是呼應的。¹¹³

體現本片以詩歌文本首尾呼應的手法，是為一種觀照文學文本的策略，而不只是關注作家本人。此章認為，片名加入「朝向」的概念，具有為觀眾開啟詩歌詮釋空間的意涵。片中「影像詩」與「語言錯位」的策略，使觀眾對楊牧詩作的詮釋處在「朝向」的過程，可能依循各自視角而有不同的解讀。又此章認為《一首詩的完成》一書，蘊含楊牧對歷史意識與臺灣島嶼定位的重視，故此處「朝向」的意涵，更指向當代讀者／觀眾思考自身與島嶼關係的方式，及如何在歷史縱深中探尋臺灣文學的位置。本片拉出楊牧文學外譯的線索，也正點名如何重思島嶼與世界的關係，以擴展臺灣文學邊界的問題。如片中對各國譯者的訪談，皆指出楊牧在各國文學界的位置，如何經由文學外譯「連結」島嶼與世界的歷史，於當代語境延展楊牧文學的範疇。2000 年楊牧榮獲國家文藝獎時，也針對他的文學創作主張如此說道：

其實我常常覺得文學，是，我是為臺灣做沒有錯，我為臺灣創造一個文學，其實我想把漢字擺在一個最好的位置，來創造臺灣的文學。可是我真的在想的，是我想創造文學，不見得是這個文學、那個文學，因為我想文

¹¹³ 溫知儀，《朝向一首詩的完成·幕後花絮》，（臺北：目宿媒體股份有限公司，2011）。



學其實不是這樣分的，我們在中文系為了上課方便，把文學分成這個文學、那個文學，可是我想我們的創作或文學應該是一個更 universal、更普遍的東西。這是我的信念，而且接下來如果要繼續做下去，一定是根據這樣的信念在做。¹¹⁴

承繼上述引文，此段音像紀錄將引領當代讀者／觀眾思考應以何種框架、範疇定位楊牧文學的問題。

最後，此章認為，本片作為「他們在島嶼寫作」系列一文學紀錄片，實則開啟了一種「朝向」，此一「朝向」既追溯過去也指向未來，同時重思楊牧文學的歷史意識，及其連結世界文學的可能性。透過譯者的訪談、影像詩及語言錯位等策略，本片更具有拆解或超越「在島嶼」寫作的意涵，使文學傳播藉由影音轉譯溢出島嶼邊界，已然不只局限於「島嶼」空間，而能從島嶼出發並蔓衍，帶來解疆域傳播或將楊牧納入世界文學範疇的可能性。

¹¹⁴ 溫知儀，《朝向一首詩的完成》，(臺北：目宿媒體股份有限公司，2011)。



第三章 《如歌的行板》：顯影「臺灣」與重構「痺弦」

第一節 前言

《如歌的行板》上映於 2014 年，由日宿媒體發行、陳懷恩執導、廖美立製片，收錄於「他們在島嶼寫作：文學大師第二系列」，並於 2015 年入圍臺北電影獎最佳紀錄片。本片導演陳懷恩生於 1959 年，1983 年踏入臺灣電影產業便與楊德昌、侯孝賢等知名導演合作，從事過場記、美術、劇照、副導、與攝影等工作，作品產量豐富且橫跨劇情片與紀錄片。在文學紀錄片的拍攝上，陳懷恩於 2011 年執導過《逍遙遊》，記錄詩人余光中的生平與文學成就，2014 年拍攝《如歌的行板》則是陳懷恩第二部文學紀錄片，記錄詩人痺弦及其詩作。上述兩部文學紀錄片同樣拍攝詩人，故此章認為兩部片拍攝策略的異同值得注意，包括導演如何反思《逍遙遊》的拍攝經驗，又於《如歌的行板》中開創出何種敘事方法。

陳懷恩拍攝紀錄片《逍遙遊》時，選擇重新詮釋余光中的作品《逍遙遊》，故跟拍余光中遊山玩水，從臺灣墾丁跨域至中國無錫與江南等地拍攝，企圖使詩人形象更為活潑、飽滿。《如歌的行板》也採用相似的移地拍攝策略，跟拍痺弦於加拿大、臺灣與中國三地的生活經驗。此章認為，《如歌的行板》的移地跟拍除了使詩人形象較為立體，更帶有導演的歷史觀點，具有重構痺弦詩中缺席的「臺灣」空間，與翻新大眾對於痺弦及其詩歌文化記憶版本的可能。

陳懷恩指出拍攝《逍遙遊》時，訪問片中主要人物都會盡可能多問，甚至同樣的題目換個場景再問一次，因每次訪問受訪者與現場的狀況都可能不同。¹¹⁵從上文可知《逍遙遊》主要以不同視角的人物訪談，架構出各種角度的採訪內容，使余光中的形象更為立體。不同於剪輯訪談以形塑導演觀點的《逍遙遊》，陳懷

¹¹⁵ 項貽斐，〈道與藝的追尋番外篇：陳懷恩追求內容豐富，拍紀錄片一訪再訪，文壇大老納悶〉，網站 (<https://reurl.cc/vLkRgj>)，2025 年 1 月 4 日發表（2025 年 11 月 15 日上網）。



恩拍攝《如歌的行板》時，則是利用配樂、史料與影音等多種媒介，拆解與重構文學文本的內容，使文學的內容介入訪談，形構導演對於詩人歷史記憶的觀點。針對《如歌的行板》的拍攝理念，陳懷恩指出：

既然過去幾十年臺灣走得很辛苦，那我們必須對這些時代做個很精準的記錄：島嶼和大陸文化在這島上如何融合與衝突？當初會接拍以痺弦為傳主的片子，也是有種企圖心，想要透過痺弦的作品、文學生涯，去記錄這個島嶼上兩種文化的對話。¹¹⁶

從訪談的內容可知，陳懷恩開拍前便期許《如歌的行板》能在記錄詩人和文學之外，處理到更大框架的歷史問題。因此，本片除了以多種形式展演痺弦的多重身分，也以一種富有歷史意識的紀錄片敘事，重構痺弦文學與離散記憶共構的個人生命史。

此章嘗試以詹金斯跨媒介敘事（Transmedia Storytelling）與埃爾互媒機制（inter-medial）為方法，分析陳懷恩如何拆解《痺弦詩集》的文字，挪用（appropriation）並擴延（extension）至影音，使新舊媒介匯流，以開展閱讀痺弦詩歌的新感知形式。又此章欲以紀錄片為史學方法，參照埃爾探討文化記憶媒介性的方法，釐清《如歌的行板》的媒介外化途徑，以重構觀眾對於痺弦及其詩歌的文化記憶版本。在「文化記憶」的探討上，埃爾（Astrid Erll）提出互媒機制理論的媒介外化途徑為：

¹¹⁶ 余佩樺，〈記錄和對話之必要：專訪《如歌的行板》導演陳懷恩〉，網站（<https://reurl.cc/vKeNye>），2015年12月23日發表，(2025年11月15日上網)。



文化記憶的關鍵在於媒介概念，因為唯有通過媒介的外化（從口頭演講到寫作、繪畫再到因特網的使用），個體記憶、文化知識和各種歷史的版本才能被共享。¹¹⁷

參照上述引文，此章將分析《如歌的行板》如何以「媒介的外化」，將痘弦個體記憶、文化知識與歷史意識等轉譯為音像，並以紀錄片為媒介重構其文化記憶。而從文字符碼到電影語言的轉譯方法上，詹金斯提出跨媒介敘事方法為：

跨媒介敘事代表一個將虛構故事的核心元素系統性地分散到多個傳播渠道中的過程，目的是創造一個統一且協調的娛樂體驗。理想情況下，每種媒介都對故事的展開做出其獨特的貢獻。¹¹⁸

參照詹金斯的觀點，此章將釐清紀錄片如何把文學核心元素系統性分散至音像，使兩種媒介皆具有能獨立貢獻故事的意義。其中，文學到影像的可譯性與不可譯性為何，導演又如何兼容文學與影像特質，開展不同於改編的跨媒介敘事，使影像具有增加式瞭解的功能，擴展痘弦及其詩的詮釋空間？針對上述問題，此章將分作四個小節探討。

第二節〈行板的離散歷史：以配樂邏輯演繹痘弦詩歌〉將聚焦在紀錄片配樂，分析《如歌的行板》中由梁啟慧製作的配樂，如何以音樂邏輯轉譯痘弦詩歌韻律；並以配樂呼應紀錄片的情節，具有輔助影像的敘事功能，以創造閱讀痘弦及其詩歌的新感知形式。

¹¹⁷ 阿斯特莉特·埃爾、安斯加爾·紐寧編，李恭忠、李霞譯，《文化記憶研究指南》（中國：南京大學出版社，2021年），頁16。

¹¹⁸ Henry Jenkins, *Transmedia Storytelling and Entertainment: An annotated syllabus.*, 944.



第三節〈痘弦詩歌意象戲劇性與假敘述的音像重構〉聚焦在紀錄片的「情節」，此節將釐清音像配置對痘弦詩歌「意象戲劇性」與「假敘述」的擴延¹¹⁹，如何在擴充詩歌「敘事」的同時，又構成紀錄片的「情節」，以「意象性重構」手法形塑音像敘事空間。

第四節〈詩與土地的錯位：痘弦及其詩的離散空間〉則聚焦於紀錄片的跨域空間，探討《如歌的行板》如何以移地拍攝的策略，形構痘弦從成長於中國，之後隨國民黨遷臺，至晚年移居加拿大的經歷。此節將劃分三個地域：中國、臺灣、加拿大，分析音像對不同時空史料與採訪的交叉剪輯，如何重構詩集之外的詩人生命史，並提供觀眾重新認識與詮釋「痘弦」的空間。

第五節則承繼上述分析作出結語，回應以下問題：（一）影音媒介如何擴延詩歌符碼生成新的敘事，並提供觀眾認識詩人與詩歌的新感知形式。（二）紀錄片結合史料與口述歷史的影音空間，能否作為重構痘弦歷史意識與文化記憶的史學方法，使觀眾在當下時空重思痘弦的定位。（三）回應本文在影視轉譯文學的脈絡下，對現代詩紀錄片「類型」的思考，嘗試提出詩歌影音化可能的邏輯。

第二節 行板的離散歷史：以配樂邏輯演繹痘弦詩歌

此節聚焦在《如歌的行板》中的配樂，分析梁啟慧的配樂如何再現痘弦詩風，並依循紀錄片線性的影像敘事，以音樂為媒介講述痘弦生命重要事件。同時，此節欲以此思索影像轉譯現代詩的特質之一，即「以配樂轉譯詩歌韻律」如何突出現代詩作為韻文、具有節奏、可被歌頌的文類特徵。

¹¹⁹ 葉維廉，〈在記憶離散的文化空間裏歌唱——論痘弦記憶塑像的藝術〉，《中外文學》第 23 卷 3 期（1994 年 8 月），頁 77-78。葉維廉認為痘弦詩歌的技藝在於「只抽出最具暗示性的意象，作戲劇性、音樂性的演出。」（78）本文認為，痘弦詩雖承繼中國抒情詩消除敘事線的手法，以意象濃縮暗示性的細節以烘托事件，卻如葉維廉所言其意象堆疊構成了一條「模擬的故事線」，即「假敘述」，使「故事性發展的因由、輪廓、動機，不似一般敘述（如小說中或敘事詩中的敘述）那樣有事件前後的交代和一步步串連性的引領。模擬敘事或假敘述指的是：有故事的架構的提示，而無細節的細說。」（77）這使意象具有戲劇性的效果。

2024年底，參與製作目宿媒體「他們在島嶼寫作」系列5部電影（記錄5位作家）配樂的作曲家梁啟慧，決定推出此三個系列的電影原聲帶，並以《數位專輯》與《黑膠合集》形式陸續發行。梁啟慧在個人臉書訴說出專輯的心路歷程，以總結過去12年來參與《尋找背海的人》（2011）、《化城再來人》（2011）、《如歌的行板》（2014）、《讀中文系的人》（2011）及《他還年輕》（2022）五部文學電影，為王文興、周夢蝶、痖弦、林文月和吳晨五位文學巨擘製作紀錄片配樂的工作：

每次三系列的文學電影上映之時，總是有非常多看完電影的朋友會詢問哪裡買得到原聲帶，但礙於拍一部紀錄片所耗費的時間、精力和預算都是很驚人的而無法於當時即時發行電影配樂原聲帶。為什麼決定現在出原聲帶？因為目宿媒體決定不再繼續拍攝『他們在島嶼寫作』系列電影，三系列已經劃下句點。我想這也是最好總結過去12年文學大師紀錄片配樂工作的一個結點。¹²⁰

黑膠唱片限量生產100片較難取得，數位專輯則可在Spotify¹²¹、Apple Music¹²²、KK Box¹²³與YouTube Music¹²⁴上完整聆聽，方便觀眾與研究者獲取音源。又數位專輯依循紀錄片「情節」安排配樂順序，並附上歌曲名稱使音樂的敘事線更為清晰，形構以音樂轉譯痖弦生命事件的途徑。

¹²⁰ 摷取自梁啟惠臉書個人粉絲專頁，網站（<https://reurl.cc/DqyZWO>），2024年6月22日發表（2024年12月28日上網）。

¹²¹ 網站（<https://open.spotify.com/album/3TWR6GgN1SVrMOVPQWii3n.....>）。

¹²² 網址（<https://music.apple.com/...../%E5%A6%82%E6...../1767510913>）。

¹²³ 網址（<https://kkbox.fm/XaIoKX>）。

¹²⁴ 網址（<https://reurl.cc/5K5Gly>）。



《如歌的行板》電影原聲帶共收錄 27 首配樂¹²⁵，此節嘗試依照主題歸納出三大面向如下：（一）參照痺弦的生命歷程，且合乎紀錄片情節製作的旋律。（二）針對紀錄片中痺弦於詩壇、文化圈的人際網絡，與對其創作與生命的影響所製作的旋律。（三）直接針對痺弦單篇詩作、詩觀或其人格所做的旋律。

第一、二部分呼應《如歌的行板》敘事「情節」，從「離開家鄉」、「於湖南從軍」、「成大回憶」、「憶橋橋」、「暗房」、「油餅」到「橋橋的美好」，拉出痺弦 1948 年自中國遷臺的回憶線。「離開家鄉」¹²⁶作為痺弦講述離家記憶的配樂，以二胡演奏啞嗓子般傷感的小調，展演 1948 年 11 月痺弦倉促帶了一本何其芳的《預言》，便隨國民政府撤退南遷的情景。接著，「於湖南從軍」¹²⁷以鋼琴演奏痺弦 1949 年 8 月於湖南零陵從軍，之後隨部隊到廣州乘惠民輪來臺的沉重、迷茫心境。抵臺後，痺弦駐紮的臺南旭町營房現為成功大學光復校區，「成大回憶」¹²⁸作為痺弦重訪舊師部拜訪蘇偉貞與林瑞明的配樂，記述其初抵臺灣的軍營生活。「憶橋橋」¹²⁹與「橋橋的美好」¹³⁰再現痺弦的情詩〈給橋〉中對妻子的愛慕與思念，從回顧兩人書信傳情、在臺結婚、移居加拿大直至妻子

¹²⁵ 《如歌的行板》27 首配樂依照紀錄片情節順序為：《如歌的行板》主題旋律（Main Title）、未完成的詩（Unfinished Poem）、第一首詩（First Poem）、離開家鄉（Away from Home）、於湖南從軍（Army Life）、成大回憶（Memories of NCKU）、海洋詩抄（Ocean Poem）、創世紀出版（First Publication）、創世紀的豪氣干雲（Heroic Moment）、創世紀蒙難記（In Hot Water）、禁書（Banned Books）、愛荷華精神（The Spirit of Iowa）、雲門（Cloud Gate）、梅蘭芳（Grand Master Mei Lanfang）、憶橋橋（Remembering Qiao Qiao）、暗房（Dark Room）、諾貝爾文學獎（The Nobel Prize in Literature）、棋逢對手（Rivals）、給吳晟（To Wu Sheng）、詩作「印度」（India）、紅玉米二胡版（Red Corn Erhu Version）、油餅（Mom's Last Pancake）、紅玉米 Oboe 版（Red Corn Oboe Version）、橋橋的美好（Chao Chao's Memory）、深淵（Abyss）、詩的重量（The Weight of Poetry）、痺弦（Ya Hsien）。(分類可見附錄表格)

¹²⁶ 梁啟慧發行，《如歌的行板》數位專輯，曲目 04，時長 0：55，音源網址（<https://reurl.cc/OYApXR>）。

¹²⁷ 梁啟慧發行，《如歌的行板》數位專輯，曲目 05，時長 1：03，音源網址（<https://reurl.cc/OYApXR>）。

¹²⁸ 梁啟慧發行，《如歌的行板》數位專輯，曲目 06，時長 2：40，音源網址（<https://reurl.cc/OYApXR>）。

¹²⁹ 梁啟慧發行，《如歌的行板》數位專輯，曲目 15，時長 2：38，音源網址（<https://reurl.cc/OYApXR>）。

¹³⁰ 梁啟慧發行，《如歌的行板》數位專輯，曲目 24，時長 1：10，音源網址（<https://reurl.cc/OYApXR>）。



橋橋病逝，皆有配樂聲音連貫。「油餅」¹³¹則演繹 1948 年 11 月 4 日南陽解放國府撤退時，母親將油餅放上痘弦背包後，時隔四十二年天人永隔的悲傷。綜觀上述配樂，可見再現詩人回憶的紀錄片線性情節，從痘弦離鄉、從軍、遷臺、結婚至返鄉探親，「離開家鄉」、「於湖南從軍」、「成大回憶」、「憶橋橋」、「暗房」、「油餅」、「橋橋的美好」等配樂，以音樂形構出詩人生命史的調性。

第二部分從「創世紀出版」、「創世紀的豪氣干雲」、「創世紀蒙難記」、「禁書」、「愛荷華精神」、「雲門」、「梅蘭芳」、「諾貝爾文學獎」、「棋逢對手」到「給吳晟」，則揭開痘弦的在臺灣的文學生涯，形構痘弦作為詩人與編輯，在臺灣文學場域中扮演的角色。

針對痘弦詩人身分的刻畫，有「創世紀出版」¹³²、「創世紀的豪氣干雲」¹³³、「創世紀蒙難記」¹³⁴、「禁書」¹³⁵四首配樂，跟隨痘弦和張默重回高雄左營廣播電臺、明德眷村與高雄煉油廠圖書室，再現創世紀創辦經過與有趣事蹟。「創世紀出版」呼應痘弦走訪《創世紀》最初編輯臺，回憶創世紀詩社創立歷程。「創世紀的豪氣干雲」配合痘弦與張默的訪談，記錄《創世紀》與紀弦《現代詩》南北抗衡的豪氣干雲。「創世紀蒙難記」伴隨痘弦與張默回憶過去在將士紀念塔唱鬧，被憲兵隊誤認為偷走香爐的賊，蒙受牢獄之災的詩壇趣聞。「禁

¹³¹ 梁啟慧發行，《如歌的行板》數位專輯，曲目 22，時長 1：15，音源網址（<https://reurl.cc/OYApXR>）。

¹³² 梁啟慧發行，《如歌的行板》數位專輯，曲目 08，時長 0：51，音源網址（<https://reurl.cc/OYApXR>）。

¹³³ 梁啟慧發行，《如歌的行板》數位專輯，曲目 09，時長 0：56，音源網址（<https://reurl.cc/OYApXR>）。

¹³⁴ 梁啟慧發行，《如歌的行板》數位專輯，曲目 10，時長 1：12，音源網址（<https://reurl.cc/OYApXR>）。

¹³⁵ 梁啟慧發行，《如歌的行板》數位專輯，曲目 11，時長 1：28，音源網址（<https://reurl.cc/OYApXR>）。



書」再現 1950 年代戒嚴體制下，創世紀詩人在高雄煉油廠圖書室手抄禁書，再放上《創世紀》發表的「盜火」¹³⁶行為。

針對痺弦編輯身分的刻畫，則有「愛荷華精神」、「雲門」、「梅蘭芳」、「諾貝爾文學獎」、「棋逢對手」、「給吳晟」六首配樂。「愛荷華精神」¹³⁷記錄痺弦 1966 年受美國國務院邀請，參加愛荷華大學「國際作家寫作計畫」，結識保羅·安格爾（Paul Engle）與聶華苓，並從美國圖書館抄書發表於《創世紀》，引介中國 30 年代人道主義精神，與對愛荷華學術自由與認真治學精神的感念。「雲門」與「梅蘭芳」呼應痺弦至雲門舞集八里排練場拜訪林懷民的片段，再現兩人談戒嚴時期對藝術的壓迫，與痺弦對梅蘭芳人格精神的崇尚。「諾貝爾文學獎」與「棋逢對手」反映 1977 年痺弦出任《聯合報》副刊主編，採訪諾貝爾文學獎得主，以及大幅引介外國文學等貢獻；配合採訪痺弦回憶「副刊王」與「副刊高」（當時主編人間副刊的高信疆）的競爭互動，再現了 1970 年代臺灣文學副刊的盛世。「給吳晟」則呼應痺弦拜訪後輩吳晟時兩人的回憶，再現痺弦在創作上對吳晟的提攜，及痺弦對其臺灣農村詩與土地詩的肯定。

此節認為，第一、二部分配樂，形構出一種具有「敘事性」的音樂邏輯，且得以作為紀錄片「情節」的一環，輔助影像再現痺弦的人生歷程。第三部分則不只作為紀錄片「情節」的輔助，而是直接以音樂展演痺弦詩作、詩觀和人格，如「《如歌的行板》主題旋律」、「未完成的詩」、「第一首詩」、「詩作『印度』」、「紅玉米二胡版」、「紅玉米 Oboe 版」、「深淵」、「詩的重量」與「痺弦」等。此部分配樂關注詩歌本身的韻律、節奏，別具現代詩紀錄片在「音樂性轉譯」上的特殊意義。

¹³⁶ 1950 年代，痺弦與張默等創世紀詩人在高雄煉油廠圖書室將禁書抄下來，並於《創世紀》詩刊發表，有些名字不能提就換掉作者或翻譯者的名字，像以馮蝶衣代替戴望舒，或用聞一多本名聞家驛發表，挑戰戒嚴體制下國民黨對左翼書籍傳播的禁令。

¹³⁷ 梁啟慧發行，《如歌的行板》數位專輯，曲目 12，時長 2：05，音源網址（<https://reurl.cc/OYApXR>）。



舉例來說，「《如歌的行板》主題旋律」作為《如歌的行板》第一首配樂，被剪接在片頭為整部片定調，輔以畫外音痙弦朗誦〈如歌的行板〉一詩。參照楊照的觀點：「〈如歌的行板〉不祇標題是向音樂裏借來的，整首詩的鋪陳，幾乎也都依循著音樂的邏輯。」¹³⁸此節認為，《如歌的行板》主題旋律對〈如歌的行板〉一詩的轉譯，以行板的節奏「還原」了詩歌的文字韻律。此處「行板」意指徐步而行的速度，趨近人類步行心跳一分鐘 72 下的速度，為悠閒的緩板。黃資婷認為：「緩板之於音樂，義大利文 Largo 意指「閒暇」，溫和恬適風格，為敘事預留回望空間。」¹³⁹此節認為，紀錄片的主題旋律搭配痙弦在加拿大公園散步的情景，輔以痙弦畫外音朗誦〈如歌的行板〉，本片以此音像組配為片頭並放上片名，具有雙重的「行板」意涵。而畫面中痙弦徐緩地行走，則呼應〈如歌的行板〉抵禦工商社會的效率追求與功利主義的詩旨：

散步之必要

遛狗之必要

薄荷茶之必要

每晚七點鐘自證券交易所彼端

草一般飄起來的謠言之必要。旋轉玻璃門

之必要。盤尼西林之必要。暗殺之必要。晚報之必要

穿法蘭絨長褲之必要。馬票之必要

姑母遺產繼承之必要

陽臺，海，微笑之必要

¹³⁸ 楊照，〈臉書貼文〉，《Facebook》網站，2014 年 12 月 8 日，網址 (<https://reurl.cc/9DGO5j>) (2024 年 11 月 11 日上網)。

¹³⁹ 黃資婷，〈抒情離現代作為方法：以文學——建築文本為考察場域兼述相遇論〉，《成大中文學報》第 75 期（2021 年 12 月），頁 161-202。



影像拍攝痘弦悠閒散步與遛狗，再現詩中主體循個人步調、徐緩卻堅定的批判，為回望痘弦的一生預留空間。配樂則轉譯〈如歌的行板〉一詩、影像中痘弦行板地散步，及畫外音痘弦行板地朗誦，採用行板的節奏演示痘弦「向音樂裏借來的」¹⁴¹、以音樂邏輯跨媒介寫成的詩作。

「紅玉米二胡版」與「紅玉米 Oboe 版」則轉譯痘弦遷臺後書寫戰亂與鄉愁的〈紅玉米〉，並以二胡和雙簧管兩種樂器演繹。「紅玉米二胡版」承接片中對痘弦後輩席慕容的採訪，搭配痘弦走在玉米田的身影，和痘弦朗誦〈紅玉米〉的畫外音，以二胡啞啞作響的樂音轉譯〈紅玉米〉前半段：

宣統那年的風吹著
吹著那串紅玉米

它就在屋簷下
掛著
好像整個北方
整個北方的憂鬱
都掛在那兒

猶似一些逃學的下午
雪使私塾先生的戒尺冷了

¹⁴⁰ 痘弦，〈如歌的行板〉，《痘弦詩集》（臺北：洪範書店，2010），頁 194-195。

¹⁴¹ 楊照語。楊照，〈臉書貼文〉，《Facebook》網站（<https://reurl.cc/9DGO5j>），2014 年 12 月 8 日發表（2024 年 11 月 11 日上網）。



表姐的驢兒就拴在桑樹下面

猶似嗁吶吹起

道士們喃喃著

祖父的亡靈到京城去還沒有回來

猶似叫哥哥的葫蘆兒藏在棉袍裏

一點點淒涼，一點點溫暖

以及銅環滾過崗子

遙見外婆家的蕎麥田

便哭了¹⁴²

此節認為，「紅玉米二胡版」轉譯的〈紅玉米〉前段，是戰後外省第一代人鄉愁的再現，故以遙想中國為主軸，濃縮與象徵整個世代的離散記憶。因此，〈紅玉米〉的轉譯上承席慕容的訪談，她指出：

我聽到他那首紅玉米的詩的時候，他說紅玉米在晚霞裡的那個顏色人家都不知道，而我在南方生長的女兒也不知道，其實就是把這一個世代裡面，有多少父親包括我的父親在內，一個世代的悲哀，一個世代的遷徙、流亡、戰亂，其實完全不應該有的不幸，大時代的悲劇（呈現出來）。¹⁴³

¹⁴² 瘋弦，〈紅玉米〉，《瘋弦詩集》（臺北：洪範書店，2010），頁 56-57。

¹⁴³ 陳懷恩，《如歌的行板》，（臺北：目宿媒體股份有限公司，2014）。



故〈紅玉米〉上半段以中國傳統樂器二胡演奏，象徵痘弦和戰後第一代外省人心繫故土，卻無法讓子女理解，仍深陷於離散記憶的糾結處境。在痘弦的朗誦聲中，配樂結束在〈紅玉米〉上半段的結尾：

猶似叫哥哥的葫蘆兒藏在棉袍裏
一點點淒涼，一點點溫暖
以及銅環滾過崗子
遙見外婆家的蕎麥田
便哭了¹⁴⁴

音樂隨轉譯的詩作終結在傷感的情緒，敘事者仍不停遙見記憶裡與「家」有關的中國意象，如「叫哥哥的葫蘆兒」、「外婆家的蕎麥田」，呼應作詩的當下痘弦雖身在臺灣，情感卻尚未抽離故鄉河南，最終只能以哭泣宣洩悲傷。

「紅玉米 Oboe 版」則以雙簧管轉譯〈紅玉米〉下半段，在時空上拉出一段距離，記錄痘弦晚年回河南祭祖，憶起家鄉種種的情懷。「紅玉米 Oboe 版」搭配跟拍痘弦回鄉的畫面，不同於「紅玉米二胡版」承接「訪談」的形式。此節認為，「跟拍」能記錄詩人當下重遊故土的感悟，「訪談」則著重於回憶的重新訴說；意即，訪談具有嘗試還原或再現一段歷史記憶的功能，跟拍則深具於遊歷的當下重新理解一段歷史，或使一段記憶再生的意義。如席慕容以詩集中的〈紅玉米〉理解父親的世代，詩集文字即便具有再詮釋的可能，卻終究封塵在紙頁裡，無法隨詩人閱歷的增長刪改後交給讀者。「紅玉米 Oboe 版」發揮了紀錄片在當下時空重現（或重構）作家記憶的優勢，與記憶中的「紅玉米二胡版」相對照，

¹⁴⁴ 痘弦，〈紅玉米〉，《痘弦詩集》（臺北：洪範書店，2010），頁 57。



隨著影像跟拍以轉譯痙弦歷經遷臺、移民加拿大後，回憶起故鄉種種的晚年心境。

此節認為，以西方樂器雙簧管演奏的〈紅玉米〉，輔以痙弦在玉米田行走、看著玉米熟成的身影，循著對詩人晚年體悟的紀錄，為原詩作增添了更多解讀的空間：

就是那種紅玉米

掛著，久久地

在屋簷底下

宣統那年的風吹著

你們永不懂得

那樣的紅玉米

它掛在那兒的姿態

和它的顏色

我底南方出生的女兒也不懂得

凡爾哈崙也不懂得

猶似現在

我已老邁

在記憶的屋簷下

紅玉米掛著

一九五八年的風吹著



紅玉米掛著¹⁴⁵

「紅玉米 Oboe 版」隨影像跟拍痺弦回到河南，這時痺弦的母親已逝世，詩人只能在墓前感嘆當時兩岸禁止通信，以致母親得不到兒子音訊、傷心欲絕而死。家鄉的紅玉米仍在記憶的屋簷下掛著，即便兩岸恢復通訊，詩人終能踏上故土，其記憶中的「家鄉」卻已不復存在。

〈紅玉米〉於 1957 年 12 月 19 日寫成，詩中「一九五八年的風吹著 紅玉米掛著」¹⁴⁶以紅玉米象徵被迫離開的家鄉、失散的親人，暗指即便時光流逝，那尚未抵達的明天，仍留有因離散而生的哀傷。紀錄片則具象詩中那作為象徵、尚未抵達的 1958 年，在 2014 年重新記下痺弦人生後半段對於其離散記憶的體悟。如詩末在記憶屋簷下掛著的紅玉米，僅留下對靜物的素寫，在原處掛著的「家鄉」，已無法跟上詩人往後不斷變動、遠走異國的人生進程。「紅玉米 Oboe 版」呼應「你們永遠不懂得……我底南方出生的女兒也不懂得」¹⁴⁷那紅玉米的姿態和成熟的顏色，象徵時間使一個世代的離散傷痕停留在過往，或許終將在平靜的樂聲中走向和解。兩種配樂版本「紅玉米二胡版」、「紅玉米 Oboe 版」對〈紅玉米〉前、後段詩文的演繹，是以兩種樂器展演痺弦壯年與晚年的不同心境，並以紀錄片配樂再生詩人記憶，呈現較難通過紙本詩集體現的離散情結更迭。

此節認為，《如歌的行板》的配樂不只「改編」痺弦其人其詩，也不只作為紀錄片環境音，而有其相對獨立的媒介意義。從上文的分析中，可知配樂能輔助影像切割歷史時期，形構或再生詩人的歷史記憶，也能使觀眾以音樂跨媒介欣賞痺弦詩歌。又配樂作為多重紀錄形式的一環，能以音樂作為現代詩和紀錄片符碼

¹⁴⁵ 痺弦，〈紅玉米〉，《痺弦詩集》（臺北：洪範書店，2010），頁 57-59。

¹⁴⁶ 痺弦，〈紅玉米〉，《痺弦詩集》（臺北：洪範書店，2010），頁 58-59。

¹⁴⁷ 痺弦，〈紅玉米〉，《痺弦詩集》（臺北：洪範書店，2010），頁 58。



的擴延，既挪用痺弦詩作和《如歌的行板》情節裡的意象與韻律，又能將原以文字傳播的詩作化為音樂形式傳播。即便導演陳懷恩認為「痺弦老師在吟誦〈如歌的行板〉的時候應該是要呈現痺弦的東西。」¹⁴⁸但在紀錄片音像配置裡，配樂很大程度並非「忠實於」《痺弦詩集》的文字，而是梁啟慧如何挪用詩歌感覺性的意象與節奏，且配合導演的選取與剪輯製作而成。且《如歌的行板》原聲帶以紀錄片為舊有的影音媒介，將痺弦詩歌的符碼擴延至 Spotify、Apple Music、KK Box 與 YouTube Music 等新興音樂平臺，以整合過的新姿態面對新脈絡中的受眾，即不同於紀錄片影迷的音樂平臺聽眾。至此，文學符碼又從文學紀錄片的影音媒介，擴延到以配樂形式展演的音樂平臺。

然而，此節僅以跨媒介敘事為方法，釐清配樂在紀錄片中作為多重媒介的一環，如何轉譯作家、文學並形構歷史記憶的媒介意義。故此節聚焦於配樂對情節調性的輔佐，與配樂如何再現詩歌韻律，或具有重構詩歌內容的功能，其中音樂扮演的角色仍以輔助影像為要務，作為紀錄片聲音構成的一部分。如梁啟慧製作《如歌的行板》主題旋律時指出：

這段音樂是電影配樂的「主題旋律」。最初我寫了一段完全不同的音樂，結果導演聽完之後靜靜的說，音樂很好，但是不適合這段「如歌的行板」，太多「個人」論述在裡面。痺弦老師在吟誦〈如歌的行板〉的時候應該是要呈現痺弦的東西。後來導演把原來寫的那段音樂放在電影後面另外一段非常重要的自述性段落裡，反而完全符合了戲的要求。而這段「如歌的行板」就安安靜靜的放在「主題旋律」裡，優雅地呈現而不打擾痺弦

¹⁴⁸ 摷取自梁啟惠臉書個人粉絲專頁，網站（<https://reurl.cc/Z4Arbl>），2018年7月25日發表（2024年10月25日上網）。



老師的出場，同時也如行板一般地配合痺弦老師吟誦出他最著名的〈如歌的行板〉！¹⁴⁹

根據上述引文，此節欲提出以下問題與本文研究未及之處。首先，《如歌的行板》中的配樂，能否被視作由痺弦詩歌延展出的獨立音樂創作，或作為展演痺弦人格與詩風的媒介被單獨賞析？再者，作曲人與導演的抗衡如何被看待，作曲人的個人見解或風格又能發揮多少？最後，上述問題皆涉及電影「配樂」具有什麼程度的獨立性，配樂的「風格」或主張，又能否在轉譯的過程中被形構？此節認為，上述問題仍需要被深入討論，「配樂轉譯文學」或「配樂轉譯詩歌」的議題皆有待後續研究開展。

第三節 痺弦詩歌意象戲劇性與假敘述的音像重構

此節欲分析《如歌的行板》音像配置如何展演痺弦詩的「意象戲劇性」與「假敘述」，使詩中以意象組織的「敘述」，成為紀錄片以影音組配的「情節」。此節認為，痺弦多有透過意象的排列組織敘事，或構成戲劇性效果的詩作。導演則利用音像重構其「意象戲劇性」，於片中形構一種非線性的意像性情節軸。針對何謂「重構」，在「2016 TIDF 日日談：《無知時刻》延伸座談——重演與重現」中，哥本哈根國際紀錄片影展選片人 Mads MIKKELSEN 曾指出：「『重構』是重新建構場景；『重演』是重新架構整個故事。」¹⁵⁰此節認為，若紀錄片「重演」是透過戲劇性演出，讓過去的事件「再發生一次」¹⁵¹；「重構」

¹⁴⁹ 摘取自梁啟惠臉書個人粉絲專頁，網站 (<https://www.facebook.com/share/v/19sLJ4iesx/>)，2018 年 7 月 25 日發表 (2024 年 10 月 25 日上網)。

¹⁵⁰ 吳凡主持，哥本哈根國際紀錄片影展選片人 Mads MIKKELSEN 與談，2016 TIDF 日日談：《無知時刻》延伸座談——重演與重現，網址 (<https://reurl.cc/3KojY0>)，2016 年 5 月 7 日發表 (2025 年 1 月 19 日上網)。

¹⁵¹ 李道明著，《紀錄片：歷史、美學、製作、倫理》(臺北：三民書局，2020 年)，頁 5。李道明認為，所謂的「重演」，字面上的意義是再演一次。電影上的重演意指透過演員（無論是專業或業餘演員）按照編出來的劇本去將過去某段時期或某些發生過的事件表演出來。



則傾向於從原場景（文本）中挪用重要元素，進而擴充、延展故事的內容。而此節嘗試提出《如歌的行板》的「意象性重構」手法，如何篩選與抽取詩歌重要元素——意象，將原本被詩人濃縮後鋪陳的意象加以擴延，成為導演詮釋後理想的戲劇形式。此節認為，從痺弦詩歌的「意象戲劇性」到《如歌的行板》的「意象性重構」，發揮了跨媒介敘事的優勢，即擷取舊媒介重要元素擴延到新媒介，使詩歌由文字演繹的戲劇成分，能透過影音展演成情節，重構另一種兼容視覺與聽覺的詩歌空間。

首先，此節將引述葉維廉的觀點，以釐清痺弦詩歌的「意象戲劇性」與「假敘述」定義。葉維廉於〈在記憶離散的文化空間裏歌唱——論痺弦記憶塑像的藝術〉一文中，以〈鹽〉為例分析痺弦的意象戲劇性與假敘述，如何為戰後外省第一代人的離散經驗塑像。收錄於《痺弦詩集》的〈鹽〉全文如下：

二嬤嬤壓根兒也沒有見過退斯妥也夫斯基。春天她只叫著一句話：鹽呀，鹽呀，給我一把鹽呀！天使們就在榆樹上唱歌。那年豌豆差不多完全沒有開花。

鹽務大臣的駱隊在七百里以外海湄走著。二嬤嬤的盲瞳裏一束藻草也沒有過。她只叫著一句話：鹽呀，鹽呀，給我一把鹽呀！天使們嬉笑著把雪搖給她。

一九一一年黨人們到了武昌。而二嬤嬤卻從吊在榆樹上的裏腳帶上走進了野狗的呼吸中，禿鷺的翅膀裏；且很多聲音傷逝在風中，鹽呀，鹽呀，給我一把鹽呀！那年豌豆差不多完全開了白花。退斯妥也夫斯基壓根兒也沒見過二嬤嬤。¹⁵²

¹⁵² 瘺弦，〈鹽〉，《痺弦詩集》（臺北：洪範書店，2010），頁 60-61。



葉維廉認為，〈鹽〉使用省略和壓縮的方法構築出「模擬的故事線」，並突出二嬤嬤歷經三個階段的形象變化，而「模擬的故事線」就是「假敘述」，指的是：

故事性發展的因由、輪廓、動機，不似一般敘述（如小說中或敘事詩中的敘述）那樣有事件前後的交待和一步步串連性的引領。模擬故事或假敘述，指的是：有故事的架構的提示，而無細節的細說。¹⁵³

因此，讀者無法確切知道二嬤嬤為何乞求鹽、死亡的過程為何，痘弦只將文化情境反應在二嬤嬤向天乞求鹽的三個階段，並以幾個壓縮的意象（如二嬤嬤乞求能維持生命的「白」鹽，天使卻搖下使人凍死的「白」雪，作為反諷），將二嬤嬤烘托為大環境下的典型人物。此即葉維廉所謂「塑像」，讀者必須將詩中意象或假敘述結合時代情境，方能延展出敘事（故事）的全貌。由此，葉維廉總結痘弦詩歌的意象戲劇性特色：

他（痘弦）只抽出最具暗示性的意象，作戲劇性、音樂性的演出。這是詩（尤其是抒情詩）與敘事文體（小說與敘事詩）不同的地方。詩往往把經驗的激發點提升到某種高度與濃度，沒有事件發展細節或前後因由的縷述，而把包孕著豐富感受的一些瞬間抓住，利用濃縮的瞬間來含孕、暗示這瞬間前後的許多線的發展。¹⁵⁴

¹⁵³ 葉維廉，〈在記憶離散的文化空間裏歌唱——論痘弦記憶塑像的藝術〉，《中外文學》第 23 卷 3 期（1994 年 8 月），頁 77。

¹⁵⁴ 葉維廉，〈在記憶離散的文化空間裏歌唱——論痘弦記憶塑像的藝術〉，《中外文學》第 23 卷 3 期（1994 年 8 月），頁 79。



則《如歌的行板》中被引述的痖弦詩作，如何透過音像配置擴延詩作重要意象，以演繹痖弦詩中的意象戲劇性與假敘述？此節欲以收錄於《痖弦詩集》的〈乞丐〉為例，分析影音對詩中意象的挪用，如何形塑具有戲劇性的情節。〈乞丐〉完成於 1957 年冬日，以乞丐第一人稱視角描寫其顛沛流離的生活，與迷惘的内心狀態，用以為城中的小人物塑像。此節將分析〈乞丐〉的「曲調」如何被轉譯為紀錄片的「聲音」，以及詩中乞丐自述的「故事」，又如何被轉譯成紀錄片的「情節」。

〈乞丐〉一詩被擷取分作兩段轉譯，首先本片轉譯〈乞丐〉的前半段：

不知道春天來了以後將怎樣

雪將怎樣

知更鳥和狗子們，春天來了以後

以後將怎樣

依舊是關帝廟

依舊是洗了的襪子曬在儼月刀上

依舊是小調兒那個唱，蓮花兒那個落

酸棗樹，酸棗樹

大家的太陽照著，照著

酸棗那個樹

而主要的是

一個子兒也沒有

與乎死蟲般破碎的回憶

與乎被大街磨穿了的芒鞋



與乎藏在牙齒的城堞中的那些

那些殺戮的慾望

每扇門對我關著，當夜晚來時

人們就開始偏愛他們自己修築的籬笆

只有月光，月光沒有籬笆

且注滿施捨的牛奶於我破舊的瓦鉢，當夜晚

夜晚來時¹⁵⁵

〈乞丐〉以迴環複沓的句式呼應「蓮花落」曲調，構成詩歌的「聲音」，如「春天來了以後 以後將怎樣」、「酸棗樹，酸棗樹 大家的太陽照著，照著 酸棗那個樹」、「與乎藏在牙齒的城堞中的那些 那些殺戮的慾望」、「當夜晚 夜晚來時」等反覆吟詠，皆與「蓮花落」曲調相應和。所謂「蓮花落」是乞丐乞討時唱的曲藝之一，為一種自說自唱，同時敲打名為「七件子」的雙手竹板伴奏的表演形式。〈乞丐〉全詩採用民間小曲「蓮花落」的聲調，將乞丐悲苦的命運藏在歡快曲調下。而文字的聲音需透過朗誦才能呈其韻律，紀錄片則具有收錄聲音的媒介優勢。片中〈乞丐〉兩段錄像的畫外音，皆以演唱「蓮花落」的配樂呈現，搭配痙弦的朗誦聲與畫面上全詩的字卡。由此，觀眾除了能以文字的複沓感受「蓮花落」節奏，亦能從痙弦朗誦的句讀和語調感受其韻律，且〈乞丐〉行句伴隨痙弦的朗誦聲逐一浮現，並呼應配樂「蓮花落」的曲調行進，使文字與朗誦聲皆被河南小調環繞。於此，詩歌文字的節奏與朗誦聲、配樂，共構成紀錄片歡快的「聲音」，與之相襯的，則是紀錄片的影像將乞丐悲苦的「故事」轉譯為「情節」。此節認為，《如歌的行板》以「意像性重構」呈現乞丐第一人稱見證的物

¹⁵⁵ 瘙弦，〈乞丐〉，《痙弦詩集》（臺北：洪範書店，2010），頁 62-63。



質世界，並擴延詩中意象演繹其內心狀態，由影像序列再現乞丐內在與外在世界，並形構紀錄片的情節。

接著，此節欲探討紀錄片如何填補或擴延〈乞丐〉的假敘述。若只是閱讀詩作，讀者並不知道乞丐來自何方，只知其在關帝廟前乞討，踏破芒鞋也無人願意開門施捨，彷彿人人都在自身修築的籬笆裡安逸生活，只有大自然公平地施捨他。大自然如太陽，在詩中是「大家的太陽」，照著無人理會的乞丐；或如月光，在詩中月光是「沒有籬笆」的，除去階級藩籬，以光的形式注滿乞丐破舊的瓦鉢。值得注意的是，紀錄片轉譯〈乞丐〉時省略以下段落：

而主要的是

一個子兒也沒有

與乎死蟲般破碎的回憶

與乎被大街磨穿了的芒鞋

與乎藏在牙齒的城堞中的那些

那些殺戮的慾望

每扇門對我關著，當夜晚來時

人們就開始偏愛他們自己修築的籬笆

只有月光，月光沒有籬笆

且注滿施捨的牛奶於我破舊的瓦鉢，當夜晚

夜晚來時¹⁵⁶

¹⁵⁶ 痞弦，〈乞丐〉，《痞弦詩集》（臺北：洪範書店，2010），頁 63。



本片省略不談乞丐貧窮、無家可歸又面臨戰爭等困境，也不再現他看透人心自私、貪婪與殘暴後的絕望，而只轉譯乞丐迷惘、無奈又懷抱期待的前半段：

不知道春天來了以後將怎樣

雪將怎樣

知更鳥和狗子們，春天來了以後

以後將怎樣

依舊是關帝廟

依舊是洗了的襪子曬在儼月刀上

依舊是小調兒那個唱，蓮花兒那個落

酸棗樹，酸棗樹

大家的太陽照著，照著

酸棗那個樹¹⁵⁷

此節認為，《如歌的行板》之所以只取〈乞丐〉前半段轉譯，須結合紀錄片情節一同探討。由於導演將〈乞丐〉的轉譯，放在痺弦回憶家鄉的影像脈絡，且聚焦於痺弦晚年如何回看離開了幾十年的河南，包括其對逝去親人的思念，與對體制的埋怨所共構的離散記憶。而〈乞丐〉的朗誦聲，被剪輯在痺弦訴說自己「來自河南」之後，「蓮花落」的配樂遂奏起，緊接一系列挪用河南意象的影像序列。導演則以攝影機移動作為乞丐第一人稱視角，鏡頭所及處即乞丐看到的世界。他首先看見河南的「關帝廟」，並在裡頭行走、聽蓮花落小調唱著，看「雪」降下，見「知更鳥」飛行、停在樹梢，並遙想遠方「狗子」在溪河行走，之後視線

¹⁵⁷ 瘺弦，〈乞丐〉，《痺弦詩集》（臺北：洪範書店，2010），頁 62。



又回到關帝廟，有香爐、廟門、屋簷、於門廊下棋聊天的人們，終於「太陽」照在「酸棗樹」上。

承上，導演將引號中〈乞丐〉的意象以影像形式挪用後，插入痘弦回顧兒時記憶的訪談，訴說他 1932 年 8 月 29 日出生中國河南省南陽線楊庄營，攝影機便拍攝南陽大平原的牛、羊與務農人。隨後，痘弦憶起父親對他成為大作家的期許，及其在河南小學寫下第一首「冬日」為題的詩，影音收錄了種種有關痘弦家鄉、出生與文學起點的「初始」記憶。接著，紀錄片繼續轉譯〈乞丐〉後半段：

誰在金幣上鑄上他自己的側面像

(依呀嗬！蓮花兒那個落)

誰把朝笏拋在塵埃上

(依呀嗬！小調兒那個唱)

酸棗樹，酸棗樹

大家的太陽照著，照著

酸棗那個樹¹⁵⁸

同樣以「蓮花落」配樂搭上痘弦畫外音朗誦，影像則以普羅大眾的身軀為背景，將小人物鑲嵌在原處旋轉的輪胎中，畫面中的人則面無表情，迷惘地看著輪胎轉動。此處，導演挪用〈乞丐〉後半段「鑄在金幣上的側面像」此一構圖。當乞丐叩問：「誰在金幣上鑄上他自己的側面像」¹⁵⁹以反諷執政者的貪婪，人們施捨的金幣卻也鑄有掌權者頭像，用以呼應前半段，乞丐不但討不到半個子兒（金幣），還得承受掌權者發動戰爭的苦難。故導演將詩的「言外之意」轉譯於影像，使視覺重點轉移至大時代下無力的人民，而非聚焦在文字表層如何描述掌權

¹⁵⁸ 痘弦，〈乞丐〉，《痘弦詩集》（臺北：洪範書店，2010），頁 64。

¹⁵⁹ 痘弦，〈乞丐〉，《痘弦詩集》（臺北：洪範書店，2010），頁 64。



者「鑄在金幣上的側面像」。觀眾視覺重心被挪到小人物迷惘的表情，輪胎不斷轉動則象徵政權更迭無法被阻擋，人民只能沉默地觀望，且身處其中承受大時代的波瀾。透過人物神情與輪胎的轉動，片中的乞丐生出對未來的迷惘，以呼應〈乞丐〉末段：

春天，春天來了以後將怎樣

雪，知更鳥和狗子們

以及我的棘杖會不會開花

開花以後又怎樣¹⁶⁰

「春天」象徵新生的希望，但春天會來嗎？即便來了，乞丐或受戰爭摧殘的這一代人又將怎麼樣？乞丐記憶中家鄉的景物：「雪」、「知更鳥」和「狗子」將何去何從？乞丐握著象徵能支撐自己未來的「棘杖」，又能否承載「開花」的期望，即便開花了自己又將歸向何處呢？〈乞丐〉的音像轉譯帶著這一連串問題，隨「蓮花落」配樂與痘弦的朗誦聲淡出，畫面緊接 1948 年皖西會戰爆發的錄像，銜接戰爭逼近河南、國民政府決議南遷的歷史。

此節認為，《如歌的行板》在轉譯〈乞丐〉的過程中，將詩中乞丐的第一人稱視角，透過攝影機運動轉移到痘弦身上。故當乞丐看著關帝廟、雪、知更鳥、狗子與酸棗樹時，實是詩人在遙看與回憶逝去的家鄉河南。因此，在剪輯時導演穿插痘弦回顧童年的訪談，使時代的輪廓更具體被呈現。詩中乞丐、關帝廟與酸棗樹等地方意象，亦作為痘弦離散記憶的投射，結合訪談與史料有了更豐富的歷史意涵。又〈乞丐〉寫於 1957 年 12 月 12 日，收錄於《痘弦詩集》初版，發行於 1981 年 4 月，故讀者讀詩時接收到的是青年痘弦的感思，以體會國共內戰之

¹⁶⁰ 痘弦，〈乞丐〉，《痘弦詩集》（臺北：洪範書店，2010），頁 64。



際中國南方小人物的命運；《如歌的行板》則記錄晚年痺弦的體悟，使痺弦能帶領觀眾重讀〈乞丐〉，在詩中乞丐的第一人稱視角之外，重疊一層詩人晚年的濾鏡，用以重新解讀曾經「大陸」上的離散命運。

此節認為，結合痺弦的訪談轉譯〈乞丐〉，也使紀錄片能擴延現代詩的符碼，增添影音敘事的細節或構成新敘事。如〈乞丐〉中被省略不轉譯的兩段，正體現痺弦晚年憶起家鄉的心境：

而主要的是

一個子兒也沒有

與乎死蟲般破碎的回憶

與乎被大街磨穿了的芒鞋

與乎藏在牙齒的城堞中的那些

那些殺戮的慾望

每扇門對我關著，當夜晚來時

人們就開始偏愛他們自己修築的籬笆

只有月光，月光沒有籬笆

且注滿施捨的牛奶於我破舊的瓦鉢，當夜晚

夜晚來時¹⁶¹

這兩段記述乞丐的生活陷入絕境時，執政者卻只想滿足戰爭的慾望，人人只想自保而不願救濟他者，體現國共內戰時貪婪的政府如何造就民不聊生的處境。紀錄片省略這兩段，反而聚焦在懷抱著些許希望、想像未來的其他段落，彷彿將痺弦

¹⁶¹ 痺弦，〈乞丐〉，《痺弦詩集》（臺北：洪範書店，2010），頁 63。



疏離，淡化他曾近距離在中國見證的苦難細節，並突出痺弦在遷臺、移居加拿大後「遙望家鄉」的心境。由此，影音留下的反而是抽象的感受，如象徵公平、正義與希望的「春天」、「太陽」和「關帝廟」，而正義是否到來，詩人又該如何面對殘存的離散記憶，這種迷惘或許到痺弦晚年仍舊存在，如同不知道能否開花的棘杖，支撐著詩人的後半段人生。

承繼上文分析，此節欲以《如歌的行板》如何轉譯〈乞丐〉為例，提出現代詩紀錄片的「意象性重構」手法。「意象性重構」透過挪用、擴延或省略詩作意象與假敘述，以構成新的敘事，並使之成為紀錄片的「情節」。此策略使紀錄片影音既能詮釋現代詩的「言外之意」；也能結合訪談記錄傳主的當下處境，使觀眾能重新閱讀或解讀詩人與詩歌；更能透過詩作符碼與詩人訪談的結合，創造更豐富的歷史記憶敘事。

第四節 詩與土地的錯位：痺弦及其詩的離散空間

《如歌的行板》在拍攝上跨及中國、臺灣與加拿大三地，共構痺弦在中國河南成長，青年時期因國共內戰失利隨國民黨遷臺，直至晚年移居加拿大的經歷，使音像能超越詩集文字的內容展演詩人人生。此節欲就上述三個地域：中國、臺灣、加拿大，分作三部分探討紀錄片如何交叉剪輯不同時空的史料與訪談，更全面地重構詩歌歷史空間與痺弦個人生命。

一、中國記憶的不在場：痺弦詩歌的歷史意識與廢墟空間

《如歌的行板》有幕拍攝痺弦在自家編輯室整理藏稿，搭配畫外音自述其創作詩歌的意義：「人生朝露，藝術千秋，世界上唯一能對抗時間的，對我來說，大概只有詩了。可是就這麼一點點的詩作，如何能抗拒洶湧而來的時間潮水



呢？」¹⁶²此段自述凸顯痺弦力圖以詩保留歷史記憶的焦慮，如同〈深淵〉一詩的感慨：「激流怎能為倒影造像？」¹⁶³《痺弦詩集》大量保存了痺弦對中國地景、曲劇與人事的記述，體現詩人欲擷取故鄉記憶的迫切。值得注意的是，痺弦 1949 年隨部隊乘惠民輪來臺後才開始寫詩，因此他書寫「中國」的當下並不在場，詩中「中國」是一個已然發生且屬於記憶的歷史空間，僅能以想像與回溯的文字對抗記憶流失。如葉維廉指稱痺弦的詩：

都要在心理上開闢一個文化的空間，利用不同的記憶，童年的、在中國各地生活的片斷、印記在書本上歷史的、思想的、詩的章節章句，來組織一個能維繫生存意義的屬於想像和心理的「文化中國」。¹⁶⁴

此一想像的空間，使詩人能盡情表達因戰亂而被隔絕、禁錮的記憶。故此節嘗試探討影音如何拼貼史料，並透過跟拍晚年的痺弦，重塑詩人記憶裡的「文化中國」空間，且超越詩集文字所能表達的內容，翻新痺弦晚年對於個人生命及相關詩作的見解。

論及痺弦現代詩所形塑的「空間」，簡文志曾以「廢墟空間」指稱痺弦詩作在「時間的銷亡」中的生命經驗交涉，並認為「痺弦新詩的廢墟空間是從個人、城市到國家空間憑弔，這一切從搜集不幸開始……以廢墟空間揭示存有者與他者、世界的存在作用。」¹⁶⁵由於戰爭經驗的不幸，使個人生命空間斷裂，痺弦早期詩作充滿追憶中國生活的景物，如〈春日〉裡的「噴吶」、「流蘇」；〈斑鳩〉中的「滾銅環」；〈早晨〉裡的「中國菊」；或〈土地祠〉、〈京城〉、

¹⁶² 陳懷恩，《如歌的行板》，（臺北：目宿媒體股份有限公司，2014）。

¹⁶³ 瘺弦，〈深淵〉，《痺弦詩集》（臺北：洪範書店，2010），頁 234。

¹⁶⁴ 葉維廉，〈在記憶離散的文化空間裏歌唱——論痺弦記憶塑像的藝術〉，《中外文學》第 23 卷 3 期（1994 年 8 月），頁 93。

¹⁶⁵ 簡文志，〈論痺弦新詩的廢墟空間〉，《興大中文學報》第 34 期（2013 年 12 月），頁 106。



〈在中國街上〉等書寫中國地景的詩。痺弦通過詩的修辭、意象、隱喻與託寓，使斷裂的歷史空間在記憶中銜接起來，並以「鳳爪」指稱此一銜接的過程：

詩是鳳爪，中間沒蹼，要你去連繫，整個的趣味在乎連繫，每個人的成長條件不一樣，內在的精神活動不一樣，這個階段你的心情不一樣，所以連繫的結果也不一樣。詩是表現性大於說明性，散文是說明性大於表現性，所以詩可以一讀再讀，每次連繫的結果都不一樣。¹⁶⁶

此節認為，紀錄片以音像轉譯現代詩也是一種「聯繫」的過程，反映導演如何閱讀「詩的鳳爪」，將影音聯繫文學文本與作者生命後，得出屬於當下時空的見解。因此，導演拍攝八十二歲的痺弦與其身旁親友，以痺弦晚年的認知與心境作為「聯繫」的條件，再由導演個人觀點組織聲音、影像與史料，記錄詩人對創作與人生的重思，故使音像轉譯與原詩集文字有不同的「聯繫」結果。例如，紀錄片跟拍痺弦回到故鄉河南，拍攝痺弦與家族成員互動，並以現場曲劇演唱或實拍地景，將痺弦詩作的中國意象聯繫其真實生命。

片中可見痺弦回到南陽府衙時，導演安排中國國家一級演員孫炳新、胡希華演唱河南曲劇，以現場表演的畫內音向觀眾展示痺弦詩中的音樂性。如〈蛇衣〉第一段、第三段以文字鋪陳的「小調」：

我太太是一個
仗著妝奩發脾氣的女人。
她的藍腰帶，洗了又洗
洗了又洗。然後曬在

¹⁶⁶ 紀錄片跟拍痺弦參與成功大學現代詩社的詩議會討論，提出自身對詩的見解。來源：陳懷恩，《如歌的行板》，（臺北：目宿媒體股份有限公司，2014）。



大理菊上。

然後，（一個勁兒）

歌唱

小調。

美洲跟我們

（我太太，想）

雖然共用一個太陽，

可也有這樣懶惰的丈夫

（那時我正上街買果醬）

且不會

歌唱

小調。¹⁶⁷

詩中小調與括號裡的吟唱，在片中以曲劇現場表演的形式賦予詩歌音樂，跨媒介展演小調曲式。同時，紀錄片收錄痙弦參與演唱的片段，將詩人作詩的音樂性淵源，聯繫痙弦兒時於河南的曲劇養成，以本人演唱體現其對河南小調的記憶。

隨後，鏡頭跟著痙弦回到楊庄營東庄拜訪家族成員。作為少數記錄痙弦記憶裡的「中國」的物質史料，影像翻拍痙弦母親唯一的照片及家族合照，鏡頭則作為痙弦的雙眼，回看其「缺席」的家庭生活；河南曲劇演唱遂轉為畫外音，以配樂形式體現痙弦的「不在場」姿態。而詩人肉身的缺席則在創作中被填補，若單從《痙弦詩集》收錄的詩作來看，其詩具有承繼 30 年代中國文學傳統的歷史意識，如葉珊於〈《深淵》後記〉中指出：

¹⁶⁷ 痙弦，〈蛇衣〉，《痙弦詩集》（臺北：洪範書店，2010），頁 34-36。



痺弦所吸收的是早年北方家鄉的點滴，三十年代中國文學的純樸，當代西洋小說的形象；這些光譜和他生活的特殊趣味結合在一起。他的詩是從血液裏流蕩出來的樂章。¹⁶⁸

因此，紀錄片梳理痺弦 1949 年遷臺前的記憶，在空間上劃出中國地域，以呈現其早年印象與歷史意識（historical consciousness）。例如，本片跟拍痺弦至臥龍崗武侯祠，收錄痺弦回憶與父親同遊時曾見兩名和尚下棋，如今和尚早已不在，刻在石地的棋盤卻作為一種物質的見證，喚起詩人的戰前記憶。或片中由痺弦親自講述 1948 年 11 月 4 日毛澤東接手南陽、國民黨撤退的經過，動畫則呈現母親手作油餅的形象，還原母親將油餅綁上他的背包後，自此生離的悲傷。

又本片採訪痺弦講述 1948 年皖西會戰爆發，隨國民黨南遷時的情景。痺弦自述當時不知為什麼，只帶了最喜歡的詩集：何其芳《預言》。紀錄片接著播放痺弦以畫外音朗誦〈預言〉，搭配戰時中國街上人群遷徙的畫面，附上〈預言〉字卡：

這一個心跳的日子終於來臨！

啊！你夜的歎息似的漸近的足音，

我聽得清不是林葉和夜風私語，

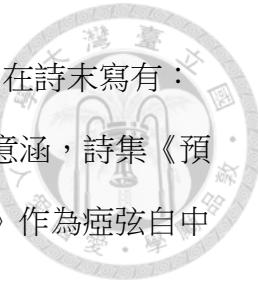
麋鹿馳過苔徑的細碎的蹄聲！

告訴我，用你銀鈴的歌聲告訴我，

你是不是預言中的年青的神？¹⁶⁹

¹⁶⁸ 葉珊，〈《深淵》後記〉，《痺弦詩集》（臺北：洪範書店，2010），頁 302。

¹⁶⁹ 何其芳，〈預言〉，《何其芳作品新編》（中國：人民文學出版社，2010）。



痺弦在創作上深受 30 年代中國詩人何其芳影響，其詩如〈山神〉在詩末寫有：

「一九五七年一月十五日讀濟慈、何其芳後臨摹作」¹⁷⁰深具致敬意涵，詩集《預言》更給予痺弦青年時期作詩的養分。故紀錄片以何其芳《預言》作為痺弦自中國撤退到臺灣的分野，梳理痺弦承繼中國文學傳統的痕跡。

楊牧在《一首詩的完成・歷史意識》中寫道：「歷史意識使得一個創作者變得傳統起來，同時更使他懇切地了解他在時代中所佔的位置，了解他與他們的時代的歸屬關係。」¹⁷¹可知歷史意識是作者觀看時代的角度，以此釐清自己於所處脈絡的位置，故鏡頭實地跟拍使痺弦重踏故土，以呈現痺弦如何回望離散記憶，並重思自身與其時代的歸屬關係。此節認為，紀錄片劃出中國地域，並透過實地跟拍與訪談重新解讀其「大陸記憶」，此策略具有拆解詩人記憶中「廢墟空間」的可能，使其詩與想像中的「文化中國」能有翻新的機會。若單就現代詩創作來看，痺弦擅以詩抒發其歷史意識與文化迷失，如簡文志認為痺弦詩具有廢墟空間的意象與重量，能「從創傷敘事見精神顛簸，在廢墟情調尋空間記憶，從歷史意識探時間毀壞，以精神託寓為重生企圖。」¹⁷²紀錄片則實際來到了這處「廢墟空間」，將其化作現實的、具體的地域，故拆解了其想像中屬於記憶的廢墟情調。因此，當鏡頭拍攝痺弦踏上河南故土，並以回望的姿態談論戰爭經驗，直面記憶中封閉且難以動搖的「廢墟」後，似也拆解了「廢墟」本身，得以卸下一種具有情調的、對於掛念之地的嚮往。

透過紀錄片團隊的實地跟拍，影音既擴延也拆解了痺弦詩的中國意象與廢墟空間，揭示中國記憶之於痺弦人生的片段性，如同回顧一段過往，解構痺弦及其詩作看似「一脈相承」30 年代中國文學的脈絡。若說詩集文字處理的是詩人逝去、緬懷且亟欲保存的記憶，影音卻以採訪、實地跟拍為記憶注入活水，提供觀

¹⁷⁰ 痺弦，〈山神〉，《痺弦詩集》（臺北：洪範書店，2010），頁 49。

¹⁷¹ 楊牧，《一首詩的完成・歷史意識》（臺北：洪範書店，1991），頁 56。

¹⁷² 簡文志，〈論痺弦新詩的廢墟空間〉，《興大中文學報》第 34 期（2013 年 12 月），頁 106-107。



眾重新認識詩人的機會。此節認為，透過拆解「文化中國」的想像空間，本片揭示了痺弦遷臺後持續開展的生命視野，使《如歌的行板》能納入臺灣與加拿大，騰出記錄痺弦後半人生的豐富空間。

二、書寫的缺席，影像的現身：痺弦與臺灣文學場域的連結

承繼第一部分論述，《如歌的行板》將痺弦詩作構築的「廢墟空間」自想像化作現實，拆解詩人封存於詩中的思鄉情懷，而能納入往後持續開展的經驗。第二部分則欲探討痺弦詩中「缺席的臺灣經驗」如何於紀錄片現身，透過影像記錄其文學生涯中「臺灣的在場」，以填補詩集中痺弦在臺灣文學場域的缺環。

觀《痺弦詩集》多有承繼中國詩歌傳統的懷鄉詩、借鏡西方超現實主義方法的臨摹作，卻不見書寫臺灣「在地」經驗的詩作。然而，痺弦的文學生涯始於臺灣也終於臺灣，自遷臺後開始詩歌創作，成就其軍旅詩人的身分；又於軍營結識洛夫與張默，創辦《創世紀》以開展其超現實主義風格；之後從創作轉向編輯，擔任《聯合報》副刊主編時期更影響臺灣文壇後輩深遠。痺弦亦曾自稱為「失敗的作家、成功的編輯」，謂自主編《幼獅文藝》開始，一張紙都不丟，至今留下臺灣文壇作家非常多的書信手稿。¹⁷³可知痺弦文學生涯的重要身分：詩人與編輯，皆以臺灣為重要地域來實踐。故相較於考察詩人複雜的歷史意識與國族認同，此節更希望能探究紀錄片如何顯影痺弦詩中缺席的臺灣，並藉由影音探討「痺弦如何被臺灣文學場域記憶」的問題。

(一) 瘺弦的詩人身分

¹⁷³ 耿立群，〈傳薪與傳世國圖與趨勢基金會合辦——「向痺弦致敬」鼎談會〉，《國家圖書館館訊》第 145 期（2015 年 8 月），頁 31。



《如歌的行板》以痖弦晚年在加拿大的生活開始，回溯其一生。鏡頭跟拍 2013 年痖弦自溫哥華乘機抵達臺灣，到臺北方明詩屋參加創世紀詩社聚會，由詩人方明與創世紀成員辛鬱、丁文智、碧果、管管、張默、辛牧、陳素英等人迎接，慶祝《創世紀》詩刊六十週年，並由管管以京戲演唱痖弦代表作：〈鹽〉。片中揭示以臺灣為地域的創世紀詩社歷史，並以痖弦作為「創世紀三巨頭」創辦者的身分，回顧痖弦創辦《創世紀》、引介超現實主義詩歌，與為其「詩人」角色定位的歷程。影像以痖弦整理書稿作為轉場，搭配其畫外音自述：「是什麼時候開始寫詩的？是在什麼樣的心情裏，試寫下第一首詩，而又為什麼是詩，不是別的？這一切，彷彿都遙遠了。」¹⁷⁴接著，鏡頭跟拍痖弦至臺南成功大學光復校區（昔旭町營房），拜訪成大中文系教授蘇偉貞、歷史系教授林瑞明等好友，回憶初抵臺在營區角落拉二胡，借二胡啞啞聲表思鄉之情，故取「痖弦」作為筆名發表詩作的過往。紀錄片便在空間上，以臺南旭町營房作為痖弦現代詩創作與發表的起點。

隨後，影像回顧痖弦在臺灣的文學養成。訪談中，痖弦憶起恩師覃子豪的提攜，講述當時閱讀的軍中「戰士報」有一個版是覃子豪編的，並附上 1953 年痖弦參加中華文藝函授學校的照片史料，印證從業覃子豪的師徒情誼。紀錄片採用字卡形式，轉譯痖弦認為最能概括恩師一生價值與氣象的詩，即覃子豪《海洋詩抄》中的〈追求〉（民國 39 年花蓮）：

大海中的落日

悲壯得像英雄的感嘆

一顆星追過去

向遙遠的天邊

¹⁷⁴ 陳懷恩，《如歌的行板》，（臺北：目宿媒體股份有限公司，2014）。



黑夜的海風
括起了黃沙
在蒼茫的夜裏
一個健偉的靈魂
跨上了時間的快馬¹⁷⁵

此段以痖弦的視角詮釋〈追求〉，體現覃先生的逝世如大海中的落日，其英雄般健偉的靈魂，已跨上時間快馬離去。覃子豪離世之於痖弦，則如日落後迎來蒼茫的黑夜。《痖弦詩集》收有兩首追憶覃子豪的懷人詩：〈紀念 T·H〉與〈焚寄 T·H〉，題名以「T·H」指稱覃子豪，〈紀念 T·H〉文末寫有「一九六三年十月十四日為覃子豪先生逝世而寫」¹⁷⁶；〈焚寄 T·H〉文末則寫有「一九六四年九月為紀念覃子豪先生而寫」¹⁷⁷。但紀錄片並未挪用這兩首懷人詩，而由訪談直接引述覃子豪的詩作。此節認為，以訪談帶入詩歌的轉譯，能在口語情境中直接展示詩人本意。故觀眾能從痖弦口中得知覃子豪對他的影響，節錄覃子豪詩作也更能體現其文風。同時，本片得以透過覃子豪的身分，連結痖弦在臺灣文學場域的位置。

此外，本片以實地跟拍記錄痖弦臺灣經驗的拍攝模式，同時保存了臺灣舊地址的文學意義與歷史遺痕。例如，片中跟拍痖弦與張默到漢聲廣播電臺受訪，電臺餐廳舊址即《創世紀》最初的編輯臺：高雄左營明德新村四十號。本片以實地拍攝創世紀詩社舊址，回顧 1954 年兩人被部隊分發到左營的過往，以揭示痖弦在臺的軍旅生涯。同時，採訪洛夫與張默在軍營創辦《創世紀》的歷史，揭開創

¹⁷⁵ 覃子豪，〈追求〉，《海洋詩抄》（新北：新詩週刊社，1953）。

¹⁷⁶ 瘪弦，〈紀念 T·H〉，《痖弦詩集》（臺北：洪範書店，2010），頁 166-167。

¹⁷⁷ 瘪弦，〈焚寄 T·H〉，《痖弦詩集》（臺北：洪範書店，2010），頁 168-171。



世紀成員軍旅詩人的身分。如痖弦曾稱《創世紀》是「一個沒有薪餉的部隊」¹⁷⁸，其同仁既是國民政府體制下的軍人，又藉由創辦《創世紀》與 1950 年代的戒嚴體制抗衡。此節認為，《創世紀》詩人與戒嚴黨國體制間隱微的抗衡，在片中藉由實地跟拍被具象化。如鏡頭記錄痖弦與張默重回高雄煉油廠圖書室，回憶 1950 年代兩岸音訊不通，兩人曾抄寫禁書發表於詩刊的過往。尤其 1930 年代魯迅等人的左派文章被國民黨禁止，痖弦、張默與洛夫便手抄書本內文於《創世紀》發表。若有些名字不能提，他們就更換作者或翻譯者的名字，如將戴望舒改成馮蝶衣，或將聞一多改成其本名聞家驛。由此，紀錄片得以音像記錄口述歷史，呈現《痖弦詩集》與《創世紀》詩刊之外，痖弦透過抄寫禁書、編輯刊物隱微地與戒嚴體制抗衡的歷程。

接著，鏡頭又拍攝痖弦、張默走訪明德新村，搭配痖弦畫外音朗誦〈上校〉，影像則挪用〈上校〉中的意象，佈置於已被拆遷的眷村空間，感嘆因頒行眷改條例逝去的舊眷舍風貌。首先，寫有〈上校〉全詩的紙張被貼在眷舍窗玻璃，象徵詩中的「他」身為「上校」，隨國民黨遷臺後的居住空間，畫面同時放上字卡方便觀眾閱讀：

那純粹是另一種玫瑰
自火焰中誕生
在蕎麥田裏他們遇見最大的會戰
而他的一條腿訣別於一九四三年
他曾聽到過歷史和笑
甚麼是不朽呢
咳嗽藥刮臉刀上月房租如此等等

¹⁷⁸ 陳懷恩，《如歌的行板》，（臺北：目宿媒體股份有限公司，2014）。

而在妻的縫紉機的零星戰鬥下
他覺得唯一能俘虜他的
便是太陽¹⁷⁹



當供給糧食的蕎麥田化作殘酷的戰場，上校也只能受命迎戰，即便不幸失去一條腿，仍得不到官職與爵位作為補償。告別戰場後，上校只剩下妻子，故〈上校〉一詩鋪陳咳嗽藥、刮臉刀，與按月繳納的房租等日常意象，凸出曾經歷二戰與國共內戰的上校，如今面對的只有妻子縫紉機零星戰鬥的聲響，只剩下「歷史和笑」，寄寓其上校身分與軍旅生涯的沒落。

紀錄片則挪用〈上校〉中「上校」的軍人身分，結合痺弦、張默走訪明德新村的眷村空間，再現痺弦隨國民黨遷臺後的軍旅生涯。隨後，片中挪用一系列〈上校〉的意象，擴延遷臺軍人晚年對征戰歷史殞落的感思。例如，影音重構詩中「妻子的縫紉機」不間斷地運作，一旁掛有上校的軍服與帽子，卻不見上校與其妻子，只有象徵性的物件在畫面中。痺弦始以畫外音朗誦〈上校〉，在縫紉機「零星戰鬥」的聲響中，一旁的軍服與帽子遂掉下，象徵戰爭經驗與軍旅生涯終將隨著時間消逝。當痺弦唸到「什麼是不朽呢」，縫紉機前無人乘坐的椅子也倒下，只剩窗外的太陽照著縫紉機，將其運轉的殘影刻上白牆。隨後，太陽透射窗面，窗上印有〈上校〉的幾張紙呈現背光的狀態，字跡顯得陰暗而模糊，最終只留下窗上「太陽」的光線。此節認為，本片的音像組配鋪陳無人操作的縫紉機，空蕩的軍服與軍帽掉落，縫紉機的椅子倒下，白牆上縫紉機運作的殘影，與寫有〈上校〉的紙字跡模糊，最後只留下太陽西下的光，上述一系列物件的空轉、掉落與消逝，象徵著上校遲暮之時「歷史和笑」的殞落。

¹⁷⁹ 痺弦，〈上校〉，《痺弦詩集》（臺北：洪範書店，2010），頁 140-141。



此節認為，紀錄片以〈上校〉的轉譯，指涉痙弦身為遷臺軍人的戰爭經驗，與其記憶逐漸在眷村日常中被磨損、消退的痕跡；同時，以其淡去的征戰記憶，呼應眷改條例下舊眷村被拆遷的歷史，暗示戰後外省第一代人的離散記憶或將沒入時代洪流。《如歌的行板》拍攝當下舊眷村已不復存在，在跟拍痙弦、張默走訪眷舍的鏡頭下，只有「明德新村」的現身。上述一系列音像組配皆在高雄左營明德新村拍攝，體現痙弦與張默正踏在臺灣的土地，遙想舊有眷舍、詩中上校與過去的軍旅生涯。故此時「臺灣」是在場的，「臺灣」的身影透過痙弦走訪實際地址、進入新建的眷舍，並與眷舍住戶交流的形式現身於紀錄片。正是透過音像紀錄，方能使痙弦實際走訪其生命中的「臺灣」；並以痙弦曾生活過的臺灣土地，取代其逐漸消退的戰爭經驗與離散記憶，如詩中的「上校」終得經歷時代更迭，面對過往人事殞落的必然。

（二）痙弦的編輯身分

在《如歌的行板》中，導演陳懷恩以「棋盤」象徵對弈，具象 1970 年代臺灣文學場域的兩大報之爭，以揭開痙弦在臺灣文壇的「編輯」身分。畫面中的「象棋」，是痙弦為老友高信疆製作的酒棋，以酒杯作棋子盛裝高粱，棋子被吃掉的那一方須飲盡杯中酒。高信疆當時身為《中國時報·人間副刊》主編，與身為《聯合報·副刊》主編的痙弦是競爭關係，故酒棋對弈象徵兩方謀略、周旋的過程，也表現高信疆曾為記者、好競爭的人格特質。又片中的對弈隱藏對戰者的面貌，只拍攝手部動作，象徵痙弦與高信疆的暗地較勁。1983 年後高信疆辭任《中國時報·人間副刊》主編，1988 年報禁解除，1990 年代後電子媒體興起，故影像以一邊棋子倒下象徵高信疆卸任後，痙弦失去對手的落寞與報刊的沒落。直到 2009 年高信疆過世，鏡頭拍攝痙弦獨坐在棋盤的一邊，對座無人，痙弦遂坐到另一邊繼續把這盤棋下下去，上述音像組配體現痙弦作為編輯，對臺灣文學場域二十多年的貢獻。



再者，紀錄片透過採訪多位報刊主編、作家與評論家，還原 1970 年代臺灣文壇「兩大報之爭」與「鄉土文學論戰」盛況。如採訪前聯合副刊主編陳義芝，談論 1977 年痖弦擔任《聯合報・副刊》主編的往事；或採訪前自立報系副刊主編向陽談論兩大報之爭，並稱其為「副刊王」（痖弦本名王慶麟）與「副刊高」的時代；也採訪了作家黃碧端與文學評論家楊照，談論 1970、1980 年代民主意識漸長，副刊選文如何展現多元與包容的精神。

1977 年痖弦進入《聯合報》副刊，正值臺灣文學史上鄉土文學論戰爆發，故紀錄片以「剪貼報紙史料」再現痖弦支持鄉土文學的立場，以及於聯副策畫鄉土文學專題報導的努力。例如，片中放上 1980 年聯副同仁至東海花園訪問楊逵的舊照；與 1980 年紅毛城回歸政府，聯副在此舉辦「光復前臺灣文學」座談會的舊照；及報導《寶刀集：光復前臺灣作家作品集》時，影像橫搖拍攝當時報紙的史料：〈黃得時代序：寶刀未老光仍亮〉與「作家雅集」刊登〈傳下這把香火「光復前的臺灣文學」座談會〉，或選錄楊逵等人評論光復前臺灣文學的撰文。

接著，鏡頭回到當下時空，跟拍痖弦拜訪詩人林亨泰住家，並附上 1960 年代詩友拜訪林亨泰住所的留影，連結痖弦與光復前臺灣文學作家的關係。片中收錄痖弦朗誦林亨泰的詩：〈風景（一）〉，並詢問其斷句是否正確，林亨泰隨後指正痖弦的斷句，又重新朗誦了一遍，以此展示戰後外省詩人面對戰前臺灣作家與作品，從認識、誤讀到賞析的過程。最後，痖弦請前輩詩人林亨泰再寫，亦體現痖弦身為作家與編輯，對臺灣文學脈絡與傳承的重視。

同在鄉土文學論戰的脈絡下，鏡頭跟拍痖弦拜訪後輩詩人吳晟。影像遂拼貼《聯合報・副刊》刊登吳晟詩歌的報紙史料，如刊載〈負荷「向孩子說」之一〉、〈成長「向孩子說」之二〉、〈阿爸確信「向孩子說」之三〉等，連結吳晟與副刊主編痖弦的關係。或拼貼《聯合報・副刊》的其他報紙史料，如刊登蔣勳〈青青河畔草〉、席慕容〈花之音〉、余光中〈成都行〉、白先勇〈花蓮〉等，勾勒 1970 至 1980 年代以報紙為媒介，且以痖弦為軸心所建構的臺灣文壇網



絡。又鏡頭翻拍痺弦曾開闢的「啄木鳥專欄」版面，以介入社會現實為旨的「啄木鳥專欄」，在地域上關心的是臺灣社會與臺灣的現實，以此展示痺弦的臺灣關懷。

《如歌的行板》記錄痺弦臺灣經驗的片段，以紀錄片拍攝當下痺弦本人實地走訪臺灣為主，透過詩人晚年的回顧來講述，故始於痺弦自加拿大短暫抵臺的行程，並將痺弦在臺灣的停留，與其臺灣經驗結束於好友席慕容的贈詩〈風景〉：

詩 其實早已經寫好了
千百年後
詩中只留下了你純淨的心 那時
誰還會去追問
詩成之時的你的年齡
詩 其實早已寫成留待後世吟誦
然而這卻也正是詩人用一生來面對的
荒謬與疼痛¹⁸⁰

片中席慕容以畫外音朗誦〈風景〉，影像則附上字卡展示此首贈予痺弦的詩作。

〈風景〉刊登於《中國時報·人間副刊》，痺弦曾於 1998 年正準備移居溫哥華前夕，回信席慕容感謝她的贈詩。紀錄片則透過今昔交錯的手法，還原了這段歷史，也呼應在本片拍攝的當下，痺弦即將結束臺灣之行返回加拿大的心境。片中可見攝影機跟拍痺弦至中華郵政寄信的身影，模擬了 1998 年痺弦回信給席慕容的過程，並搭配痺弦的畫外音朗誦信件內文：

¹⁸⁰ 席慕容，《邊緣光影》（臺北：圓神出版社，2006）。



慕容，我還在臺北徘徊，賴著不想走，大概要十一月底或者十二月初才能動身去溫哥華，在時報人間副刊上讀到你送我的詩，我剪了下來，壓在玻璃墊下，不時看一看，有一種溫暖的感覺，你這首詩發表了等於為我放了起身炮，有以壯行色的效果，我這麼著就上路了，那沒有寫出的詩正在等著我呢，謝謝你，祝好，痺弦，1998年十月二十三號。¹⁸¹

《如歌的行板》以〈風景〉概括痺弦在臺灣的文學生涯，以其臺灣文壇老友席慕容於《中國時報·人間副刊》的贈詩，肯認痺弦兼顧詩人與編輯身分四十餘載，於臺灣文學場域的耕耘，並將痺弦的創作、編輯與文化貢獻收攏在臺灣。觀回信的內文，體現痺弦帶上在臺收穫的種種「以壯行色」，作為動能前往加拿大生活。於此，影音總結了痺弦在臺灣的文化貢獻，並以1998年痺弦自《聯合報》退休、定居溫哥華為分界，於空間上移地至加拿大拍攝其晚年生活。

三、「新的年輕痺弦」：移地加拿大如何開展痺弦與世界的關係

《如歌的行板》以痺弦的加拿大日常為片頭，透過移地跟拍回溯其人生兩大地域：臺灣與中國。片尾亦首尾呼應地剪輯痺弦在溫哥華的生活，足見本片以「加拿大」為痺弦晚年生活的軸心，故在地域上以溫哥華為起迄回顧其人生。此節認為，上述拍攝手法具有拆解將痺弦「歸根」臺灣或中國的潛質，意味著詩人或能在「異國」長出新的「根」，賦予重思痺弦個人生命歸屬與認同的空間。

在時空上，《如歌的行板》以2012年溫哥華Delta區為始，拍攝痺弦移居加拿大的日常，並將痺弦在溫哥華理髮時，與理髮師的閒聊分作五段交叉剪輯於全片，展示痺弦如何向西方世界介紹其詩人身分。如第一段痺弦以英文向理髮師自我介紹：

¹⁸¹ 陳懷恩，《如歌的行板》，（臺北：目宿媒體股份有限公司，2014）。



理髮師：你來加拿大多久了？

痖弦：大約十年。

理髮師：你叫什麼名字？

痖弦：痖弦。

理髮師：可以告訴我怎麼拼嗎？

痖弦：Y-A, YA, Hsien, H...S...I...E...N。

理髮師：你有其他名字嗎？

痖弦：有，王慶麟。

理髮師：你平常在寫作，做每件事的時候，包括創作、在報紙上發表文章，都是用痖弦這個名字嗎？

痖弦：是的，痖弦。

理髮師：你的作品是關於政治、社會或者經濟方面的？

痖弦：不是，是純粹的詩。

理髮師：你總共有幾本著作？¹⁸²

此節認為，口語情境中痖弦蹩腳地將中文筆名翻譯成英文拼音，拼音「Ya, Hsien」卻失去中文語境「二胡啞啞作響以示懷鄉愁緒」的意義，顯示當攝影機移地到加拿大，痖弦的作家與編輯身分遂被拆解，且尚未被重新定位。因此，最後的問題並沒有被回答，懸置痖弦文學在加拿大語境中的位置，也暗示其創作與影響力可能在拍攝當下仍持續開展。如 1998 年痖弦移居溫哥華後，與移居加拿大的臺灣作家仍保持聯絡，鏡頭便跟拍痖弦於維多利亞市拜訪馬森與黃永武，贈書《聚繖花序》（2004）兩冊；《記哈客詩想》（2010）更是痖弦擔任編輯時，為

¹⁸² 陳懷恩，《如歌的行板》，（臺北：目宿媒體股份有限公司，2014）。



臺灣作家寫的散文、評論與序，體現痺弦與臺灣文壇的聯繫並未因為離開臺灣而中斷。

又全片以加拿大為生活地域記錄痺弦的家庭關係，體現痺弦在詩人與編輯身分外，以溫哥華為起點的新生活。紀錄片拼貼痺弦一家四口的舊照，印證其從臺灣移居加拿大的家族史。並拍攝痺弦於溫哥華的書房中，翻閱半世紀與妻子通信的紙本內容，隨後轉譯《痺弦詩集》中唯一的情詩〈給橋〉：

常喜歡你這樣子
坐著，散起頭髮，彈一些些的杜步西
在折斷了的牛蒡上
在河裏的雲上
天藍著漢代的藍
基督溫柔古昔的溫柔
在水磨的遠處在雀聲下
在靠近五月的時候
(讓他們喊他們的酢醬草萬歲)¹⁸³

〈給橋〉寫於 1963 年，當時痺弦與張橋橋已相識四年，並於此詩發表一年半後的 1965 年結婚。紀錄片以痺弦畫外音朗誦〈給橋〉第一段並附上字卡，隨後以訪談擴延末句「(讓他們喊他們的酢醬草萬歲)」的意義。劉正忠認為「獨立行——括號句」為痺弦詩的特色，並指出其作用：

¹⁸³ 痺弦，〈給橋〉，《痺弦詩集》(臺北：洪範書店，2010)，頁 162。



在段與段之間，痺弦又使出了他拿手的「獨立行—括號句」，予以全詩的氛圍一種強而有力的烘托。所謂「酢醬草萬歲」係指革命者的激情吶喊（在西班牙內戰中反政府軍以酢醬草為領章圖案），人在熱戀中，才不管什麼偉大的革命。「讓他們喊他們的」，對照出「我—你」在小天地裏的自得。¹⁸⁴

紀錄片擴延括號句的意義，並剪輯痺弦講述在臺初識橋橋，從相戀到結婚的經過。且呼應「（讓他們喊他們的酢醬草萬歲）」的言外之意，訪談中痺弦口述當時不顧旁人反對，堅持要與病弱妻子共組家庭的決心，體現熱戀中的情侶不管他人與外在處境，沉浸於「我——你」小天地的爛漫。

隨後，鏡頭拍攝痺弦拿出存放信件的箱子，憶起妻子的逝世使他不敢打開箱子也不敢看，最終因悲傷而哽咽，什麼也說不出口。音像遂節錄〈給橋〉最後一段，同樣以痺弦畫外音朗誦搭配字卡呈現：

在過去歲月的額上
在疲倦的語字間
整整一生是多麼長啊
在一支歌的擊打下
在悔恨裏
任誰也不說那樣的話
那樣的話，哪樣的呢
遂心亂了，遂失落了

¹⁸⁴ 劉正忠，〈傾訴・換位・抽離——痺弦的複合式抒情〉，《臺大中文學報》第 59 期（2017 年 12 月），頁 211。



遠遠地，遠遠遠遠地¹⁸⁵

體現妻子逝世對痺弦的打擊，使詩人再也勾勒不出其擅長的語句，只留下已遠去的、彼此相伴一生的回憶。於此，以詩句呼應訪談中痺弦的失語。鏡頭接著跟拍痺弦與女兒、女婿前往墓地，懷念長眠於溫哥華的妻子，體現在紀錄片拍攝的當下，痺弦真正生活的地域既非臺灣也非中國，而是他與妻子選擇「歸根」的加拿大。

依據前文分析，痺弦文學中「臺灣的缺席」，乃是透過音像記錄他身為詩人與編輯，在臺灣文學場域的人際網絡來補足。而痺弦生命中「加拿大的在場」，亦是藉由音像完整了其文學事業中不可見的晚年生活。

作為紀錄片的結尾，導演陳懷恩剪輯理髮師替痺弦剪完髮後的對話，以提出在西方甚至是世界語境中，「新的痺弦」該如何被定位的問題：

理髮師：這樣好嗎？滿好的吧？

痺弦點頭、微笑並以英語說道：是新的痺弦。

理髮師：痺弦，我想告訴你，很多人寫作，這些人擁有知識，並且寫了一些書，他們永遠都像是新的一般，每一天都彷若新生，因為每天都有人閱讀他們寫的作品，對吧？無論他們的軀體是否存活，他們的靈魂永遠不滅，對吧？有多少詩人已經逝去，但是他們的精神依然存在，這是為什麼呢，因為只要有人閱讀他們的作品，他們就會繼續地與我們共存於這個世界，這也是為什麼你將會與我們一直存在於這裡。

理髮師以英文提問：新的年輕痺弦，在臺灣用中文要怎麼說？

痺弦以中文回答：新的年輕痺弦，理髮之後。¹⁸⁶

¹⁸⁵ 痺弦，〈給橋〉，《痺弦詩集》（臺北：洪範書店，2010），頁164-165。

¹⁸⁶ 陳懷恩，《如歌的行板》，（臺北：目宿媒體股份有限公司，2014）。



可知理髮師以「世界」為範疇，並以「我們」共有的精神指稱痺弦作品，拆解地域界線與既有的「華文文學」框架，將痺弦及其詩歌納入世界版圖。接下來的問題則是，此一「世界的痺弦」意味著什麼？此節認為，當理髮師以英文提問「新的年輕痺弦」在臺灣的中文語境裡怎麼說，便提供了一種複雜且具有開放性的詮釋空間。此問題可視作夾帶兩層意涵的文字遊戲，第一層是將英文「新的年輕痺弦」翻譯成中文怎麼說；第二層則是將痺弦放置在英語世界、西方語境或世界文學的脈絡中，此「新的年輕痺弦」應該如何被定位。對於上述「新」的意涵，痺弦以直譯成中文的方式答覆理髮師，沒有更深入詮釋其身分與創作的意義。故「新的年輕痺弦」仍被懸置，提供觀眾解讀其言外之意的空間。如理髮師所言，寫作者永遠都像新的一般，因為觀眾或讀者的一再閱讀將攜來新意。而《如歌的行板》對痺弦臺灣與加拿大經驗的展演，既豐富了臺灣、中國與加拿大三地，交織於其生命的複雜性；更在 2024 年痺弦逝世溫哥華的當下時空，透過紀錄片中「臺灣」的顯影，推動我們重思痺弦在臺灣文學場域中的位置。

第五節 小結：痺弦及其詩歌跨域空間、離散經驗的音像重構

承繼前三節的分析，此章欲回應以下三個問題：（一）《如歌的行板》擴延痺弦及其詩重構的影音文本，形塑了何種閱讀詩人與詩歌的新感知形式。（二）《如歌的行板》保存物質史料、口述訪談的影音空間，能否作為史學方法，思索痺弦在當下的臺灣「如何被記憶」的問題。（三）在影像轉譯臺灣文學的脈絡下，此章欲以《如歌的行板》提出對現代詩紀錄片「類型」的思考，以及詩歌影音化可能的邏輯。

首先，針對《如歌的行板》如何賦予閱讀痺弦詩歌的新感知形式，此章認為具有以下途徑：（一）以配樂、畫內音與畫外音唱誦，轉譯詩歌音樂性。（二）



以影像「意象性重構」詩歌敘事。此章認為，本片以配樂轉譯詩歌韻律，凸顯詩歌作為韻文、具有節奏、可被歌頌的文類特徵；並以畫內音現場演唱或畫外音曲劇演奏，轉譯痺弦詩作以文字形構的河南小調。本片的「意象性重構」則選取、擴延詩歌重要元素——意象，成為導演詮釋後理想的電影語言。如〈乞丐〉的「曲調」被轉譯為曲劇的「聲音」，詩中乞丐的「故事」又被轉譯成紀錄片的「情節」，使痺弦能帶領觀眾重讀〈乞丐〉，在詩中乞丐的視角之外，又重疊詩人晚年的濾鏡，重思詩人曾經在「大陸」上的離散命運。由上文分析可知，影音既能詮釋現代詩的「言外之意」，重構兼容視覺與聽覺的詩歌空間；也能結合訪談，記錄被攝者的當下處境，創造出更豐富的歷史記憶敘事。

接著，《如歌的行板》以多重媒介轉譯痺弦及其詩歌，又透過實地跟拍與訪談，開闢保存物質史料與口述歷史的音像空間。如邱貴芬所述：

紀錄片的歷史紀錄形式橫跨口語和書寫的相對結構，重現口語情境透過對談檢視歷史真實的可能，涉及音像紀錄人物臨場互動和種種文字以外的肢體語言，或許開展歷史再現和研究的可能空間。¹⁸⁷

此章認為，《如歌的行板》具有以紀錄片作為史學方法，重思痺弦離散記憶的可能。而移地拍攝所具現的跨域空間，則深具重新定位「痺弦之於臺灣」和「痺弦之於世界」的意義。參照前文的分析，可知紀錄片透過訪談帶入詩歌轉譯，於口語情境直接展示詩人本意。如片中並未挪用痺弦追憶覃子豪的懷人詩，而是由訪談引述覃子豪詩作，使觀眾能直接從痺弦的神情與口吻，感受其對覃先生的懷念。或本片以音像紀錄口述歷史，呈現《痺弦詩集》與《創世紀》之外，痺弦自述曾抄寫禁書發表於詩刊，隱微地與戒嚴體制抗衡的歷程。又從本片記錄中、英

¹⁸⁷ 邱貴芬著，〈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》第31卷6期（2002年11月），頁192-93。



文並陳的口語情境中，觀眾也能察覺被攝者因語言差異產生的隔閡，衍伸出痘弦以中文書寫的詩歌，如何置於西方語境的詮釋與定位問題。如痘弦蹩腳地將中文筆名翻譯成英文拼音，向加拿大的理髮師介紹身分，拼音「Ya, Hsien」卻失去中文語境「二胡啞啞作響以示懷鄉愁緒」的離散經驗意義。

再者，紀錄片多重媒介如「配樂」亦能切割歷史時期，形構或再生歷史記憶。如「紅玉米二胡版」與「紅玉米 Oboe 版」展演痘弦壯年、晚年不同時期的心境，在當下時空重思痘弦的中國經驗。實地跟拍更在地域上擴延、拆解詩人的生命空間，騰出重新解讀痘弦及其詩歌定位的可能性。如鏡頭跟拍痘弦回到故鄉河南，拆解了其封存詩中的「文化中國」與「廢墟空間」，揭示其中國記憶的片段性，以解構痘弦「一脈相承」30 年代中國文學的脈絡。又本片採訪痘弦於臺灣文壇的人際網絡，納入其身為詩人與編輯的臺灣經驗，使詩集中「缺席的臺灣」於紀錄片現身。鏡頭跟拍搭配痘弦的訪談，也深具保存臺灣舊地址文學意義的作用。可知音像補足了詩集的歷史缺口，印證痘弦生命中「臺灣的在場」，並縫合了痘弦於臺灣文學場域的缺環。移地溫哥華拍攝更具現痘弦生命中「加拿大的在場」，並於加拿大語境下懸置其作家與編輯身分，提出以「世界」為範疇，重新解讀痘弦定位的問題。

最後，在影像轉譯臺灣文學的脈絡下，此章欲以《如歌的行板》為例，回應「詩如何影音化」的問題，並提出對現代詩紀錄片「類型」的思考。針對製作詩人影音時依循的邏輯，此章認為《如歌的行板》依循現代詩文本的形式與內容，聚焦在詩歌的「聲音」與「意象」。前者以配樂、畫內音和畫外音轉譯詩的音樂性；後者則採用「意象性重構」挪用詩歌意象，將詩的敘事性成分擴延成紀錄片情節。透過上述兩種途徑，《如歌的行板》挪用痘弦詩歌的視覺與聽覺，並擴延到音像配置中，使音像作為詩歌文字的延展，開啟詩歌與紀錄片的雙重對話。而本片採用「實地跟拍」與「採訪」等紀錄形式，既具現詩人曾經生活的地域，亦

將詩歌內容的轉譯置於跟拍當下的語境，使詩人的過去和當下處境結合，既再現又重新詮釋了痺弦及其詩作。





第四章 《他還年輕》：紀錄媒體實驗的現在進行式

第一節 前言

《他還年輕》由林靖傑執導，收錄於日宿媒體系列三文學大師電影，本片記錄本省籍詩人吳晟並於 2022 年上映。承繼前兩章的分析，此章欲以《他還年輕》為文本，探討其不同於《朝向一首詩的完成》（2011）與《如歌的行板》（2014）的現代詩轉譯特質。此章欲釐清此三部片關注點的移轉路徑，並提出其文學轉譯的核心從聚焦「作家」到強調「文學文本」，最後轉向「去文學文本中心」的趨勢。意即，第三系列《他還年輕》呈現出一種不再依循作家生平或文學文本的特質，在影音轉譯文學的探討上，具有解除「改編忠實性」的可能，「是否忠於原著」也不再是本片關注的重心。如陳文彬曾於〈因為年輕：讀「吳晟文學紀錄片」〉一文指出：「這大概是目前為止，我所看到的『島嶼寫作』系列中，一部不只談文學創作，還有更多社會實踐且具有時代意義的作品。」¹⁸⁸此章認為，《他還年輕》不只以影音轉譯文學，更忠實於呈現臺灣社會的氛圍，此一策略除了反映吳晟關注現實的文學觀，更蘊含導演林靖傑的觀點與風格的展現。

觀本片導演林靖傑的經歷，《他還年輕》並非他首部拍攝的文學紀錄片，在這之前他曾執導王文興的紀錄片《尋找背海的人》（2011）；以及監製葉石濤的紀錄片《臺灣男子葉石濤》（2022）。論及文學紀錄片的拍攝手法，林靖傑認為，過去的作家紀錄片，都偏向單純介紹作家的生平、作品、在文學史上的重要性等，教育或宣傳的性質較重。但到了他這一輩的紀錄片導演，就會開始思考還有什麼可能性。¹⁸⁹《尋找背海的人》作為林靖傑第一部執導的文學紀錄片，也是日宿媒體「他們在島嶼寫作」系列一的作品，片中仍收錄大量訪談為王文興的文

¹⁸⁸ 陳文彬，〈因為年輕：讀「吳晟文學紀錄片」〉，《文訊》第 443 期（2022 年 9 月），頁 93。

¹⁸⁹ 林靖傑、薛建軒主講，張俐璇主持，蔡易澄撰稿，「紀錄片的生成，臺灣文學的轉譯——從《臺灣男子簡阿淘》到《臺灣男子葉石濤》」專題演講，臺灣大學臺灣文學研究所主辦，原文網址：<https://reurl.cc/7VbKml>。



學定位，具有作家紀錄片的痕跡。但到了系列三《他還年輕》與同年上映的《臺灣男子葉石濤》，觀眾已能窺見不同於作家紀錄片的導演觀點與個人風格。例如，《臺灣男子葉石濤》具有以影音風格轉譯文學風格的手法，透過記錄多種表演形式如現代舞、落語與動畫等，再現或重構葉石濤的文學。

然而，林靖傑在監製《臺灣男子葉石濤》時，傳主葉石濤已逝世，較難透過跟拍緊密地記錄作家日常，因此在拍攝時與受訪者建立關係，加強訪問的深度與廣度仍是重要環節。不同於《臺灣男子葉石濤》，《他還年輕》拍攝當下傳主吳晟還在世，針對傳主仍在世的紀錄片拍攝策略，林靖傑則會將焦點鎖定於「現在進行式」。他會與作家相處很長一段時間，貼身拍攝作家日常的每一個當下。他認為，這段時光是非常珍貴的，他想記錄作家每日作息、獨處沉思的模樣、散步的時間，這些日常都與作家的作品有緊密關係。¹⁹⁰《他還年輕》便呈現了林靖傑「現在進行式」的觀點，故超越了吳晟過往文學成就的範疇，專注於記錄其當下的社會實踐與政治關懷。

這也使作為「他們在島嶼寫作」系列三的《他還年輕》，與系列一、系列二的作品風格有很大的不同。此章將釐清《他還年輕》與前文《朝向一首詩的完成》、《如歌的行版》的風格差異，並提出本片以影音轉譯現代詩的手法。此章認為，《朝向一首詩的完成》形式上仍遵循作家紀錄片模式，以訪談架構詩人生平與文學觀，聚焦在詩人「過去」的文學積累與評價；《如歌的行版》則大量重構詩作中的情節，輔以記錄作家實地走訪的心境，以詩作本身體現作家的生命軌跡，故同時關注詩人「過去」的文學成就與「現在」的觀點。此章欲探討的《他還年輕》則是採取「真實電影」（cinema verite）¹⁹¹的拍攝手法，拍攝詩人「當

¹⁹⁰ 林靖傑、薛建軒主講，張俐璇主持，蔡易澄撰稿，「紀錄片的生成，臺灣文學的轉譯——從《臺灣男子簡阿淘》到《臺灣男子葉石濤》」專題演講，臺灣大學臺灣文學研究所主辦，原文網站（<https://reurl.cc/7VbKml>），發表於2023年4月18日（2025年9月1日上網）。

¹⁹¹ 布萊恩·溫斯頓，《紀錄片當代讀本》（新北：國家電影及視聽文化中心），頁45-48。



下」正經歷的事件，賦予觀眾一種「如在現場」的體驗，卻反身性地承認攝影機介入拍攝的過程。

布萊恩・溫斯頓（Brian Winston）曾參照狄嘉・維托夫（Dziga Vertov）的觀點定義「真實電影」（cinema verite），他認為「直接電影」（Direct Cinema）與「真實電影」的區別，無可避免地會有點模糊。直接電影的美國人除了只是身在現場外，偶爾也會挑撥被攝者在攝影機前做出反應，而真實電影的法國人則往往只會從旁觀察而不會公然干預介入被攝者的生活。且真實電影要在銀幕上呈現任何「真實（真相）」的前提，必須揭露拍攝的過程，並要不斷提醒觀眾這件事。正是此種願意承認攝影機無可避免地必須介入——並去享受它——的事實，才讓維托夫式的作法能被肯認為一種替代方法，有別於長久以來佛萊赫堤或格里遜或直接電影的方法。¹⁹²由於本片關注吳晟於拍攝當下面對的「現實」，故攝影機與被攝者的關係顯得緊張，詩人與鏡頭之間的張力，以及透過鏡頭記錄詩人與世界互動的衝突，皆形構《他還年輕》在拍攝與剪輯策略上的特殊性。無論是鏡頭對詩人日常生活的再現，或本片後設的拍攝行為本身，皆突出「倫理」（ethics）問題之於本片的重要性。

此章認為，倫理學（ethics）指涉在多個特定領域內，針對多種「關係」（relationships）互動方式的規範。雖然倫理（ethics）與道德（morals）均以複數形式使用，指稱規範各種關係的原則，但其定義仍有區別。道德（morals）用以描述一套具有是非對錯的價值觀，具有主觀偏好的因素；倫理（ethics）則傾向探討普遍公平的面向，釐清某一行為在特定關係中，是否應該負責或負責到何種程度的問題。¹⁹³因此，此章認為針對「倫理」（ethics）的探討，在不同時空下是

¹⁹² 布萊恩・溫斯頓，《紀錄片當代讀本》（新北：國家電影及視聽文化中心），頁45-48。

¹⁹³ 參照線上英文版《韋氏辭典》中，針對「倫理」與「道德」的定義，原文為：Ethics and morals are both used in the plural and are often regarded as synonyms, but there is some distinction in how they are used. Morals often describes one's particular values concerning what is right and what is wrong. In addition, morals usually connotes an element of subjective preference, while ethics tends to suggest aspects of universal fairness and the question of whether or not an action is responsible. 原文



變動不居的，具有流動與可供討論的空間。此章即欲探討《他還年輕》如何呈現吳晟及其詩中的多重「關係」（relationships），除了再現其文學關懷的土地倫理、家庭倫理與社會倫理，更延伸至拍攝期間誘發的新聞倫理與紀錄倫理，及挪用數位平臺資訊的社群倫理等。此章認為，本片在拍攝與剪輯的過程中，以吳晟為被攝者產生的倫理問題，深具可供議論的空間。故此章欲從「倫理」（ethics）切入，探討本片如何呈現傳主與世界的關係，及其如何形構紀錄片與現實世界的「連結」。

本片傳主吳晟本名吳勝雄，1944 年生於彰化溪州，為臺灣戰間世代詩人。1959-1970 年吳晟受現代主義影響詩風隱晦，1971 年則為其詩觀的轉捩點，這年他於屏東農專畢業返鄉教書、務農，始接觸農務的吳晟轉向書寫農村人事，詩風也越趨質樸，漸以「吾鄉印象」、「向孩子說」等系列組詩獲得關注。1971-1990 年則為吳晟的社會經驗時期，此時期詩歌貫徹社會寫實文學的視角創作，故其經營的詩觀大多無關理論，而是從「經驗」出發，透過生活的驗證逐漸建構。¹⁹⁴ 吳晟由農民經驗出發的創作，最早可見於 1972 年於《幼獅文藝》發表的「吾鄉印象」系列詩作，書寫臺灣由農業轉型工商業社會之際，農民在「時代變化中的愁緒」¹⁹⁵。至 1975 年吳晟獲吳望堯第二屆中國現代詩獎，余光中才將「吾鄉印象」組詩和「鄉土」聯繫在一起，他指出：「只有等吳晟這樣的作者出現，鄉土詩才算有了明確的面目。」¹⁹⁶ 而 1970 年代正值臺灣文壇鄉土文學論戰，吳晟「吾鄉印象」抒發的「鄉土」情感，使他被評論者定調為詩壇的「有機知識分子」，而有農村詩人、農民詩人、現實主義詩人與自然主義者等稱謂¹⁹⁷。

網站 (<https://reurl.cc/vLKOGo>)，2025 年 9 月 4 日上網。

¹⁹⁴ 林明德，〈吳晟研究綜述〉，林明德編，《臺灣現當代作家研究資料彙編 116：吳晟》（臺南：臺灣文學館，2019），頁 90。

¹⁹⁵ 吳晟，〈詩集因緣選〉，林明德編，《臺灣現當代作家研究資料彙編 116：吳晟》（臺南：臺灣文學館，2019），頁 112。

¹⁹⁶ 余光中，〈從天真到自覺——我們需要什麼樣的詩？〉，《青青邊愁》（臺北：純文學出版社，1977 年），頁 131。

¹⁹⁷ 林明德編，《臺灣現當代作家研究資料彙編 116：吳晟》（臺南：國立臺灣文學館），頁 94-95。



《他還年輕》便是以 1971 年後吳晟的詩觀與定位為基調，形式上參照詩集架構拉出序與跋：「序 2017 冬」與「跋 2020 春」；中間則分作八章：「2018 春」、「2018 夏」、「2018 秋」、「2018 冬」、「2019 春」、「2019 夏」、「2019 秋」、「2019 冬」。呼應本片自 2017 年至 2020 年的拍攝時程，歷時三年記錄吳晟當時的家庭生活、土地關懷與社會參與。

此章認為，林靖傑以「時序」作為紀錄片分幕的依據，正呼應吳晟耕種的農時，也強調吳晟身為詩人與農民的雙重身分。又本片少以倒敘手法回溯詩人過往，也不以專家訪談解說其詩歌與人生觀，而是大量跟拍吳晟當下發生的事件，記錄他在突發狀況下的反應與日常面貌。故正合乎宋田水所言吳晟詩作的三種特色：「寫近在眼前的現實、相信生活而不迷信理論、以無力者的立場替無力者說話」¹⁹⁸本片關注當下、關注現實的拍攝策略，正體現吳晟詩歌的精神。

吳晟對臺灣國族與歷史的反思，在 1980 年赴愛荷華國際作家工作坊後更加深刻，此為其創作生涯的第二個轉捩點。赴美期間，吳晟大量閱讀當時被國民黨封禁的文獻，促使他重思臺灣的位置，也加深其對臺灣土地的認同。1990 年代解嚴後，吳晟則積極參與黨外運動與環保運動，以書寫結合行動針砭臺灣現實。上述以行動和書寫介入社會的理念，突出吳晟身體力行的人生觀，亦形構《他還年輕》大量跟拍與實地走訪的拍攝形式。如楊翠於〈把莿仔埤圳銘刻入心：吳晟的文學母體與土壤〉一文指出：

吳晟的文學，無論是詩或散文，都如厚重的民族誌，是他長期蹲點臺灣的農民、農村、農業的田野成果與文學轉化。因此，想要閱讀吳晟，讀者也必須具備如民族誌工作者那般的覺悟與自省，而不是在詩藝的討論中咬文嚼字。¹⁹⁹

¹⁹⁸ 宋田水，《「吾鄉印象」的鄉土美學——論吳晟》（臺北：前衛出版社，1995）。

¹⁹⁹ 楊翠，〈把莿仔埤圳銘刻入心：吳晟的文學母體與土壤〉，《文訊》第 443 期（2022 年 9 月），



參照楊翠針對閱讀吳晟文學的方法，此章認為，想要記錄吳晟或再現其詩風，紀錄片導演也須具備如民族誌工作者的覺悟與自省，通過長期蹲點捕捉吳晟的文學關懷。傳統作家紀錄片以訪談解說傳主詩風的形式，則較難用來記錄吳晟的文學生涯。因此，此章將分析導演如何以民族誌田野調查的形式，再現吳晟的創作與行動，並提出導演以捕捉特定「事件」轉譯詩歌的手法，藉由記錄「當下性事件」的發生，汲取吳晟的詩觀與生命觀。

值得注意的是，本片不以訪談與史料作為紀錄片的基底，反而發揮音像紀錄「立即性」、「當下性」的優勢，得以捕捉吳晟投身家庭、社會與土地勞動的臨場反應。故片中許多場景與事件都不是導演預設好的，甚至吳晟與其家人、受訪者都不知情，鏡頭全然在突發的狀態下真實記錄傳主反應。例如，拍攝《他還年輕》的期間，攝影機意外捕捉到當時因「北農送菜風波」突然來訪的記者，全程拍下吳晟一家人面對記者的反應。此章認為，此種近距離的拍攝，使被攝者暴露在一種臨場的狀態下，他並不知道會發生什麼，也不知道他的反應被記錄下來有什麼後果，此種拍攝手法實具有倫理上的疑慮。無論是拍攝吳晟與土地、家庭或社會的互動關係，皆形成本片難以規避的倫理問題。故此章嘗試探討的「倫理」，並不限於對人際關係的規範，更延伸至詩人與土地的人地關係，甚至是攝影機與被攝者的關係。因此，在章節架構上，此章欲分出「詩的內部倫理」問題及「詩的外部倫理」兩個層面，探討《他還年輕》除了以事件擴延吳晟的創作倫理外，更透過對音像紀錄本身的後設探討，延展出紀錄倫理、新聞倫理與網路社群倫理等當代倫理命題。

綜觀吳晟的詩歌創作，林明德認為「吳晟詩作釋放的多元主題面向中，以倫理意識最為突出，它不僅貫穿其他面向，更成為文本的深層結構。」²⁰⁰而其倫理

頁 102。

²⁰⁰ 林明德編，《臺灣現當代作家研究資料彙編 116：吳晟》（臺南：國立臺灣文學館），頁 101。



範疇涉及家庭倫理、社會倫理與土地倫理三種面向，彼此構成同心圓的關係。可說是由家庭倫理往外擴散推衍，形成社會倫理與土地倫理的同心圓，作為吳晟新詩的深層結構。²⁰¹此章則欲依循紀錄片的軌跡，先從「土地」談起，分析紀錄片如何處理吳晟與土地的關係，第二節再從土地的根鬚蔓延出「家庭」的建立，第三節則從「家庭」延伸至吳晟與「社會」的關係，以此釐析從「家鄉」到「家國」的軌跡。此章認為，《他還年輕》以影音挪用上述倫理元素轉譯詩歌，又借助多種媒介如新聞、網路社群與紙本媒體，再現吳晟家庭與社會參與的面貌。故此章除分析《他還年輕》如何展演此同心圓結構，更關注影音媒介的特殊性，如何使本片向外推衍出更深層次的創作倫理，既擴延詩人倫理意識的多重意涵，也呼應吳晟對現實的關懷，將倫理關係延展以擴大探討當代社會的問題。

另外，關於吳晟詩歌的語言問題，張瑞芬曾於〈泥土的詩學：2009年訪溪州詩人吳晟〉一文，提出吳晟將日常臺語轉化為純正中文的問題：

身為戰後第一代臺灣作家，從日常的臺語轉化到純正中文的思維邏輯，曾使吳晟倍感艱辛。臺灣作家有無可能擺脫中國文學的影響，獨創步法，找到自己的語言或聲音？這個在年輕人心中不存在的問題，卻讓他奮鬥了一輩子。²⁰²

然而，對於吳晟來說原先很難用臺語寫成的詩作，在紀錄片中卻能直接用臺語朗誦出來，以表現他真實流露的情感。則紀錄片得以收錄聲音的特性，如何將吳晟以中文字音字形寫成的詩歌，回歸到口語化的臺語，使音像紀錄成為另一種詩歌

²⁰¹ 林明德編，《臺灣現當代作家研究資料彙編 116：吳晟》（臺南：國立臺灣文學館），頁 102。

²⁰² 張瑞芬，〈泥土的詩學：2009年訪溪州詩人吳晟〉，林明德編，《臺灣現當代作家研究資料彙編 116：吳晟》（臺南：國立臺灣文學館），頁 146。



的多語創作空間，亦是此章亟欲關注的面向。故此章也將分析影音除具有保存詩歌史料的功能外，如何延展詩歌符碼與再創詩歌語言。

第二節 在當下種詩：《筆記濁水溪》實地踏查與土地倫理

本片自 2017 年開拍，當時正值第 21 屆臺灣文學家牛津獎頒獎典禮，故鏡頭始跟拍吳晟前往領獎，並收錄向陽的致詞：「因為詩是一個對土地最美麗的禮讚，我們尊敬我們為土地寫詩的詩人，也是對我們臺灣最尊敬的禮讚。」²⁰³以之作為「序 2017 冬」的開頭，使吳晟與土地連結，並將其界定為「為土地寫詩的詩人」。此節認為，序幕奠定了本片以土地為「根」的拍攝策略，而土地亦作為吳晟的根，滋養了其家族血脈的延續。而本片「土地」的範疇不止於吳晟家鄉——彰化溪州，更擴大到臺灣的生態環境，故本片再現詩人關懷的方式，深具從「家鄉」擴延至「家國」的軌跡。

本片首篇「2018 春」以彰化溪州為始，拍攝吳晟夫妻務農的日常。影音透過物質性照片——吳晟母親的肖像照，帶出其家族與溪洲土地共構的歷史。而本片收錄的肖像照，為 1980 年代《人間雜誌》攝影記者如張照堂等人所拍，收藏於家族相簿與紙本雜誌。訪談中，吳晟談及面對母親逝世的心境，並自述他從農耕到植樹的轉折：「我媽媽過世後，我也剛好退休，就 2001 就想說開始換成種樹。」²⁰⁴母親逝世後，吳晟在手足託付下繼承家族土地，並依照母親之名——陳純，將其命名為「純園」。從 2001 年開始，吳晟與莊芳華在二公頃黑土上平地造林，種植三千顆臺灣原生種一級木。

第二篇「2018 夏」便聚焦於「純園」，除跟拍吳晟夫婦在純園的耕耘，更記錄純園復育臺灣原生種的教育意義，如拍攝園區開放參觀的過程，由吳晟向民眾

²⁰³ 林靖傑，《他還年輕》，（臺北：目宿媒體股份有限公司，2022）。

²⁰⁴ 林靖傑，《他還年輕》，（臺北：目宿媒體股份有限公司，2022）。



導覽生態知識，以形塑其身為知識分子的理念。關於本片對純園相關活動的紀錄，楊翠指出：

吳晟的文學，絕非以技藝與闡論雕琢堆積而成，而是從每一次的田野行路，每一個彎腰耕種的當下，緩慢煉造而成，就像他在種樹一樣……如果你想真正閱讀吳晟，建議走一趟溪州，去純園，看他如何種樹成林，去莿仔埠圳，看看濁水溪沉積土的豐沃，然後，你就能讀懂吳晟了。²⁰⁵

此節認為，當導演跟著吳晟「走一趟」溪州與純園，拍下他種樹成林的過程，觀眾便能沿著鏡頭的路徑，體察吳晟筆下的田野行路，以之理解吳晟文學的重要命題。

另外，本篇呼應詩歌時序，以書寫夏季曬穀場情景的〈曬穀場〉作結，呈現吳晟結合詩歌與農耕的「農民詩人」精神。同時，影像跟拍吳晟巡田，並以畫外音收錄他用臺語朗誦的〈曬穀場〉，搭配中文字卡如下：

夏日，收割季
吾鄉的曬穀場
是一驚惶的競技場
氣象臺的報告
往往屬於謠傳
而天色，變幻不定的天色
吾鄉沒有諸葛亮之流的人物
可以預測

²⁰⁵ 楊翠，〈把莿仔埠圳銘刻入心：吳晟的文學母體與土壤〉，《文訊》第443期（2022年9月），頁102-105。

晴晴朗朗之際，誰也不知
太陽，何時將陰著臉
拂袖而去。天公
何時將遣來一陣
不爽快的細雨，或是一場
惡作劇的西北雨
吾鄉的曬穀場，在收割季
是一驚惶的競技場
時時，驚惶著吾鄉的人們²⁰⁶



字卡提供觀眾以視覺理解文意的方式，畫外音則是詩人將內心的聲音——臺語呈現出來，賦予中文寫成的字卡更豐富的聲音。聽覺上，觀眾能直接接收吳晟心聲的語言，更合乎其作詩時的心流與節奏性，故此節試以文字呈現本詩被朗誦時的用字與斷句：「熱天儂，割稻仔期 阮庄的栗仔埕 是一個驚惶的運動埕 氣象臺的報告 訂定嘛無影無跡 啊天色，變來變去的天色 阮庄毋孔明迄號人物 會當預測 好天好日的時陣，啥儂嘛毋知 日頭，底時會起呸面 幹頭做伊去。天公伯仔底時會差派一陣 龜毛的雨霎仔，抑是一場 創治儂的西北雨 阮庄的栗仔埕，佇割稻仔期 是一個驚惶的運動埕 不時 驚嚇著阮庄的儂」。中文字卡與作為詩人母語的臺語朗誦，在同一首詩的呈現上，無論是音節或意義都有很大程度的差異。例如，「訂定嘛無影無跡」直譯成中文的意涵應是「常常來無影、去無蹤」，此節認為，應該是考慮到中文的語境和句式，才寫成「往往屬於謠傳」。「起呸面」以中文直譯應為「翻臉」²⁰⁷，此詩卻以富有文學性的語言，將「翻

²⁰⁶ 吳晟，《泥土：吳晟二十一世紀詩集》（臺北：洪範書店，2022），頁 114-115。

²⁰⁷ 參照教育部臺灣臺語常用詞辭典中，「起呸面」的中文注釋，網站 (<https://reurl.cc/ekVAx7>)，2025年9月5日上網。



臉」隱晦地寫成中文的「陰著臉」。或如「龜毛」的臺語意涵翻譯成中文應是：「用來形容人對小事情優柔寡斷、猶豫不決，或者有一些莫名其妙的堅持。」²⁰⁸原詩中卻以「不爽快」指代「龜毛」，但「不爽快」的中文意思應是：「不舒服、不乾脆。」²⁰⁹無法完全表達「龜毛」在臺語語境下的意義。從上述舉例可知，無論是「往往屬於謠傳」對應「常常來無影、去無蹤」；「陰著臉」對應「起呸面」；或「不爽快」對應「龜毛」，上述辭彙都無法在臺語和中文間精確地被轉換。因此，本片透過中文字卡與臺語朗誦的雙語呈現手法，使觀眾能窺見吳晟在兩種語言間盤旋的作詩狀態。

此節認為，上述跨語的創作歷程，也帶出吳晟如何以中文字表臺語音義的問題。紀錄片採用雙語的再現模式，正體現吳晟創作的命題之一，即臺灣詩人如何擺脫中國文學的影響，找到自己獨創的語言與聲音。本片雙語並用的影音形式，正揭露身為戰間世代詩人的吳晟摸索語言的過渡期，也使觀眾得以依循其實驗詩歌語言的痕跡，理解該歷史時期詩人語言嘗試的心路歷程。

接著，從「2018 秋」至「2019 冬」本片承繼吳晟《筆記濁水溪》的關懷，挪用其部分內容分散於片中的五章，並擴延成「踏查路線」作為影音的架構，跟拍他自濁水溪上游至下游的生態之旅。2001 年吳晟獲南投縣駐縣作家補助，展開為期一年的濁水溪踏查與書寫，他將手稿整理後出版為散文集《筆記濁水溪》（2002）²¹⁰，以紀實的筆觸揭露人為開發造成的生態污染。2014 年《筆記濁水溪》增訂再版為《守護母親之河：筆記濁水溪》²¹¹，增加對反中科搶水的相關紀錄。濁水溪流經南投、彰化、雲林與嘉義縣，亦作為溪州鄉的主要水源，對吳晟

²⁰⁸ 參照教育部臺灣臺語常用詞辭典中，「龜毛」的中文注釋，網站 (<https://reurl.cc/LnQqb9>)，2025 年 9 月 5 日上網。

²⁰⁹ 參照教育部重編國語辭典修訂本中，「不爽快」的中文注釋，網站 (<https://reurl.cc/VWml1Q>)，2025 年 9 月 5 日上網。

²¹⁰ 吳晟，《筆記濁水溪》(新北：聯合文學，2002)。

²¹¹ 吳晟，《守護母親之河：筆記濁水溪》(新北：聯合文學，2014)。



家族農地起到重要的經濟作用，故本片的土地敘事也從溪州延展至濁水溪流域，探討人為開發對生態與農民生計的影響。

本片參照《筆記濁水溪》的概念，將書中提及的地域擷取出來，並依循其上游到下游的分布排序，另立五章分散於「2018 秋」至「2019 冬」。「2018 秋」以〈濁水溪筆記之一：上游，奧萬大〉為主題，鏡頭跟拍吳晟夫婦開車前往奧萬大，回溯撰寫《筆記濁水溪》的緣起。「2018 冬」以〈筆記濁水溪之二：上游，向天圳〉為線索，接續拍攝吳晟走訪向天圳，講述農耕從濁水溪引水的過程。作為「2018 冬」至「2019 春」的過場，本片收錄吳晟朗誦〈我不和你談論〉一詩並附上字卡：

我不和你談論詩藝

不和你談論那些糾纏不清的隱喻

請離開書房

我帶你去廣袤的田野走走

去看看遍處的幼苗

如何沉默地奮力生長

我不和你談論人生

不和你談論那些深奧玄妙的思潮

請離開書房

我帶你去廣袤的田野走走

去撫觸清涼的河水

如何沉默地灌溉田地²¹²

²¹² 吳晟，《泥土：吳晟二十世紀詩集》（臺北：洪範書店，2022），頁 393-394。



本詩凸顯土地作為吳晟詩藝的「根」，影音則帶領觀眾從詩集文字回歸田野，直擊農人引濁水溪水源灌溉的現場，並揭示大片乾涸的河床現況。「2019 春」以〈筆記濁水溪三之一：中上游，土虱灣〉、〈筆記濁水溪三之二：中上游，孫海橋〉為主題，跟拍吳晟夫婦走訪土虱灣與孫海橋，並透過無聲字卡轉譯《守護母親之河：筆記濁水溪》的序詩〈水啊水啊〉：

水啊水啊給我們水啊

吾鄉的廣大農田

隨處張開龜裂的嘴巴

向圳溝呼喊

水啊水啊給我們水啊

吾鄉的大小圳溝

一一袒現枯竭的河床

向水庫呼喊

水啊水啊給我們水啊

山區的龐大水庫

流露掩藏不住的焦灼眼色

向天空呼喊²¹³

本詩透過激昂的呼告，體現水源作為農業命脈的重要性，亦帶出攔水導致的農地用水枯竭問題。如吳晟於訪談中指出：

²¹³ 吳晟，〈水啊水啊〉，吳晟，《守護母親之河：筆記濁水溪》（臺北：聯合文學，2014），頁 ix。



有一天所有的我們的自來水管，水龍頭打開的時候沒有水，然後所有的水龍頭都連接著水管，呼喊，水啊水啊給我們水啊，臺灣很有可能會到那一天，所以我才會想到要快多種樹。²¹⁴

為了維持中下游的生態平衡，詩人以植樹覆蓋坦現枯竭的河床，也正呼應純園的教育意義。接續中上游興建水庫的影響，「2019 秋」與「2019 冬」分別以下游的〈濁水溪筆記之四：中下游，集集攔河堰〉、〈濁水溪筆記之五：出海口，彰化大城〉為主題，透過跟拍吳晟一家前往國光石化廠預定地——彰化芳苑濕地，本片錄下雲林麥寮臺塑六輕石化廠運作的景況，並以拼貼舊報紙再現吳晟參與「反國光石化運動」的歷史。可知《筆記濁水溪》系列轉譯，從上游到出海口都在談水源問題，而攔水正是為了供應六輕用水，本片以此再現吳晟對工業污染的批判，並衍伸出詩人對國家政經問題的反思。

吳晟將反石化廠進駐的觀點寫入詩作，呼籲大眾關注濕地生態的議題，足見一種以現代詩為紀錄載體，透過書寫實踐社會運動的形式，可知吳晟的詩歌創作與土地、社會運動關係密切，需要被放置在一起探討。簡文志曾以人文地理學觀點切入，探討吳晟以「土地」為核心發起社會運動所形構的「抵抗地勢」。在人文地理學觀點下：

社會運動都有地方特殊性，積極肯定地方認同、文化及知識系統是其抵抗裡不可或缺的部分。這樣一來，這些運動就能接合起地域化的「抵抗地勢」（terrains of resistance），以及具有地方獨特性的抗議語言，做為他們鬥爭的動機與傳達工具。²¹⁵

²¹⁴ 林靖傑，《他還年輕》，（臺北：目宿媒體股份有限公司，2022）。

²¹⁵ Paul Cloke、Philip Crang、Mark Goodwin 著，王志宏、李延輝、余佳玲、方淑惠、石尚久、陳毅峰、趙綺芳譯，《人文地理概論》（臺北：巨流圖書公司），頁 106。翻譯引述自簡文志，〈論吳晟詩的地方感〉，《佛光人文學報》第 5 期（2022 年 1 月），頁 279。



此節認為，本片記錄反國光石化、反中科搶水運動的歷史，對於吳晟來說也都有其地方特殊性，即以溪州為軸心輻散出濁水溪流域的生態問題，深具地方認同的基底，以作為其抵抗的韌性。針對吳晟詩中抵抗意識的探討，現代詩研究者簡文志曾於〈論吳晟詩的地方感〉一文指出：「吳晟的抵抗地勢，就以『土地文化』是農業的生命核心，尊重『土地文化』也是尊重依賴農田的生活價值，更是藉以保存賴以為生的地方感。」²¹⁶吳晟的地方感在詩中被反覆建構，紀錄片則萃取詩人深具地方感的抵抗韌性，藉由生態踏查的影音跟拍策略，實地記錄詩人對地方的依附感，及其思索人地關係所建構的土地倫理。本片更收錄詩人批判過度開發的訪談，同時交叉剪輯空拍影像，使觀眾透過音像組配，得以直擊備受破壞的地貌，並在批判的聲音裡接收詩人的觀點，以此重構紀錄片獨有的「抵抗地勢」。

同時，紀錄片採取實地踏查的形式，直接向觀眾展演吳晟與「現實」世界的關係，藉由跟拍詩人關注的生態議題以形構土地倫理，將書寫與行動結合，再現吳晟以土地作為創作動能的風格。而本片既以影音轉譯《筆記濁水溪》，也拉出一條從濁水溪上游到出海口的生態踏查路線，以紀實的鏡頭具現臺灣河川污染的問題。李欣奕曾以「河流」作為吳晟家鄉圖像的構成要件，分析從客觀的「空間」到具有情意結構的「地方」，河流如何形塑吳晟的「地方感」與鄉土認同。他認為：

在吳晟的筆下，農人長久於土地上耕作，熟稔灌溉的水源之變化，河流作為「地景」，與家鄉、農人的血汗，一同形塑出「鄉土」的象徵意涵，深刻的情感連結，所形構出的是具有豐富內涵的「文化地景」（cultural landscapes）。²¹⁷

²¹⁶ 簡文志，〈論吳晟詩的地方感〉，《佛光人文學報》第5期（2022年1月），頁279。

²¹⁷ 李欣奕，〈論吳晟現代詩中的河流意象〉，《輔大中研所學刊》第43期（2022年10月），頁



可知吳晟的「地景」書寫蘊含其深刻的情感，進而引發其批判意識，除了刻畫原生生態，亦抒發因建設造成的農地缺水與生態破壞等問題。

值得注意的是，本片透過《筆記濁水溪》的轉譯，再現了吳晟詩、文互涉的創作特質。如林明德指出：

吳晟從 1992 年開始以輕鬆、詼諧的散文，與詩作對話，互文詮釋詩作文本蘊涵的訊息……形成詩、文雙重奏的文學景觀。詩、文雙重奏並非詩歌翻譯或答案揭曉，而是藉著訊息的發現，擴大想像世界，挖掘主題意識，以延伸詩歌的語境與意境。這是吳晟獨有的文學景觀，也是臺灣文學的特殊風景。²¹⁸

紀錄片挪用詩歌隱喻與散文架構的形式，也正擴延了吳晟文學的符碼，以影音築起由農地、樹林、河川形構的土地敘事。例如，本片以吳晟為期一年的濁水溪踏查為基底，透過「空拍」技術錄下濁水溪上游至出海口的地貌，以影像揭發土地受到破壞的程度。此節認為，「空拍影像」正填補了散文與詩歌在轉譯上的無聲，相較於字卡上的文字，影像更能呼應土地的沉默，也更直接地體現其遭到破壞的痕跡。而紀錄片以空拍畫面重現《筆記濁水溪》中的「水流」意象，亦是以「水流」作為時間的徵象，捕捉其在地景變遷中蘊含的人地關係。如李欣奕指出：「吳晟與其所參與的與河流相關的社會行動和空間交織，他對於鄉土的認同，在特定的空間才得以顯現，可以解讀為濁水溪、溪州，乃至於臺灣。」²¹⁹此

12。

²¹⁸ 林明德，〈吳晟研究綜述〉，林明德編，《臺灣現當代作家研究資料彙編 116：吳晟》（臺南：國立臺灣文學館），頁 100-101。

²¹⁹ 李欣奕，〈論吳晟現代詩中的河流意象〉，《輔大中研所學刊》第 43 期（2022 年 10 月），頁 16。



節認為，《他還年輕》重構的音像空間如溪州、濁水溪流域與臺灣，之所以被轉化為「地方」，是由於其再現了吳晟家族與這片土地的互動，因而長出「情意結構」，使特定空間得以成為「家鄉」的印象，建立起詩人的地方感與土地認同。因此，下一節將探討吳晟由土地生根，進而開展的家庭關係。

第三節 以事件證詩：「家庭倫理」的影音延展

吳晟創作中多有書寫親情的詩篇，如追溯祖先的〈序說〉；寫母親的〈阿媽不是模範母親〉、〈阿媽不是詩人〉；寫給妻子的〈從未料想過〉、〈洗衣的心情〉；與寫給孩子的〈負荷〉、〈阿爸願意〉、〈阿爸確信〉等，可知「家庭」為吳晟詩歌的重要主題。簡文志曾綜合分析吳晟書寫母親的《農婦》、寫給妻子的《飄搖裏》與寫給孩子的《向孩子說》，並提出「地方感」作為其詩歌特點，從土地延伸到人情，他指出：「吳晟的自我敘事中，就是親情再現的過程……地方感的自我敘事在親愛之情中獲得滿足與實踐。」²²⁰以此聯繫吳晟詩歌的土地倫理與家庭倫理。李欣奕更延伸「地方感」概念，認為吳晟創作「關於『地方感』的建立，默默流淌的河流，連結到『親情』是關鍵之一。所謂的『地緣情結』指人對於某一個特定的地方存有『根』的感覺。」²²¹可知吳晟詩中的「地方感」，蘊含人對土地的依附感，此依附感則建立於其家族世世代代對這片土地的經營。故此節欲接續前文對土地倫理的分析，釐清詩人與土地共生的家庭情感乃至社會情感，如何藉由《他還年輕》挪用詩歌符碼的方法再現，或以影音記錄當下事件的形式形構。

本片自 2017 冬季開始，便以吳晟溪州老家為主要據點，跟拍他與妻子一起務農、照顧孫子的日常。值得注意的是，本片以極大篇幅刻畫吳晟家人的形象，如其妻子莊芳華與女兒吳音寧，呼應在《他還年輕》後記中，吳晟以極大篇幅寫

²²⁰ 簡文志，〈論吳晟詩的地方感〉，《佛光人文學報》第 5 期（2022 年 1 月），頁 279-287。

²²¹ 李欣奕，〈論吳晟現代詩中的河流意象〉，《輔大中研所學刊》第 43 期（2022 年 10 月），頁 6。



下對妻子與女兒的感激。²²²如蔡明諺曾於〈所謂浪漫其實是一種俠義之氣〉一文指出，本片具有縱向與橫向兩條主要敘事線：

紀錄片中另一條更為重要的橫向軸線，是吳晟與四代女性的故事：母親陳純、妻子莊芳華、女兒吳音寧與兩位可愛的小孫女。這些情感重量全部的總和，就是吳晟「最沉重也是最甜蜜的負荷」。²²³

其中莊芳華與吳音寧更是作為影響吳晟的重要他人，成為本片親情敘事的焦點。本片第一首轉譯的詩作〈負荷〉，便有意揭示吳晟以家庭生活入詩的風格：

下班之後，便是黃昏了 偶爾也望一望絢麗的晚霞 卻不再逗留 因為你們
仰向阿爸的小臉 透露更多的期待 加班之後，便是深夜了 偶爾也望一望
燦爛的星空 却不再沉迷 因為你們熟睡的小臉 比星空更迷人 阿爸每日每
日的上下班 有如自你們手中使勁拋出的陀螺 繞著你們轉呀轉 將阿爸激
越的豪情 逐一轉為綿長而細密的柔情 就像阿公和阿媽 為阿爸織就了一
生 綿長而細密的呵護 孩子呀！阿爸也沒有任何怨言 只因這是生命中 最
沉重 也是最甜蜜的負荷²²⁴

〈負荷〉為吳晟《向孩子說》的第一篇詩作，發表於 1977 年 11 月 28 日，1980 年被選入「國立編譯館」編定的國民中學國文科教科書。此詩為一代學子認識吳晟的開端，故紀錄片以〈負荷〉揭開序幕，喚起觀眾對詩人最初的記憶。畫面同步附有吳晟與妻兒的合照，並收錄吳晟介紹家族成員的訪談：

²²² 吳晟，《他還年輕・後記》(臺北：洪範，2022)，頁 313-328。

²²³ 蔡明諺，〈所謂浪漫其實是一種俠義之氣〉，《文訊》第 443 期（2022 年 9 月），頁 107。

²²⁴ 吳晟，《泥土：吳晟二十世紀詩集》(臺北：洪範書店，2022)，頁 254-256。



你有看到我的一張經典照，我抱這樣，結果一看以為說抱我孫子，結果不是，抱音寧。這張就我媽媽、音寧、賢寧、志寧……吳音寧國中的時候。

225

影音挪用〈負荷〉中父親甘願為兒女付出的心境，搭配吳音寧舊照帶出「北農送菜風波」對吳晟的衝擊，藉此擴延詩中「最沉重 也是最甜蜜的負荷」的深層意涵。首先，本片以字卡講述「北農送菜風波」的開端：「2017年6月吳音寧以農運工作者身分，被聘為臺北農產運銷公司總經理。」²²⁶接著，影音透過一系列「報導」釐清事件始末，如放上〈北農產運銷公司 24 小時〉的網路新聞截圖，介紹吳音寧任職北農總經理的職務；或以「送菜風波惹議，吳音寧親上火線致歉」為標題，收錄記者的報導作為畫外音：「爭議起因於吳音寧動用總經理室業務推廣費一萬九千元買下九公噸的蔬菜，贈送給十個社福團體……」²²⁷本片挪用此一網路報導講述事件起因，文中只有記者寫下看似客觀的標題與內文，指陳吳音寧動用款項與為此致歉的舉動，卻不見吳音寧對此事件的回應。故導演又剪輯吳音寧當時親上火線說明的影片，補上吳音寧本人的觀點與解釋。以此向觀眾說明吳音寧上任北農總經理後，吳晟父女被在野黨鎖定，成為朝野政治攻防焦點的前因後果。直到 2018 年 11 月 28 日逾半年爭議後，北農董事會解除吳音寧總經理職務，鏡頭遂跟拍吳音寧離開辦公室後回溪州老家的過程。

此節認為，上述拼貼新聞報導與吳音寧說明影片的剪輯手法，揭示了文字新聞報導的片面性。由於新聞報導由記者以文字寫成，完稿後便刊登於網路平臺，並未提供當事人回應的管道。而本片剪輯吳音寧回應的形式，並非用文字寫成的

²²⁵ 林靖傑，《他還年輕》，（臺北：目宿媒體股份有限公司，2022）。

²²⁶ 林靖傑，《他還年輕》，（臺北：目宿媒體股份有限公司，2022）。

²²⁷ 林靖傑，《他還年輕》，（臺北：目宿媒體股份有限公司，2022）。



報導，而是直接放上新聞「影片」。上述音像組配的手法，雖然在剪輯上也具有導演的片面性觀點，卻能讓觀眾直接體察吳音寧講述事件的神情、口吻，不需要再透過第二手文字報導理解事件，或能減少北農事件經第三人文字詮釋後的訛誤，或提供觀眾另一種詮釋事件的空間。

而本片鎖定「北農送菜風波」的拍攝策略，正呼應吳晟關注現實且與生活連結的詩風。而本片的拍攝時段（2017-2020）正值吳音寧上任北農總經理、歷經送菜風波、被解除職務回老家的歷程，恰恰是吳晟在那個當下面臨的困境。本片透過傳統紙媒、網路新聞、採訪與跟拍等多種形式再現北農事件，正好與〈負荷〉一詩互文，呼應詩中父親「有如自你們手中使勁拋出的陀螺 繞著你們轉呀轉」的擔憂。此節認為，本片使用「以事件證詩」的影音轉譯策略，藉由北農風波體現吳晟對吳音寧的關心，以證《向孩子說》中作為父親的詩人對孩子的關愛。故本片大量採訪吳晟面對北農風波的心境，使吳晟以父親的身分出現在鏡頭前，訴說身為父親的不忍與震撼：

我已經整整九個月沒有寫文章了……因為太大的震撼跟衝擊，而且是每天每天不斷在發生，而且真的會緊張，什麼時候會怎樣，然後被羞辱到什麼程度，被糟蹋到什麼程度，每天捲在那裡你根本……²²⁸

可知訪談的內容以「北農事件」出發，透過當下發生的具體事件，擴延〈負荷〉中詩人愛護子女的心情。〈負荷〉寫於 1977 年，當時吳音寧才剛出生，詩中可見詩人對待年幼子女的柔情；紀錄片則延展這一條「親情」的時間軸，將時間線從 1977 年擴展到 2017 年後，揭示吳晟在子女成年後的心境轉變。雖然孩子早已

²²⁸ 林靖傑，《他還年輕》，（臺北：目宿媒體股份有限公司，2022）。



步入社會，詩人的呵護與憐愛卻沒有隨著時間淡卻，反而更加深沉地體現於兒女人生的轉折上。

另外，將生活體現於書寫是吳晟的創作動能，故北農事件過後「回歸書寫」的影音紀錄，亦帶出詩人文學生命的延續，如訪談中吳晟認為：

我的作品和我的生活一直都連結，這個事件在我的生命歷程中，因為是太震撼，不管寫得好壞總是把它整理出來，心情、自己的心緒跟一個我的思考把它清一清就放掉了，放掉了我還要再做別的事情。²²⁹

可知紀錄片訪談帶出「北農送菜風波」對吳晟文學生命的影響，使單一事件成為詩人創作藍圖的一環，有其「回歸文學」的後續與未來。此節認為，《他還年輕》再現吳音寧「北農送菜風波」的拍攝手法，是一種「以事件證詩」的影音轉譯策略，既挪用〈負荷〉詩中親情的深層意涵，亦擴延吳晟對子女橫跨數十年深刻的關愛。故「以事件證詩」的策略使事件不只是單一事件，而能與文學文本語境互文，以事件發生當下詩人的心境呼應詩旨，使文學文本與影音文本互涉，延伸出另一種影音詮釋詩歌的空間。

另外，在吳晟寫給妻子的詩作上，亦使用上述「以事件證詩」的影音轉譯策略。2019年秋季，由於《吾鄉：吳晟詩選》英譯詩集即將出版，《他還年輕》拍攝團隊遂跟拍吳晟前往美國舊金山，拜訪該詩集英譯者——陶忘機（John Balcom）。本片以字卡呈現吳晟與美國的淵源，並以此連結詩人的過去與現在：「九月，因英譯詩集即將出版，吳晟再一次前往美國，距離上次到訪，已將近四十年。」²³⁰接著，字卡又回溯四十年前吳晟前往美國的原因：「1980年吳晟接受

²²⁹ 林靖傑，《他還年輕》，（臺北：目宿媒體股份有限公司，2022）。

²³⁰ 林靖傑，《他還年輕》，（臺北：目宿媒體股份有限公司，2022）。



安格爾和聶華苓夫婦邀請赴愛荷華參加國際作家工作坊。」²³¹此歷史事件為吳晟創作生涯的轉折點，由於到愛荷華大學拜訪時，接觸許多當時被國民黨禁止的書籍，且有機會與中國留學生交流，使吳晟重新思考臺灣歷史與國族議題，進而影響其詩歌創作的語言和風格。

本片以 1980 年吳晟「赴愛荷華參加國際作家工作坊」為重要事件，於 2019 年詩人再次赴美之際，拍攝吳晟夫妻至愛荷華拜訪聶華苓的情景。針對本片跟拍吳晟攜妻重返愛荷華，拜訪前輩痺弦與聶華苓的敘事，蔡明諺曾於〈所謂浪漫其實是一種俠義之氣〉一文指出：

《他還年輕》紀錄片有兩條敘事的軸線。縱向的故事，是吳晟與莊老師重溯《筆記濁水溪》時期，共同走過的足跡與記憶。與此「飲水思源」相應的故事支線，是重返愛荷華拜訪聶華苓，與遠赴溫哥華探望痺弦。投射出當年（70 年代）如大圳一般的文壇領導者，對於吳晟這條「小圳溝」的看法與疼惜。²³²

而無論是「飲水思源」踏查濁水溪的主線，或重返愛荷華探訪文壇領導者的支線，吳晟身邊都有妻子莊芳華的陪伴。對此陳文彬亦指出：「《他還年輕》與其說是吳晟寫作的文學紀錄片，我倒比較認為是吳晟與莊芳華共同的紀錄片。」²³³這也是莊芳華在片中佔有很大分量的原因。故本片在跟拍吳晟返回愛荷華宿舍時，安排了讓吳晟表達對妻子感念之情的片段，既記下詩人過往生活的經歷，又以畫內音收錄詩人朗誦〈洗衣的心情——愛荷華家書〉的聲音：

²³¹ 林靖傑，《他還年輕》，（臺北：目宿媒體股份有限公司，2022）。

²³² 蔡明諺，〈所謂浪漫其實是一種俠義之氣〉，《文訊》第 443 期（2022 年 9 月），頁 107。

²³³ 陳文彬〈因為年輕：讀「吳晟文學紀錄片」〉，《文訊》第 443 期（2022 年 9 月），頁 96。



洗了杯盤碗筷 又不得不洗衣的時候 緩緩的搓洗中 你那一雙粗糙的手掌
就會從泡沫上昇起 在我眼前晃動 你那一雙粗糙的手掌 曾經多麼纖柔 曾
經多麼適合撫弦彈琴 我也曾輕輕握住 踏過無數年輕的夜晚 記不得甚麼
時候 才驚覺到 你久已不再彈琴撫弦的雙手 已不再纖柔 常忍不住癡癡的
端詳 多年來，我未曾向你說過 生活上的種種煩瑣 是你那雙手 一一承受
下來 琢磨成孩子們和我 喜愛的甜蜜 而你的雙手，已越來越粗糙 我未曾
向你說過 在我心裏深深潛藏的 感激和愧疚 從我多次癡癡端詳的眼神 你
或許已聽到²³⁴

寫於 1980 年愛荷華的〈洗衣的心情〉，抒發吳晟在異國獨自生活時對妻子的思念。跨越近四十年，本片跟拍吳晟帶著妻子莊芳華重訪愛荷華大學，記錄兩人對坐於當年寫下此詩的早餐桌，吳晟對著妻子朗誦〈洗衣的心情〉的情景。鏡頭對莊芳華手部特寫的捕捉，再現詩中「那一雙粗糙的手掌」在歷經時間濤洗後的樣貌。而那未曾向妻子訴說的感激與愧疚，也在鏡頭跟拍詩人重回愛荷華宿舍時，透過吳晟的朗誦聲傳達給對坐的妻子。

吳晟於愛荷華國際作家工作坊期間完成了〈從未料想過〉、〈異國的林子裏〉、〈遊船上〉、〈信箋〉、〈洗衣的心情〉、〈早餐桌旁〉、〈你一定不相信〉、〈雪景〉共八首詩，提其總名為「愛荷華家書」並收錄於詩集《飄搖裏》輯二。此八首詩皆以第一人稱書寫，由敘事者「我」發聲，向遠方的妻子傳遞思念。林宇軒認為：「吳晟對家鄉情感的描述出現了一個潛在的規律：以異地風景連結思念家鄉之情。詩題與內文的『距離』也許就是吳晟看待愛荷華與家鄉的『距離』。」²³⁵可知詩題所述雖為異國之景，內文卻以「遠在家鄉」的妻子為抒情對象，將詩人對家鄉印象濃縮成妻子的形象，體現其「朝向臺灣」的眷戀。

²³⁴ 吳晟，《泥土：吳晟二十世紀詩集》（臺北：洪範書店，2022），頁 356-358。

²³⁵ 林宇軒，〈從未料想過賞析〉，引述自「每天為你讀一首詩」網頁，網站



此節認為，《他還年輕》的實地跟拍消弭了詩題與內文的「距離」，亦消解了吳晟自愛荷華觀望臺灣的「距離」。上述「距離」可解讀為愛荷華與臺灣物理上橫跨太平洋的隔閡，亦可視作吳晟對家鄉臺灣的「認知距離」。1980年代前，吳晟寫有〈你也走了〉、〈晨讀〉等趨於中國民族主義的詩作，然其赴愛荷華後此類詩作便不復存在。林宇軒認為「愛荷華的『駐地經驗』作為吳晟『從中國轉向臺灣』的關鍵原因，源於客居愛荷華的數個月期間大量接觸很難在臺灣看得到的文章資料。」²³⁶因此，當鏡頭跟拍吳晟四十年後攜妻重返愛荷華，象徵「家鄉」的妻子現身於「異地」，體現詩人毋需再從遠處遙想家鄉，也不必再透過異國視角觀望臺灣。拍攝詩人重返愛荷華的2019年，吳晟對臺灣被禁錮的歷史已有更清晰的認知，詩人與家鄉之間曾受戒嚴體制隔閡的「距離」，也在其對著妻子（家鄉）讀詩的當下被釋懷、被消弭。此節認為，上文可見一種「以當下事件呼應歷史事件」的策略，即透過拍攝當下正發生的事件，回應與該事件相關的歷史事件。由於《吾鄉：吳晟詩選》²³⁷英譯詩集即將出版，故本片跟拍吳晟前往美國拜訪譯者陶忘機，以此回溯詩人曾前往美國愛荷華，參與國際作家工作坊的歷史。於此，紀錄片在記錄詩人當下重要事件的同時，也回溯其文學生涯中的重要轉折。

承繼上文所述，《他還年輕》既跟拍吳晟攜妻重返愛荷華，重遊其參與「國際寫作計畫」的宿舍，又記錄吳音寧「北農送菜風波」的經過，再現並擴延了詩人從《飄搖裏》（1966）到《向孩子說》（1985）中的親情倫理。本文認為，本片藉由「北農送菜風波」政治事件與「愛荷華國際寫作計畫」的文學史事件，體現吳晟以親情人詩的風格，例如透過上述事件轉譯〈負荷〉、〈洗衣的心情〉與

²³⁶ (<https://reurl.cc/vLkRgi>)，2025年4月11日發表（2025年7月26日上網）。

²³⁶ 林宇軒，〈從未料想過賞析〉，引述自「每天為你讀一首詩」網頁，網站

(<https://reurl.cc/vLkRgi>)，2025年4月11日發表（2025年7月26日上網）。

²³⁷ 本書已出版，2020年5月由美國 Zephyr Press 出版社發行《My Village : Selected Poems, 1972-2014》（吾鄉：吳晟詩選 1972-2014）。



〈從未料想過〉等詩。此種「以事件證詩」的紀錄策略，除能真實呈現詩人於事件當下的反應，更延展了橫跨數十年的「親情」時間軸。本片除了透過文學文本展演吳晟書寫當下（1970 與 1980 年代）的情感，更觸及 2017 年後吳晟的家庭互動，既挪用詩歌中的親情符碼，又以之結合當下事件擴延吳晟晚年的親情課題。

第四節 擴延當代「社會倫理」：紀錄民主的影音實踐

承上節對吳晟詩作家庭倫理的探討，此節欲分析由其向外推行的社會倫理，並以影音紀錄結合當代媒介如新聞與網路社群等，擴延吳晟詩中「社會倫理」關係的面向與內涵。此節認為，《他還年輕》除了再現吳晟詩中人與人、人與生態的關係，更體現當代人通過特定媒介互動所產生的倫理問題，故「社會倫理」的概念在片中實具有多重意涵。此節將梳理本片在拍攝與剪輯上使用的策略，釐清紀錄片針對吳晟社會關懷與當代「社會倫理」的複雜演繹。

自 2018 年夏季，鏡頭便陸續拍下吳晟因「北農送菜風波」被騷擾的過程。此事件對吳家的衝擊不可小覷，不只導致外界對吳家的觀感不佳，使吳晟與吳音寧的關係緊張，更誘發與影響吳晟日後的創作。如蔡明諺針對片中收錄北農事件的手法，指出：

這個突發政治事件的衝擊，決定了影像紀錄中理想與現實、壓抑與憤怒的矛盾基調，或者可以說，這是「文學」與「政治」作用在詩人吳晟身上的二律背反。²³⁸

片中，北農送菜風波不只是單一政治事件，它也是屬於文學的，因為它摻雜了吳晟對女兒的關心，及其對社會與政治的失望。而親情與社會參與正是吳晟文學的

²³⁸ 蔡明諺，〈所謂浪漫其實是一種俠義之氣〉，《文訊》第 443 期（2022 年 9 月），頁 106。



題材，是他抒發胸懷的主要動機，故北農事件也間接導致日後《北農風雲：滿城盡是政治秀》（2020）²³⁹一書的出版。然而，怎麼以「文學紀錄片」的類型處理政治事件，也是本片在拍攝與剪輯上的重要問題。在林靖傑與詩人吳易澄的對談中，林靖傑曾坦言，在一部短短的文學紀錄片中，如果岔開談北農事件，恐怕會使影片失焦；然而拍攝彼時，北農的陰霾始終籠罩文學吳家，無法避之不談——幾經思忖，他選擇忠實呈現。²⁴⁰因此，紀錄團隊的攝影機蹲點於吳晟溪州老家，盡量以不介入的方式花費長時間拍攝，吳晟亦坦言那時「每天鏡頭對準我超過五小時」²⁴¹，由此方能以鏡頭真實呈現詩人的情緒。

值得注意的是，由於攝影機長期蹲點於吳晟家，故意外錄下記者帶攝影機來採訪北農事件的過程，形成兩臺攝影機相互制約（紀錄團隊攝影機與新聞媒體攝影機）的有趣現象。本片鏡頭拍到新聞記者想採訪吳晟時，發現紀錄團隊的攝影機，因此對著鏡頭展開一系列與吳晟的拮抗如下：

記者詢問吳晟：「老師你們今天是在拍什麼？」

吳晟回答：「沒有，因為我在拍我的紀錄片，文學家的紀錄片。」

記者又問：「要不然這樣子啦，我給你拍一個鏡頭？」

吳晟：「我不要，真的不要。」

記者：「我是說……你就說……。」

吳晟：「真的不要，真的拜託不要拍，我不要再惹風波。」

記者：「要不然我就直接打電話看音寧願不願意講就好了……老師，我來的時候就想說一定會打擾到，很抱歉啦。」²⁴²

²³⁹ 吳晟，《北農風雲：滿城盡是政治秀》(新北：印刻，2020)。

²⁴⁰ 李鴻駿側記，〈吾鄉雖老，他還年輕：導演林靖傑 X 醫師詩人吳易澄〉，《文訊》第 443 期 (2022 年 9 月)，頁 120。

²⁴¹ 葉連鵬〈初心猶在，他還年輕：承繼磺溪精神的吳晟〉，《文訊》第 443 期 (2022 年 9 月)，頁 98。

²⁴² 林靖傑，《他還年輕》，(臺北：目宿媒體股份有限公司，2022)。



架設在吳晟背後的攝影機清楚拍下整個過程，揭露詩人不願複誦記者草擬的講稿，且不想被拍攝的委婉拒絕。此節認為，本片對「北農送菜風波」的紀錄，既延展吳晟對女兒的關愛，也刻畫詩人對社會議題的反思。

本片透過訪談揭露詩人對此風波的看法，體現其對農民的關懷，也再現詩人處理「社會關係」的面向。而本片蹲點拍攝所收錄的突發性事件，則意外目擊「北農送菜風波」的案外案，更以影音為媒介揭示兩個層次的倫理問題，即新聞倫理與紀錄片倫理，以此擴延詩人認知上的「社會倫理」。片中記者在新聞鏡頭未及之處，強勢地要求被攝者接受突襲訪問，紀錄團隊的另一臺攝影機則正好揭露記者罔顧新聞倫理的舉動。由於記者意識到紀錄團隊正在拍攝吳晟，此次突襲訪談才以記者的道歉收場，體現紀錄片隱身的鏡頭實具有制約新聞拍攝的作用。在此一情境中，紀錄片拍攝猶如新聞報導的「幕後花絮」，揭開新聞採訪背後不公的真實情節。

上述兩臺攝影機的抗衡，也帶出觀看吳晟、吳音寧與「北農送菜風波」的兩種視角。本片收錄吳晟瀏覽網路新聞的反應，並以影音同時呈現新聞媒體與當事人的觀點。例如，針對一篇因「送菜風波」起底吳晟家族的新聞，本片收錄吳晟與其家人的回應：

吳晟：你沒看網路喔：「起底吳晟家族過往黑歷史，在溪州老家蓋了一座很漂亮的莊園，民進黨的大佬包含蔡英文都在此莊園接受招待或開會。」

家族成員：哪有豪華莊園？

吳晟：這個叫做豪華莊園，就我們家啦，這間房子。



吳晟：「蔡政府為了酬庸他的作偽證，一舉打垮了二、三十萬公教退休人員，遊行示威抗議，就聘任他為有給職的國策顧問，年薪四百二十萬」……四塊半都沒有。²⁴³

上文以吳晟現身朗誦「網路新聞稿」的形式呈現，並收錄其肢體語言與旁人的反應。此節認為，《他還年輕》透過音像紀錄提供吳晟現身說法的空間，得以回應「北農風波」中的輿論，實則發揮了紀錄片「平衡媒體報導」的功能。

然而，紀錄團隊在面對突發事件時，也有「該不該繼續拍攝」的紀錄倫理考量。此節認為，「紀錄倫理」除了規範攝影機（拍攝者）與被攝者間的關係，亦影響觀眾與被攝者之間的關係，攝影機、被攝者與觀眾三者形成相互影響的迴圈。由於「觀眾對影像的凝視，將與攝影機對被攝的人、事、物的凝視連結起來。」²⁴⁴故拍攝者如何處理自身與被攝者的關係，則是紀錄片拍攝上不可被忽視的問題。此節認為，本片被動地觀察吳晟處理危急情況，錄下其處理棘手事件時的反應，更將此危急時刻剪輯到紀錄片中，使觀眾可能透過攝影機產生一種偷窺的凝視，故探討拍攝者的責任問題顯得更加重要。加上對於紀錄電影來說，「『人』被視為社會角色而非專業演員。社會角色或多或少地是以沒有攝影機存在的方式，過他們的生活……」²⁴⁵因此本片對吳晟爭議事件的拍攝，可能對他產生無法預料的影響，也可能影響詩人後續生活，故倫理考量意在減少對被攝者有害的影響。

再者，由於本片為目宿媒體「文學大師系列電影」的一環，作為文學紀錄片有其計畫性，也具備與傳主協商的空間，並在取得其拍攝同意的情況下進行。但在實地跟拍與後製剪輯上，片中卻收錄了許多突發狀況，呈現出傳主在拍攝當下

²⁴³ 林靖傑，《他還年輕》，（臺北：目宿媒體股份有限公司，2022）。

²⁴⁴ 李道明，《紀錄片：歷史、美學、製作、倫理》（臺北：三民書局，2020），頁260。

²⁴⁵ Bill Nichols 著，井迎兆譯，《紀錄片導論》（臺北：五南，2020），頁43。



發生的事件。因此本文認為，本片正揭示了紀錄倫理中「知情同意原則」的複雜性。知情同意原則（voluntary and informed consent）指「被拍攝者志願性的、經過充分告知後所給予的拍攝同意。」²⁴⁶吳晟雖是志願參與拍攝，但開拍期間因身心狀況不佳而想退出，故本片收錄他面對鏡頭的訴苦：

我說實話，我就因為答應你們拍片要拍完，這是一個原因，不然我很想不要再……所以說實話你說你要來，我就跟你說不要，現在我的心情不適合、不想要，想說，總之一定要撐住，撐到你拍完這樣，真的，這部片剛好這個時候拍……²⁴⁷

上文揭示吳晟因「北農風波」受到衝擊，導致他無心再配合紀錄團隊完成拍攝，但他當初已經答應參與計畫，又無法直接拒絕的矛盾。最早倡議紀錄倫理議題的美國學者普萊拉克（Calvin Pryluck）認為：「即便當事人同意被拍攝，但應該並未完全放棄隱私權，因此在他們情緒激動時是否願意被拍攝，其實應該還是可以有自主權的。」²⁴⁸此節認為，由於「文學紀錄片」具有類型其特殊性，即其被攝者身為公眾人物，已被新聞或網路媒體暴露於公眾視野，不同於拍攝一般民眾或身邊親友，本片傳主已是身為公眾人物的文學家，故衍生出紀錄片能暴露公眾人物資訊到何種程度的問題。而《他還年輕》在剪輯上對突發狀況的捕捉，與鏡頭對吳晟私密情緒的紀錄，皆帶出紀錄片拍攝「公眾人物」時的倫理界線疑慮。即使被攝者身為文學家，攝影機是否就能將其私密情緒暴露在鏡頭前，或將其面對突發狀況的臨場反應收錄於片中，皆有待後續更多思考與討論。

²⁴⁶ 李道明，《紀錄片：歷史、美學、製作、倫理》（臺北：三民書局，2020），頁 244。

²⁴⁷ 林靖傑，《他還年輕》，（臺北：目宿媒體股份有限公司，2022）。

²⁴⁸ 轉引自李道明，《紀錄片：歷史、美學、製作、倫理》（臺北：三民書局，2020），頁 241。



此節認為，在本片採取不介入的姿態，忠實呈現當下情景時，亦具有導演深刻的倫理考量。在開拍前林靖傑的構想中，吳音寧原本應該會是片中重要角色²⁴⁹，但上映後卻只有幾幕吳音寧的身影，跟拍北農事件結束後她回溪州的過程，甚至沒有收錄吳音寧的訪談。呼應陳文彬在〈因為年輕：讀「吳晟文學紀錄片」〉中提出的問題：

不見女兒吳音寧的主要畫面（除引用新聞畫面及背景人物外），甚至只有一句與父親對話的畫外音。發生了什麼事？讓素有經驗、批判力的林靖傑導演選擇如此敘事？²⁵⁰

此節認為，上述開拍後與原先構想不同的狀況，應是導演考量到北農風波當時吳音寧不便露面，故沒有拍攝或把吳音寧的片段剪入紀錄片。且這三年的拍攝期間，由於北農事件的爆發，吳晟父女間也許有不願向外人多說的思緒，在面對鏡頭時可能狀態不佳或難以啟齒。因此，導演採取退一步觀望的保守姿態，並沒有揭發吳音寧内心私密的情感，也沒有逾越吳晟父女間微妙的距離，使兩人保有各自消化北農事件的空間。

另外，本片除了以「北農送菜風波」帶出新聞與紀錄片的影音媒介倫理，更體現網路社群的使用倫理，揭露匿名論壇的酸民留言如何影響詩人身心。2018年冬季，正值吳音寧被解除北農總經理職務之際，本片拍攝吳音寧回溪州老家與家人相處的日常。鏡頭捕捉茶餘飯後吳晟在自家院子滑手機，畫面同時以子螢幕的形式，置入吳晟正瀏覽的社群媒體留言串，以呈現他在手機上接收的資訊。隨著主螢幕吳晟手指不停地滑動，子螢幕出現一則又一則謾罵吳晟與吳音寧的留言。

²⁴⁹ 李鴻駿側記，〈吾鄉雖老，他還年輕：導演林靖傑 X 醫師詩人吳易澄〉，《文訊》第 443 期（2022 年 9 月），頁 120。

²⁵⁰ 陳文彬〈因為年輕：讀「吳晟文學紀錄片」〉，《文訊》第 443 期（2022 年 9 月），頁 96。



子螢幕的留言串顯示留言者帳號、留言內容、按讚數與回覆數，以實際數據體現吳晟因此事件面臨龐大聲量的辱罵，及其正承受不堪負荷的心理壓力。同時，本片以音畫不同步的形式剪輯吳晟的畫外音，以此訴說瀏覽留言後的煩悶心情：

我的作品和我的生活一直都連結，這個事件在我的生命歷程中，因為是太震撼，不管寫得好壞總是把它整理出來，心情、自己的心緒跟一個我的思考把它清一清就放掉了，放掉了我還要再做別的事情。²⁵¹

上述交叉剪輯的手法，形成聲音、畫面與子螢幕不同步的交叉敘事，共構吳晟面對「北農風波」的心路歷程。而這段心路歷程如同吳晟訪談中所述，因為他總是將文學連結生活，所以不管好壞都要將面對北農事件的心情寫下來，這對他而言是一種清理與釋放。此節認為，當時正值吳晟經歷北農風波的時期，許多情緒尚未被詩人消化，而本片剪入這段訪談彷彿作為一種預告，揭示了 2020 年 3 月《北農風雲：滿城盡是政治秀》²⁵²的出版。本書出版於紀錄片拍攝工作結束之後，吳晟開始蒐集資料展開反擊，既為吳音寧抱不平，也為自己煩悶的思緒畫下句點。

此節認為，此交叉剪輯手法體現了紀錄片的彈性與特質，印證影音除了能再現文字，還能保存新興媒體如直播聊天室一閃即逝的留言內容。在直播平臺或網路論壇的討論常具有時效性，可能隨著直播間關閉或因貼文、影片被刪除而消失，使用者的討論往往只屬於那個當下，除非被特定個人截圖留存。然而，紀錄片卻能以影音形式保存特定聊天內容，並透過帶有觀點的剪輯向大眾傳播。本片清楚呈現聊天室裡酸民對吳晟父女的謾罵，起到保留該時期網路輿論的作用，使

²⁵¹ 林靖傑，《他還年輕》，（臺北：目宿媒體股份有限公司，2022）。

²⁵² 吳晟，《北農風雲：滿城盡是政治秀》（新北：印刻，2020）。



容易被刪除或遺忘的惡意留言得以留存，在風波稍微平息之後，更提供觀眾重新理性思考該事件的管道。

又本片以影像呈現留言串的形式，將對公民議題的討論延展至網路平臺，既體現臺灣民眾於網路社群的政治參與，也擴延吳晨的政治與社會關懷。此節認為，當代接收資訊的方式與數位平臺環環相扣，故本片再現的「現實」也跨足到直播平臺，揭示「公民參與」的管道不僅止於實體會議，亦在虛擬、匿名的網路社群蓬勃發展。雖然公民參與的管道更加多元化，但本片也藉由「北農風波」的後續爭議，引領大眾將人際關係網絡擴及數位平臺，以思索當代網路社群的互動倫理。

此外，此節認為本片再現多種平臺訊息的策略，具有發展「紀錄媒體」資料庫的可能，且在資訊保存與大眾傳播面向，體現出超越文學與影音文本的未來展望。「紀錄媒體」（docmedia）由彼得·溫托尼克（Peter Wintonick）提出，作為反映「紀錄片」（documentary）未來和現在的新用語，以思考將紀錄片結合當代數位平臺發展出的新興紀錄形式。溫托尼克認為：「紀錄媒體的新平臺是網路導向或多平臺的，是一個現在媒體，充滿關於『紀錄民主』的想法……讓紀錄片成為資料庫；互動；途徑；觀點。」²⁵³意即，將紀錄片視作一個大型數位資料庫，以影音結合從數位平臺挪用的資訊，並透過剪輯來產生具有觀點的新意義。此節認為，「紀錄民主」（documocracy）意味著結合文字、影音或數位媒體等紀錄形式，建構一種動態的資訊交流平臺，通過多種媒介提供閱聽人發表觀點的途徑，以實踐讓各種聲音共存的民主價值。如上文所述，《他還年輕》擷取數位平臺上的酸民留言，再結合吳晨讀取後的訪談，在一面倒的輿論攻擊下，提供傳主回應與反駁的機會和管道，有使紀錄片成為「紀錄媒體」（docmedia）並實現「紀錄民主」的願景。

²⁵³ 布萊恩·溫斯頓，《紀錄片當代讀本》（新北：國家電影及視聽文化中心，2023），頁 537。



此節認為，本片體現了數位時代面對現實的一種方式，且再現數位平臺上訊息的流動，正揭示了文學被閱讀的同時，現實與虛擬世界的社會、政治問題仍持續發生。本片也使作家、文學、影音文本與數位平臺的訊息互文，得以互相補充與詮釋。導演藉由對各種平臺的關注，將紀錄片敘事發展成跨平臺的網絡，使多種媒介中的元素互文，整合呈現吳晟的形象與關懷。綜合此節所述，可知《他還年輕》對新聞倫理、紀錄倫理與網路社群倫理的顯影，既擴延了吳晟及其詩作中的社會關懷，將社會倫理的關係延展到本片鏡頭外的世界，更開展出紀錄片朝向「紀錄媒體」發展的可能性，實踐由影音形構的「紀錄民主」。

第五節 小結

透過對《他還年輕》（2022）土地倫理、家庭倫理與社會倫理的探討，此章欲提出本片「以事件證詩」的策略，作為影像轉譯現代詩的特質之一。簡文志認為，「具有歷史省思與批判精神的吳晟，透過以詩再現地方感的意象形塑，以詩作為傳播社會意義再現機制。」²⁵⁴此章認為，導演林靖傑也利用紀錄片擅於捕捉「事件發生當下」的媒介優勢，再現了吳晟關注現實與經驗的詩風，體現出兩種再現機制（文學／影音）間的差異，並使兩種媒介再現的內容得以互文，互相補充以延展出更多意義。而影音透過實地跟拍直擊事件發生的過程，與現代詩經過詩人提煉後產生的語言不同，充滿意外與不可預測性。故本片大量跟拍當下事件，用以再現或擴延吳晟詩作的手法，在很大程度上依賴後製剪輯，以呈現出導演的最終意圖。此章認為，《他還年輕》在影像轉譯現代詩的方法上，展現出顯著的導演詮釋空間。根據前文所述，此章欲指出林靖傑傾向以「倫理」面向切入，探索詩人與世界互動的關係，且延伸思索在紀錄片的拍攝上，攝影機與被攝者的關係。因此，本片不單單以詩人或詩歌的權威性，作為音像轉譯的核心，而

²⁵⁴ 簡文志，〈論吳晟詩的地方感〉，《佛光人文學報》第5期（2022年1月），頁274。



是透過關注詩人與土地、家人的互動，在動態的關係互動中體現其詩旨，並為觀眾形構一種認識詩人的開放性空間。

又此章認為，本片之所以能採用「以事件證詩」的策略，與「現代詩」作為特定文類的特質有關。由於現代詩在書寫上關注意象與象徵的經營，其高度濃縮的語言賦予導演較大的詮釋空間。故導演得以挪用特定意象，或重構特定象徵的聯想，藉由音像組配擴延其內涵，並與紀錄片情節共構新意。而本片的導演詮釋空間，亦在影像轉譯文學範疇中涉及「改編忠實性」的問題，即導演能脫離文學文本到何種程度，以凸顯其欲拍攝的主題。本片大量跟拍與收錄當下事件的策略，使紀錄片關注「現實」的比例大於關注文學，更使「現實」優先於文學，形構大眾認識詩人的圖像。

因此，此章欲承繼前文二章，提出本文三部文學紀錄片拍攝關注點的移轉路徑。觀《朝向一首詩的完成》（2011）到《如歌的行版》（2014）再到《他還年輕》（2022），此三部由日宿媒體發行的系列一至系列三文學紀錄片，具有將影像轉譯文學的核心，從聚焦「作家」到強調「文學文本」，最後轉向「去文學文本中心」的趨勢。意即，這三部片從《朝向一首詩的完成》遵循「作家紀錄片」模式，聚焦在楊牧「過去」的文學成就，故以訪談形構其生平與文學觀；走到關注文學文本的「文學紀錄片」模式，大量重構詩歌的情節，並收錄虛實地走訪的片段呼應詩歌符碼；最後抵達《他還年輕》去除「作家」與「文學文本」權威性的拍攝模式。

由於《他還年輕》採取不以作家生平或文學文本為權威的轉譯策略，故在影像轉譯文學的探討上，「是否忠於原著」也不再是本片關注的核心，開展出解除「改編忠實性」的可能。此章認為，紀錄片的媒介特殊性使導演能直擊詩人的關懷，並以影音直接呈現詩人關注的現實世界；或透過影音收錄當下事件，直接呈現文學主題，故不侷限在文字形構的「文學文本」上。而此章嘗試分析本片從「倫理」（ethics）切入的拍攝策略，以呈現傳主與世界的多重關係



(relationships)。如林靖傑對《他還年輕》的期待，希望本片能夠打破世人對吳晟的既定印象，因為吳晟不僅謳歌土地、愛戀原野，同時也是一個帶著刺的、對社會不公不義有情緒的作家。²⁵⁵此章認為，倫理向來是變動不居的概念，將隨著時空變遷移轉，故本片也提供觀眾思索詩人與世界「連結」的多種途徑。

《他還年輕》作為日宿媒體第三系列文學紀錄片，實則開啟了另一種影像轉譯文學的新篇章，促使我們思考從「作家紀錄片」到「文學紀錄片」之後的發展。如同本片片名的意涵，《他還年輕》收錄吳晟在 21 世紀（2001-2014 年）發表的 52 首詩作，吳晟提出「他還年輕」所指如下：

比喻臺灣還是地質尚未穩定的年輕島嶼，需要我們去愛護、去珍惜；與我心戚戚焉，又吻合「我雖已老、他還年輕」的晚年心境，一代傳一代、生生不息的自然生命觀。²⁵⁶

「他還年輕」既指涉詩中臺灣作為地質尚未穩定的島嶼，亦代表吳晟於 21 世紀重啟的書寫生涯，具有「詩人還年輕」的這層意義。此章認為，在本片的拍攝策略下，「他還年輕」更指向另一層影像轉譯文學藍圖的啟動，引領我們思考「文學紀錄片」的「朝向」。

最後，此章嘗試扣回本文緒論中「文學來世」的命題，提出現代詩紀錄片的未來展望，以思索文學與紀錄片將通往何處。如此章第四節所述，《他還年輕》體現數位時代面對現實的方式，使作家、文學、影音與數位平臺資訊互文，將紀錄片敘事發展成跨平臺網絡。故此章引述溫托尼克（Peter Wintonick）提出的紀錄媒體（docmedia）概念，指出《他還年輕》具有朝向「紀錄媒體」發展的可

²⁵⁵ 李鴻駿側記，〈吾鄉雖老，他還年輕：導演林靖傑 X 醫師詩人吳易澄〉，《文訊》第 443 期（2022 年 9 月），頁 121。

²⁵⁶ 林明德編，《臺灣現當代作家研究資料彙編 116：吳晟》（臺南：臺灣文學館，2019），頁 121。



能，使紀錄片成為一種大型數位資料庫，並建構動態的資訊交流平臺，以多種媒介提供傳主或閱聽人表達觀點的途徑，實踐讓各種聲音共存的「紀錄民主」（*documocracy*）。此章欲以此思索現代詩紀錄片的展望，在影像轉譯文學的脈絡下，串起「文學來世」與「紀錄片來世」的命題，並結合時下數位平臺的發展，於第五章接續談論文學紀錄片的未來。



第五章 結論

依循緒論中對「文學來世」的思考，本文認為，隨著「影像文學時代」²⁵⁷的來臨，音像如何轉譯文學、生成新敘事，且如何被觀看與理解是值得深究的議題。本文欲在臺灣文學影視改編的脈絡下，針對「現代詩」此一特定文類，探討其被特定影像類型——紀錄片所轉譯的方法，並思索「現代詩紀錄片」能否成為一種文學電影的「類型」，及其可能的特質為何。因此，綜觀前文三章對《朝向一首詩的完成》（2011）、《如歌的行板》（2014）與《他還年輕》（2022）三部詩人紀錄片的分析，此章欲回應以下四個問題：（一）現代詩作為特定文類的影音化邏輯為何？（二）現代詩紀錄片如何在當下時空為我們提供新視角，重塑觀眾對於臺灣詩人的感知與認知？（三）同為目宿媒體「他們在島嶼寫作」系列詩人紀錄片，此三部片如何拆解與超越島嶼邊界，重構「在島嶼」寫作的意涵？（四）釐清三部片關注點的移轉路徑，串起「文學來世」與「紀錄片來世」的命題，描繪現代詩紀錄片與文學電影的未來展望。

第一節 現代詩的影音化邏輯

本文認為，論及「現代詩」的影音化邏輯，意味著現代詩如何在影音轉譯的過程中，從文學空間過渡到影像空間，並兼容現代詩與紀錄片的美學。而現代詩經由音像拆解與重構的方法，將形構「現代詩紀錄片」此一特定文學電影「類型」的特質。在探討上述拆解與重構的方法上，本文參照亨利·詹金斯（Henry Jenkins）的跨媒介敘事，採用比較媒體視角（comparative media perspective）探

²⁵⁷ 吳嘉寶，〈作者期待觀者「不要把東西當東西看」的影像文學時代〉，視丘攝影藝術學院官網（2023年2月），網站（<https://reurl.cc/0Wbmgb>），2023年2月19日發表（2025年9月20日上網）。吳嘉寶曾於〈作者期待觀者「不要把東西當東西看」的影像文學時代〉一文指出，2010年代起世界文明已堂堂邁入「攝影4.0版時代」。攝影4.0版時代就是影像創作者「拿影像當文字使用」，用影像「群」創造「影像文學」的時代；也是人們積極運用影像群中每一張影像的「影像語意」，與影像群之間浮現的「影像脈絡性訊息」共構「形而上內容」的時代。



討影音「挪用」現代詩符碼的方式，以及紀錄片「擴延」文學符碼生成新敘事的過程。而依循前文三章的分析，本文欲提出現代詩影音化的三個關注點：（一）聲音（二）意象（三）事件，並逐一總結紀錄片轉譯現代詩的三種方法，以及現代詩紀錄片可能形構的「類型」特質。

一、聲音

首先，本文認為，影音轉譯現代詩的特質在於關注「聲音」的經營，故本文將比較詩歌「聲音」在三部片的再現與作用。在《朝向一首詩的完成》中，導演採用「語言錯位」的聲音策略，既重構楊牧詩中多語的族群空間，又拉出楊牧文學外譯的線索。例如，影音轉譯〈花蓮〉（1978）時，影像字卡是中文，畫外音卻以日語、原住民語講述詩歌情節，此即聲畫同步的「語言錯位」策略。片中收錄日語朗誦的〈花蓮〉，也重演原住民口語情境裡的對話，體現紀錄片能收錄多種聲音，形構中、日語與部落語言駁雜的歷史時期，亦再現詩人身處多族群文化並存時期的聲音現象。本片的「語言錯位」策略，也展演了被譯成各國語言的詩作，起到雙向引介的傳播效果。例如，本片轉譯〈學院之樹〉的字卡是中文，畫內音卻由譯者 Susanne Hornfeck 以德文朗誦全詩，此雙語傳播策略能以「聲音」直接傳遞音韻，消弭因不諳語言而讀不出音節的障礙。可知紀錄片收錄聲音的優勢，能超越詩歌意義的層次，彌補不同譯本對讀者造成的語言隔閡，達至雙向引介楊牧詩歌的效果。

在《如歌的行板》中，紀錄片的聲音用於轉譯痙弦詩歌的音樂性，透過配樂、畫內音、畫外音等手法再現詩歌韻律，並突出詩作為韻文、具有節奏、可被歌頌的文類特徵。例如，本片收錄梁啟慧製作的配樂，以音樂為媒介講述痙弦生命的重要事件與體悟；片中以配樂轉譯〈如歌的行板〉一詩，搭配畫外音痙弦的朗誦，藉由行板節奏演示痙弦以音樂邏輯寫成的詩作。又本片將〈乞丐〉的「曲



調」轉譯為紀錄片的「聲音」，以配樂演唱詩歌的「蓮花落」曲調；或〈蛇衣〉以文字鋪陳的「小調」，片中也以曲劇現場表演的形式，跨媒介展演詩歌音樂性。故無論配樂或曲劇演唱，本片皆透過紀錄片能收錄音樂的優勢，將痙弦詩歌聯繫兒時於河南的曲劇養成，以具現其詩歌的音樂性淵源。

在《他還年輕》中，紀錄片的聲音則用於突出吳晟詩歌的語言問題。對吳晟來說很難用臺語寫成的詩作，片中卻能直接用臺語朗誦出來，表達他真實流露的情感。如〈曬穀場〉字卡為中文字形，畫外音則搭配吳晟臺語朗誦，在同一首詩的呈現上，無論音節或意義兩種語言都有很大差異，揭示臺語、中文無法被精確翻譯的困境。本片以中文字卡、臺語朗誦雙語呈現的手法，使觀眾能窺見吳晟盤旋於兩種語言的作詩狀態，也帶出吳晟以中文字表臺語音義的問題。本文認為，紀錄片透過聲音突出吳晟創作的命題之一，即臺灣詩人如何擺脫中國文學的影響，找到自己獨創的語言與聲音。而片中雙語模式的策略，既揭露戰間世代詩人吳晟摸索語言的過渡期，也使觀眾得依循其詩歌實驗的痕跡，理解該歷史時期詩人語言嘗試的心路歷程。由此，紀錄片收錄聲音的優勢，使音像紀錄成為另一種多語的創作空間。

二、意象

現代詩影音化的另一關注點，在於以影音挪用、擴延詩歌「意象」，進而生成新的敘事。在《朝向一首詩的完成》中，觀眾可見導演組織動態影音的隱喻序列，以音像組配挪用、擴延現代詩意象，以形構「影像詩」的嶄新敘事。例如，本片採用現代舞的表演形式，挪用、擴延〈妙玉坐禪〉一詩的古典意象，如拍攝舞者與數條「念珠」糾纏的過程，轉譯〈妙玉坐禪〉首一「魚目」的佛珠意象，既以魚目混念珠暗示其禪修的虛妄，也再現妙玉嘗試解開佛法纏繞的努力。透過舞者肢體運動、舞臺布景與攝影機運動，本片以現代舞轉譯詩歌的紀錄形式，幾



乎游離原先由文字形構的感官邏輯，除了重構楊牧「戲劇獨白體」的音像感性，亦達至以當代影音媒介翻新經典的效果。

在《如歌的行板》中，導演則採用「意象性重構」的策略挪用詩歌意象，將詩的敘事性成分擴延成紀錄片「情節」，由此拆解與重建詩歌敘事。例如，導演挪用〈乞丐〉詩中「鑄在金幣上的側面像」的意象，並以影音重塑此一構圖，將普羅大眾身軀鑲嵌於原處旋轉的輪胎，人物則面無表情、迷惘地看著輪胎轉動。此構圖以輪胎裡小人物的迷惘，反諷將側面像鑄在金幣上的執政者，透過直觀的畫面揭示〈乞丐〉一詩背後的寓意，也將執政者／小人物以同樣的構圖對立，突出大時代下人民的無力感。承上所述，本文認為，「意象性重構」既能再現詩中意象，又能以影音詮釋詩的「言外之意」，提供觀眾重新解讀詩歌的音像空間。

在《他還年輕》中，導演挪用了《守護母親之河：筆記濁水溪》及其序詩〈水啊水啊〉中的「河流」意象，拉出一條濁水溪上游到出海口的生態踏查路線，並透過實地跟拍與空拍鏡頭，具現臺灣河川的汙染問題。本文認為，本片挪用詩歌意象與散文架構，以影音築起吳晟由農地、樹林與河流形構的土地敘事，且以「水流」作為時間的徵象，捕捉在地景變遷中蘊含的人地關係。又紀錄片的空拍影像能直擊河流現況，直接體現其受到破壞的痕跡，也更具體地呈現「河流」如何形構吳晟詩中的地方感，作為其家鄉圖像的構成要件。

三、事件

本文認為，此三部片以影音轉譯現代詩時，具有挪用特定「事件」以證詩人或詩作風格的特質。例如，《他還年輕》對「北農送菜風波」始末的拍攝，便是一種「以事件證詩」的策略。導演利用紀錄片擅於捕捉「事件發生當下」的媒介優勢，既再現吳晟關注現實與經驗詩風，具現他對女兒吳音寧的關心，又突出他參與社會議題勞心勞力的過程。本片透過對「北農送菜風波」的關注，也再現並



擴延了吳晟《向孩子說》中的親情意涵，使觀眾能跨越數十年，經由詩人當下經歷的事件重新體悟〈負荷〉的詩旨。

另外，同時收錄於三部片的重要文學史事件：「1980 年代愛荷華大學國際作家寫作坊」，亦是以「事件」作為影響詩人風格的轉折，乘載對於一代詩人重要的文化記憶。例如，《朝向一首詩的完成》便以「愛荷華國際作家寫作坊」作為形構楊牧詩風的重要事件，片中採用「解說式」的訪談紀錄模式，呈現楊牧在愛荷華的學術養成，及其受西方文化與文學薰陶的過程。由於楊牧在愛荷華大學修課期間，對西方古典文學產生濃厚興趣，又遇見影響他深遠的陳世鑑教授，使他開始接觸比較文學，之後走向中、西比較文學的研究取徑。在愛荷華的學術與文學養成，促成楊牧兼融中、西詩歌特點的詩風，既縱向連結中國文學傳統，在敘事中融入中國文學典故；又橫向博取西方文學底蘊，大量使用戲劇與敘事手法，最終開創其「戲劇獨白體」的使用。

在《如歌的行板》中，導演則以梁啟慧製作的配樂「愛荷華精神」²⁵⁸，體現痙弦參與國際作家寫作計畫受到的影響。透過攝影機的跟拍，片中回顧痙弦 1966 年受美國國務院邀請，參加愛荷華大學的國際作家寫作計畫，並結識保羅·安格爾（Paul Engle）與聶華苓的始末。此一歷史事件，使痙弦能接觸當時在臺灣被國民黨封禁的文獻，並從愛荷華大學的圖書館抄寫大量書籍，發表並引介中國 30 年代人道主義精神於《創世紀》。而配樂裡所謂的「愛荷華精神」，便體現痙弦對當時愛荷華學術自由與認真治學的感念。

《他還年經》則實地跟拍吳晟與莊芳華重返愛荷華大學，既回顧 1980 年吳晟受安格爾（Paul Engle）、聶華苓夫婦邀請參加工作坊的歷史，亦透過此歷史事件，回溯吳晟赴美時因思念妻子所創作的組詩。片中安排吳晟與妻子對坐於愛荷華宿舍的餐桌，並拍攝吳晟向莊芳華朗誦〈從未料想過〉、〈洗衣的心情〉的情

²⁵⁸ 梁啟慧發行，《如歌的行板》數位專輯，曲目 12，時長 2：05，音源網站（<https://reurl.cc/OYApXR>）。



景。本文認為，上述以國際作家寫作計畫為背景，帶出兩首收錄於《飄搖裏》「愛荷華家書」的詩，以轉譯詩中詩人對妻子的感謝之情，此即「以事件證詩」的影音轉譯策略。此歷史事件亦為吳晟創作生涯的轉折點，由於當時接觸到被國民黨封禁的書籍，使吳晟重思臺灣歷史與國族議題，進而影響其詩歌創作的語言和風格。

本文認為，《朝向一首詩的完成》、《如歌的行板》與《他還年輕》藉由特定「事件」轉譯詩歌文本，或形構詩人風格的策略，將三位詩人的個人生命史串連起來，共構出特定文學史事件的面貌。在三部紀錄片中，觀眾可見「愛荷華國際作家寫作計畫」如何影響個別詩人的文學經歷，而這些經歷將作為該歷史事件的「剖面」。又通過三個系列紀錄片的再現與重述，這些由音像建立的「剖面」，將以阿斯特莉特·埃爾（Astrid Erll）所謂互媒（inter-medial）²⁵⁹的方式，拼湊起觀眾對於該世代詩人的文化記憶。

第二節 影音轉譯現代詩形構的新感知／認知

本文欲承繼上文現代詩的影音化邏輯，提出現代詩紀錄片形構的新興認知與感知形態。意即，現代詩紀錄片如何透過音像重構的空間，為處在當下時空的我們提供新視角，重探對於臺灣詩人的認知與感知。

本文認為，《朝向一首詩的完成》的「影像詩」與「語言錯位」策略，使觀眾能游離文字形構的感官邏輯，透過電影語言的隱喻序列，填補文字「留白」的詩意空間。例如，片中以現代舞轉譯〈妙玉坐禪〉的影像詩策略，省略文字與聲

²⁵⁹ 阿斯特莉特·埃爾、安斯加爾·紐寧編，李恭忠、李霞譯，《文化記憶研究指南》（中國：南京大學出版社，2021年），頁487-488。埃爾稱「記憶的互媒機制」為：「文化記憶的互媒（inter-medial）機制，其特徵通常體現為一種雙重運動，即『預見』和『補正』之間的互動。『補正』即值得紀念的事件往往會在幾十年乃至幾百年裡，通過不同媒介反覆得到再現，如報紙文章、照片、日記、史籍編纂、小說、電影等，仍傾向於鞏固文化記憶，創造某種關於過去的敘述和偶像，並使之穩定下來。『預見』則是指一種關於觀察、命名和敘述的文化實踐，關注某個社會當中流通的既有媒介，如何為將來的體驗及其再現提供圖式。」



音的佔比，僅以肢體擺動的張力演繹妙玉心流，除了聚焦於角色矛盾的心理，使楊牧「戲劇獨白體」形式浮現，更透過視聽元素聯繫出新的音像感性。故觀眾可見從古典文學《紅樓夢》到〈妙玉坐禪〉的現代演繹，並經由影音獨有的美學，於舞者肢體語言中接收角色心流狀態，印證紀錄片的當代詮釋軌跡。或如本片轉譯〈花蓮〉的語言錯位策略，在原詩使用的中文之外，透過紀錄片的聲音呈現日文與原住民語言，既追溯臺灣日治時期歷史與日本近代史的連結，亦重演戰前原住民部落生活的面貌，以此開展戰爭前夕花蓮原住民、本島人與日本殖民者可能的「對話」空間。

又《如歌的行板》中配樂、畫內音與畫外音的使用，除了能再現詩歌音樂性，亦能切割特定歷史時期或再生文化記憶，重構觀眾對詩人的想像。例如，兩種配樂版本「紅玉米二胡版」、「紅玉米 Oboe 版」對〈紅玉米〉前、後段詩文的轉譯，是以二胡和雙簧管兩種樂器，展演瘞弦壯年與晚年的不同心境。以中國傳統樂器二胡轉譯的〈紅玉米〉前段，是戰後外省第一代人鄉愁的再現，以遙想中國為主軸，象徵整個世代的離散記憶。音樂終結於傷感的愁緒，體現當時瘞弦雖身在臺灣，情感卻尚未抽離故鄉河南。以雙簧管轉譯的〈紅玉米〉後段，則在時空上拉出距離，記錄瘞弦晚年回河南祭祖的情懷。「紅玉米 Oboe 版」發揮紀錄片在當下時空重現作家記憶的優勢，與記憶中的「紅玉米二胡版」相對照，呈現瘞弦歷經遷臺、移民加拿大後，回憶起故鄉的晚年心境。上述以配樂再生詩人記憶的策略，能在當下時空重思瘞弦的中國經驗，補足紙本詩集較難體現的離散情結更迭。

《他還年輕》聚焦於當下事件的拍攝模式，則能以影音直擊詩人日常，與現代詩經提煉後產生的語言不同，充滿意外與不可預測性。且本片不以詩人或詩歌權威性作為轉譯的重心，而是關注詩人與土地、親人和社會的互動，在動態關係中體現其詩旨，並為觀眾提供一種認識詩人的開放性空間。而片中「以事件證詩」的紀錄策略，除了以「北農送菜風波」與「愛荷華國際寫作計畫」再現《飄

搖裏》（1966）與《向孩子說》（1985）的親情倫理，更延展吳晟橫跨數十年的「親情」時間軸，觸及 2017 年後詩人晚年的親情課題。



第三節 拆解、超越島嶼邊界：重構「他們在島嶼寫作」意涵

本文欲由三部紀錄片的分析，思索目宿媒體「他們在島嶼寫作」系列是否有溢出「在臺灣島」寫作的象徵意涵，而能從臺灣島出發、蔓衍，為臺灣文學帶來全球傳播或納入世界文學範疇的可能。

本文認為，《朝向一首詩的完成》作為「他們在島嶼寫作」系列一紀錄片，雖然不脫作家紀錄片訪談為主的傳統，卻由訪談拉出一條楊牧文學外譯的線索，體現臺灣文學與世界連結的途徑。片中將文學外譯問題納入討論，突出楊牧在英語、德語和日語文學界的引介問題，亦使觀眾重思楊牧在德、日、英美文學語境中的位置。且本片收錄譯者汪汪引介德國文學界評價的訪談，將楊牧歸於博學詩人之列，使其文學成就同平達爾、歌德、蓋文、葉慈之流²⁶⁰，實有將楊牧置於「世界文學」範疇，並探討其定位的意圖。本文認為，此意圖有意與「他們在島嶼寫作」的框架對話，既舒展楊牧詩學「在島嶼」及「朝向世界」的張力，又為其文學傳播帶來溢出「島嶼」邊界的思考途徑。

而《朝向一首詩的完成》「語言錯位」的聲音策略，具有以影音擴寫楊牧詩歌，並重構其文學地位的可能。例如，片中將外譯的語言融入影音敘事，如德語、英語和日語等；或以多語的對話聲重演詩歌情節，如使用日語、中文或原住民部落語言，皆形構楊牧詩學「朝向世界」與「回歸島嶼」的張力。多語聲音的收錄，使本片在「向內」探尋詩人生命與歷史意識時，也「向外」將臺灣文學推向世界，以證楊牧文學被翻譯成多種語言的現況，及其在全球讀者群中的迴響。

²⁶⁰ 溫知儀，《朝向一首詩的完成》，（臺北：目宿媒體股份有限公司，2011）。



本文認為，本片開啟了一種「朝向」，此「朝向」既追溯過去也指向未來，既重思楊牧文學的歷史意識，也指出其連結世界文學的可能。

《如歌的行板》作為「他們在島嶼寫作」系列二紀錄片，以 2012 年溫哥華 Delta 區開始，拍攝痺弦移居加拿大的日常。本片收錄痺弦在溫哥華與理髮師的閒聊，並分作五段交叉剪輯於全片，展演痺弦如何向西方世界介紹其詩人身分。口語情境中，痺弦蹩腳地將中文筆名譯成英文拼音「Ya, Hsien」，卻失去中文語境「二胡啞啞作響以示懷鄉愁緒」的離散意義，顯示當鏡頭移地到加拿大，痺弦作家、編輯的身份遂被拆解，且尚未被重新定位。而片尾收錄痺弦剪髮後與理髮師的對話，提出在西方甚至是世界語境中，「新的痺弦」該如何被定位的問題：

理髮師以英文：這樣好嗎？滿好的吧？

痺弦點頭、微笑並以英語說道：是新的痺弦。

理髮師以英文說道：痺弦，我想告訴你……有多少詩人已經逝去，但是他們的精神依然存在，這是為什麼呢，因為只要有人閱讀他們的作品，他們就會繼續地與我們共存於這個世界，這也是為什麼你將會與我們一直存在於這裡。

理髮師以英文提問：新的年輕痺弦，在臺灣用中文要怎麼說？

痺弦以中文回答：新的年輕痺弦，理髮之後。²⁶¹

可知理髮師以「世界」為範疇，並以「我們」共有的精神指稱痺弦作品，拆解地域界線與既有的「華文文學」框架，將痺弦及其詩歌納入世界版圖。但「世界的痺弦」意味什麼？當理髮師提問「新的年輕痺弦」在臺灣的中文語境怎麼說，則

²⁶¹ 陳懷恩，《如歌的行板》，（臺北：目宿媒體股份有限公司，2014）。



提供了複雜且開放的詮釋空間，亦指向痖弦在英語世界、西方語境或世界文學裡，此「新的年輕痖弦」該如何被定位。

針對上述「新」的意涵，痖弦以直譯成中文的方式答覆理髮師，沒有更深入說明其身分。故「新的年輕痖弦」仍被懸置，提供觀眾解讀的空間，亦懸置痖弦文學在加拿大語境中的位置，其影響力可能在紀錄片完成後仍持續開展。

《他還年輕》作為「他們在島嶼寫作」系列三紀錄片，亦藉由《吾鄉：吳晟詩選》英譯詩集的出版，跟拍吳晟拜訪英譯者陶忘機（John Balcom），進而錄下兩人探討吳晟詩集外譯的問題。由於吳晟多有以臺語口語入詩的作品，故在翻譯上如何找到同義且合乎英語語境的詞彙，則是吳晟詩集譯者的重要課題。例如，本片透過〈雨季〉一詩的翻譯，收錄了兩人對外譯問題的探討：

吳晟：你知道那個，「伊娘」的意思嗎？

陶忘機：有，知道，所以你看這個英文也有類似這樣的詞。

吳晟：就是我們農村以前比較粗野的，我們稱為三字經。我就直接寫下來，寫下來以後覺得不妥，想了很久，然後還是去頭去尾就用下去了，有那樣斟酌的過程，所以你在翻的時候有沒有注意到……

陶忘機：我覺得那個用語是非常自然的，像是蓋瑞·史耐德（Gary Snyder）他詩歌裡頭也都有好多例子，像這樣子的創作。²⁶²

陶忘機以美國詩人蓋瑞·史耐德（Gary Snyder）詩歌的用語，對照吳晟口語化文字，以此說明在英語的語境中，也有類似「伊娘」的構詞。最後陶忘機則將「伊娘」譯為英文裡的「Damn」，表達詩中敘事者自嘲的心情。本文認為，陶忘機藉由美國詩人蓋瑞·史耐德的用語，思索吳晟詩歌的構詞，並指陳兩人類似的創

²⁶² 林靖傑，《他還年輕》，（臺北：目宿媒體股份有限公司，2022）。



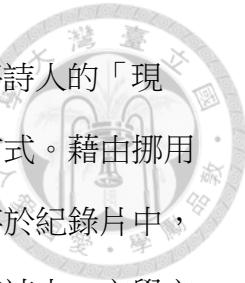
作方法，實則延展出臺美詩歌比較研究的命題。本片以這段訪談為線索，在英美文學的語境裡，引領觀眾思考吳晟詩中道地的臺語如何被外譯的問題。

承上文所述，本文認為此三部片無論在形式或內容上，皆能拆解或超越「在島嶼」寫作的意涵。無論是提出對文學外譯的思考，或嘗試用世界文學範疇思索臺灣詩人的定位，皆使臺灣現代詩經由影音轉譯溢出島嶼邊界，已然不只局限於「島嶼」空間，而能從島嶼出發並延展，帶來解疆域傳播或將臺灣詩人納入世界文學版圖的可能。

第四節 現代詩紀錄片的移轉路徑與未來

本文認為在影像轉譯文學的脈絡下，從系列一《朝向一首詩的完成》（2011）、系列二《如歌的行板》（2014）到系列三《他還年輕》（2022），其文學轉譯的核心具有從聚焦「詩人」，轉移到強調「文學文本」，最後朝向「去文學文本中心」的趨勢。此趨勢為影像轉譯現代詩關注點的移轉路徑，此路徑將引領我們思考，當「文學轉譯」的重心已不全然在「作家」或「文學文本」上，而能納入更多的導演風格，或能與時下多種數位平臺連結，創造出嶄新的影音敘事，則「文學紀錄片」將朝向何處發展？現代詩紀錄片或文學紀錄片的未來，又該如何被想像呢？

本文認為，《他還年輕》去除「作家」與「文學文本」權威性，並納入新興數位平臺符碼的拍攝模式，已提供我們思考文學紀錄片未來的軌跡。由於現代詩簡短精煉的結構與濃縮的意象，提供導演較大的聯想與詮釋空間，故「是否忠於原著」不再是本片關注的核心，亦開展出解除「改編忠實性」的可能。意即，導演不再依循詩歌內容或詩人訪談轉譯文學，而是利用紀錄片的媒介特殊性，直擊詩人關注的社會現象，以影音直接呈現詩人所處的現實世界。透過對詩人所處環境的再現，本片賦予觀眾思索詩人與世界「連結」的多種途徑，而不侷限在文字形構的「文學文本」上。



其中，針對再現詩人所處世界的方法，《他還年輕》的創作將詩人的「現實」擴及社群媒體與直播平臺，體現數位時代大眾與世界連結的方式。藉由挪用數位平臺符碼，本片將容易消失的資訊（如直播平臺的留言）保存於紀錄片中，提供大眾日後審視特定事件的依據。本文認為，本片的拍攝策略使詩人、文學文本、影音和數位平臺的資訊互文，將紀錄片敘事發展成跨平臺網絡。故本文引述溫托尼克（Peter Wintonick）提出的紀錄媒體（docmedia）概念，認為《他還年輕》具有朝向「紀錄媒體」發展的可能，使紀錄片成為一種大型數位資料庫，並建構動態的資訊交流平臺。在跨平臺的資料庫裡，多種媒介將擴延閱聽人接收觀點的途徑，並可能實踐讓各種聲音共存的「紀錄民主」（documocracy）。故本文欲將「現代詩紀錄片」視作朝向紀錄媒體（docmedia）發展的關鍵類型（Key Genre），以思索文學／紀錄片的未來展望，期待後續能有更多的探討。

最後，本文嘗試提出現代詩在影音化過程中，發展出以聲音、意象和事件為核心的轉譯特質。上述特質形構現代詩的文類特殊性，並標誌其與小說、散文在影視轉譯方法上的差異。從影音轉譯文學的可譯與不可譯性來談，本文認為，現代詩影音化的方法不只有情節的轉譯，也不侷限於使用第一人稱獨白敘事，而能直接由聲音重構詩歌音樂性，或藉由現代舞、靜態攝影或動態影像的組配，挪用詩中意象以形構紀錄片敘事。由於現代詩精煉、高度濃縮的語言具有較大詮釋空間，故導演得以自身觀點詮釋詩歌符碼間的聯繫，提供導演發展其音像風格的契機。深富導演觀點與風格的現代詩紀錄片，既使文學轉譯脫離「改編」與「忠實於原著」的範疇，亦印證了文學、影音符碼的轉換具有多種可能，不再拘泥於依循作者意志或再現文本內容，而能採用多種媒介重構出影音獨有的敘事，達至以「影像書寫文學」的目地。本文認為，上述特質使現代詩紀錄片得以成為一種「類型」，而其開放、多元的轉譯策略，則為影視轉譯文學的方法帶來嶄新的想像空間，開啟以影像書寫文學可能的「來世」。

參考書目



(一) 專書

1. Paul Cloke (保羅・克洛克)、Philip Crang (菲力普・克朗)、Mark Goodwin (馬克・古德溫) 著，王志弘、李延輝、余佳玲、方淑惠、石尚久、陳毅峰、趙綺芳譯，《人文地理概論》(臺北：巨流圖書公司，2006 年)。
2. 布萊恩・溫斯頓，《紀錄片當代讀本》(新北：國家電影及視聽文化中心，2023 年)。
3. 余光中，《青青邊愁》(臺北：純文學出版社，1977 年)。
4. 吳晟，《他還年輕：吳晟二十一世紀詩集》(臺北：洪範出版社，2022 年)。
5. 吳晟，《北農風雲：滿城盡是政治秀》(新北：印刻，2020)。
6. 吳晟，《向孩子說》(臺北：洪範出版社，1985 年)。
7. 吳晟，《守護母親之河：筆記濁水溪》(新北：聯合文學，2014)。
8. 吳晟，《泥土：吳晟二十世紀詩集》(臺北：洪範出版社，2022 年)。
9. 吳晟，《筆記濁水溪》(新北：聯合文學，2002 年)。
10. 吳晟，《農婦》(臺北：洪範出版社，1982 年)。
11. 吳晟，《飄搖裏》(臺北：洪範出版社，1985 年)。
12. 宋田水，《吾鄉印象的鄉土美學——論吳晟》(臺北：前衛出版社，1995 年)。
13. 李道明著，《紀錄片：歷史、美學、製作、倫理》(臺北：三民書局，2020 年)。
14. 孟樊、楊宗翰，《臺灣新詩史》(新北：聯經，2022 年)。
15. 林明德，《鄉間子弟鄉間老——吳晟新詩評論》(臺中：晨星出版有限公司，2008 年)。



16. 林明德編選，《臺灣現當代作家研究資料彙編 116：吳晟》(臺南：國立臺灣文學館，2019 年)。
17. 邱貴芬著，「看見臺灣」：臺灣新紀錄片研究》(臺北：臺大出版中心，2016 年)。
18. 阿斯特莉特・埃爾，《文化記憶研究指南》(中國：南京大學出版社，2021 年)。
19. 張默，《飛騰的象徵》(臺北：水芙蓉出版社，1976 年)，頁 163-179。
20. 陳芳明編，《九十三年散文選》(臺北：九歌出版社，2005)。
21. 陳義芝編選，《臺灣現當代作家研究資料彙編 37：痖弦》(臺南：國立臺灣文學館，2013 年)。
22. 須文蔚編選，《臺灣現當代作家研究資料彙編 50：楊牧》(臺南：國立臺灣文學館，2013 年)。
23. 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》(臺北：臺灣學生書局，2012 年)。
24. 楊牧，《一首詩的完成（二版）》(臺北：洪範出版社，2024 年)。
25. 楊牧，《奇萊前書》(臺北：洪範書店，2003 年)。
26. 楊牧，《楊牧全集 1-30》(臺北：洪範出版社，2024 年)。
27. 楊照，《文學的原像》(新北：聯合文學，1995 年)。
28. 痞弦，《痞弦詩集》(臺北：洪範出版社，2010 年)。
29. 葉維廉，《三十年詩（精）》(臺北：三民出版社，1987 年)。

(二) 論文

1. 期刊論文
 - (1) 《文訊》第 443 期 (2022 年 9 月)，頁 91-121。
 - (2) 吳孟翰，〈論〈孤戀花〉改編電影中的電影女性形象轉換〉，《文化研究



- 雙月報》第 148 期（2015 年 1 月），頁 1-20。
- (3) 吳明宗，〈從戰爭小說到愛情電影：王藍《藍與黑》及其改編電影之比較研究〉，《臺灣文學研究學報》第 22 期（2016 年 4 月），頁 163-199。
- (4) 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》第 50 卷第 4 期（2021 年 12 月），頁 43-73。
- (5) 李欣奕，〈論吳晨現代詩中的河流意象〉，《輔大中研所學刊》第 43 期（2022 年 10 月），頁 1-20。
- (6) 周龍秀瑛，〈夏季閱讀講座「改寫的閱讀：臺灣文學視野下的影視創作」〉，《國家圖書館館訊》第 3 期（2023 年 8 月），頁 11-14。
- (7) 林明德，〈吳晨新詩與散文的雙重奏〉，《國立彰化師範大學文學院學報》第 19 期（2019 年 3 月），頁 1、3-34。
- (8) 林慶文，〈看見書寫的條件〉，《臺北城市科技大學通識學報》第 5 期（2016 年 4 月），頁 3-33。
- (9) 邱子修，〈影像再現原住民主體性的重／建構——以《鯨騎士》、《澳大利亞》及《賽德克·巴萊》為例〉，《臺灣原住民族研究學報》4 卷 4 期，（2014 年 12 月），頁 173-188。
- (10) 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》第 31 卷 6 期（2002 年 11 月），頁 186-209。
- (11) 洪珊瑚，〈一個人的獨白——王文興《背海的人》「爺」的語言探析〉，《臺灣文學研究學報》第 16 期（2013 年 4 月），頁 85-110。
- (12) 郁旭映，〈溫柔之必要——紀錄片《如歌的行板》中的癌弦與其詩〉，《田家炳中華文化中心通訊》第 1 期（2018 年 3 月），頁 28-29。
- (13) 耿立群，〈傳薪與傳世——國圖與趨勢基金會合辦「向癌弦致敬」鼎談會〉，《國家圖書館館訊》第 145 期（2015 年 8 月），頁 31-32。
- (14) 莊宜文，〈重探改編自傷痕文學的反共電影——兼論八零年代兩岸文學

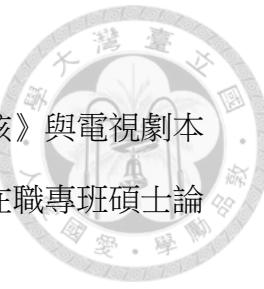


電影的歷史交錯與攻防對應〉，《臺灣文學研究學報》第 12 期（2011 年 4 月），頁 51-53+55-87。

- (15) 許珮馨，〈文學改編、視覺隱喻與京劇影射——論白先勇小說〈玉卿嫂〉與「孫白本」《玉卿嫂》的敘事轉換〉，《臺北大學中文學報》第 22 期（2017 年 9 月），頁 77-111。
- (16) 陳允元，〈當代臺灣日治時期「文學劇」的興起：以《先生媽》、《臺北歌手》及《日曜日式散步者》為論述中心〉，《Taiwan Lit and the Global Sinosphere 3.1》（2022 年 4 月），頁 1-26。
- (17) 陳佳琦，〈紀錄片的攝影詩之魂〉，《Fa 電影欣賞》第 198 期（2024 年 4 月），頁 96-105。
- (18) 陳冠如，〈靜態美學的延續、純真年代的想望：談電影《刺客聶隱娘》的鏡像與空間意象〉，《有鳳初鳴年刊》第 12 期（2016 年 5 月），頁 197-212。
- (19) 黃資婷，〈抒情離現代作為方法：以文學——建築文本為考察場域兼述相遇論〉，《成大中文學報》第 75 期（2021 年 12 月），頁 161-201。
- (20) 黃儀冠，〈言情敘事與文藝片——瓊瑤小說改編電影之空間形構與現代戀愛想像〉，《東華漢學》第 19 期（2014 年 6 月），頁 329-372。
- (21) 黃儀冠，〈性別・凝視・再現——李昂小說《殺夫》、《暗夜》之電影改編與影像詮釋〉，《東吳中文學報》第 22 期（2011 年 11 月），頁 345-374。
- (22) 黃儀冠，〈性別符碼、異質發聲——白先勇小說與電影改編之互文研究〉，《臺灣文學學報》第 14 期（2009 年 6 月），頁 139-170。
- (23) 楊蟬萍，〈以《日曜日式散步者》之影片形式思索臺灣 1930 年代的前衛藝術經驗〉，《議藝份子》第 28 期（2017 年 3 月），頁 83-92。
- (24) 葉維廉，〈在記憶離散的文化空間裏歌唱——論痘弦記憶塑像的藝術〉，



- 《中外文學》第 23 卷 3 期 (1994 年 8 月), 頁 74-104。
- (25) 解昆樺,〈從圖像詩到視覺詩：中國暨義大利當代詩人視覺詩畫聯展 (1984)、視覺詩十人展 (1986) 之理論與實踐文本〉,《臺灣文學研究學報》第 24 期 (2017 年 4 月), 頁 297-341。
- (26) 劉正忠,〈傾訴・換位・抽離——痖弦的複合式抒情〉,《臺大中文學報》第 59 期 (2017 年 12 月), 頁 193-254。
- (27) 劉正忠,〈暴力與音樂與身體：痖弦受難記〉,《當代詩學年刊》第 2 期 (2006 年 9 月), 頁 100-115。
- (28) 謝世宗,〈文學改編、媒介特質與自我解構：〈蘋果的滋味〉的比較敘事學研究〉,《藝術學研究》第 17 期 (2015 年 12 月), 頁 153-181。
- (29) 謝欣芩,〈女性身體的(不)自主：《高山上茶園》與《紅色》的移工情欲與性政治〉,《中山人文學報》第 56 期 (2024 年 1 月), 頁 55-77。
- (30) 謝欣芩,〈影像啟動文學的來世：當代臺灣文學紀錄片的三種路徑〉,《中國現代文學》第 41 期 (2022 年 6 月), 頁 5-23。
- (31) 簡文志,〈論吳晟詩的地方感〉,《佛光人文學報》第 5 期 (2022 年 1 月), 頁 265、267-291。
- (32) 簡文志,〈論痖弦新詩的廢墟空間〉,《興大中文學報》第 34 期 (2013 年 12 月), 頁 101-138。
- (33) 顏銘俊,〈以詩反哺土地——筆記吳晟紀錄片：《他還年輕》〉,《臺灣現代詩》第 73 期 (2023 年 3 月), 頁 40-42。
- (34) 羅碧萍,〈從「翻轉」到「靜定」——以巴舍拉的「空間詩學」探究阮義忠攝影影像形構的詩意空間〉,《ICFXD 2021 未來 X 設計國際學術研討會論文集》(2021 年 10 月), 頁 1-11。
- (35) 顧敏耀,〈臺灣文學作品的接受、改編與經典化——以鄭清文小說〈春雨〉為例〉,《聯大學報》第 9 卷第 2 期 (2012 年 12 月), 頁 1-22。



2. 學位論文

- (1) 王琬淇，〈文本的流動與再生——楊富閔小說《花甲男孩》與電視劇本互文性研究〉(臺北：臺灣師範大學國文學系國文教學在職專班碩士論文，2021年)。
- (2) 古翔云，〈論《茶金》小說與電視劇改編〉(臺北：東吳大學中國文學系碩士論文，2023年)。
- (3) 申偉佩，〈女性、城市、現代性——朱天文劇本與侯孝賢電影之互文研究（1987-2007）〉(彰化：國立彰化師範大學臺灣文學研究所碩士論文，2012年)。
- (4) 吳品哲，〈臺灣網路小說改編電影之文本流變（2000~2011）〉(臺南：國立臺南藝術大學動畫藝術與影像美學研究所碩士論文，2014年)。
- (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〉(臺北：世新大學口語傳播學系碩士論文，2013年)。
- (6) 吳語庭，〈畢飛宇小說及其改編電影研究〉(新竹：清華大學中國語文學系碩士論文，2018年)。
- (7) 宋佳靜，〈鍾文音《在河左岸》小說與客家電視劇改編的比較研究〉(桃園：國立中央大學客家語文暨社會科學系碩士論文，2021年)。
- (8) 李公權，〈《孽子》與改編影劇之研究〉(臺北：銘傳大學應用中國文學系碩士在職專班論文，2007年)。
- (9) 李語萱，〈電視劇《俗女養成記》改編之研究〉(新北：臺灣藝術大學戲劇學系碩士論文，2022年)。
- (10) 沈家如，〈《鹽田兒女》小說及電視劇互文研究〉(彰化：國立彰化師範大學臺灣文學研究所碩士論文，2011年)。
- (11) 肖瑞昀，〈從圖像到影像：肖像照在華語電影的時空再現〉(臺北：國立政治大學傳播學院碩士論文，2019年)。



- (12) 林沛玟，〈種族、階級、性別：《香港三部曲》和《扶桑》之華人移民與妓女形象研究〉（彰化：國立彰化師範大學臺灣文學研究所碩士論文，2015年）。
- (13) 林宜，〈作家紀錄片美學形式的試探：以《兩地》、《讀中文系的人》、《我城》為例〉（新竹：清華大學臺灣文學研究所碩士論文，2018年）。
- (14) 林宣孝，〈女同志書寫：白先勇小說〈孤戀花〉及其改編電影研究〉（新北：輔仁大學大眾傳播學研究所碩士論文，2012年）。
- (15) 林書婷，〈《你的孩子不是你的孩子》文本分析與閱聽人研究〉（臺南：國立成功大學臺灣文學系碩士論文，2023年）。
- (16) 林雅筑，〈《天橋上的魔術師》小說與影視改編互文性研究〉（臺南：成功大學臺灣文學系在職專班碩士論文，2022年）。
- (17) 馬靖雯，〈客家影像的族群敘事與空間再現——以《源》《插天山之歌》《一八九五》為主〉（彰化：國立彰化師範大學臺灣文學研究所碩士論文，2014年）。
- (18) 梁皓，〈紀實與虛構：文學作家紀錄片《劉以鬯：1918》的敘事策略〉（淡江大學大眾傳播學系碩士論文，2022年）。
- (19) 梁瓊芳，〈文學・影像・性別——八〇年代臺灣「文學電影」中的女身／女聲〉（臺中：國立中興大學臺灣文學研究所碩士論文，2007年）。
- (20) 莊雯雅，〈陳玉慧小說改編戲劇之比較——以《徵婚啟事》、《海神家族》為例〉（嘉義：中正大學臺灣文學研究所碩士論文，2012年）。
- (21) 許閔鈞，〈臺灣國片字幕翻譯策略探討：以《父後七日》為例〉（高雄：國立高雄科技大學應用英語系碩士論文，2018年）。
- (22) 陳佩君，〈公視「文學劇」：影像美學、文化符碼與性別建構〉（新北：輔仁大學大眾傳播學研究所碩士論文，2005年）。
- (23) 陳冠如，〈瓊瑤電影研究（1965-1983）〉（彰化：國立彰化師範大學臺灣



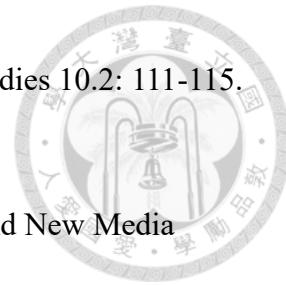
- 文學研究所碩士論文，2016 年)。
- (24) 陳昱端，〈2000-2014 年臺灣現代文學作品改編劇場研究——以《闖雞》、《清明時節》為例〉(新北：淡江大學中國文學系碩士論文，2016 年)。
- (25) 陳昱璇，〈透過字幕翻譯探討國臺語和英語文化衝擊之交錯影響——以國片〈父後七日〉為例〉(高雄：義守大學應用英語學系碩士論文，2013 年)。
- (26) 陳雅筑，〈《俗女養成記》散文與電視劇互文研究〉(屏東：屏東大學中國語文學系碩士論文，2023 年)。
- (27) 陳煜昇，〈當代華語網路小說改編電影的發展與侷限〉(臺南：崑山科技大學媒體藝術研究所碩士論文，2015 年)。
- (28) 彭天佑，〈純愛電影與原著小說之跨領域研究（2010-2017）——華語作品改編與在地轉化〉(彰化：國立彰化師範大學臺灣文學研究所碩士論文，2018 年)。
- (29) 曾玉菁，〈鍾肇政《插天山之歌》及其改編電影之研究〉(新竹：交通大學客家文化學院在職專班碩士論文，2009 年)。
- (30) 黃千育，〈阿亞梅《我們不能是朋友》與其電視劇改編研究〉(彰化：國立彰化師範大學國文學系碩士論文，2023 年)。
- (31) 黃如鎌，〈客家電影《一八九五》在不同族群青少年閱聽人下的解讀研究〉(新竹：國立交通大學客家社會與文化在職專班碩士論文，2010 年)。
- (32) 黃俊捷，〈臺灣「後——新電影」中的在地性生產——以《父後七日》、《陣頭》、《總舖師》為例〉(臺中：國立中興大學臺灣文學與跨國文化研究所碩士論文，2015 年)。
- (33) 黃秋萱，〈皮傑樂的留聲機——疏離的再連結〉(新竹：國立交通大學應

用藝術研究所碩士論文，2017 年)。

- (34) 楊茜如，〈臺灣詩選電視劇《你的孩子不是你的孩子》(2018) 改編研究〉(臺南：國立成功大學戲劇碩士學位學程論文，2022 年)。
- (35) 楊嘉玲，〈臺灣客籍作家文學作品改編電影研究〉(臺南：國立成功大學藝術研究所碩士論文，2000 年)。
- (36) 葉亭均，〈電視劇《臺北歌手》人物形象塑造及客語詞彙使用研究〉(桃園：中央大學客家語文暨社會科學系碩士論文，2022 年)。
- (37) 葉亭均，〈電視劇《臺北歌手》人物形象塑造及客語詞彙使用研究〉(桃園：國立中央大學客家語文暨社會科學系碩士論文，2021 年)。
- (38) 葉思嫻，〈性別、離散與空間——白先勇小說電影化研究〉(彰化：彰化師範大學臺灣文學研究所碩士論文，2011 年)。
- (39) 詹馨妙，〈臺灣文學影像化及其族群文化傳播——以《來去花蓮港》、《望鄉》為例〉(彰化：國立彰化師範大學臺灣文學研究所碩士論文，2020 年)。
- (40) 廖烽均，〈廖輝英小說及其改編電影的互文性研究——以《油麻菜籽》、《不歸路》、《今夜微雨》為對象〉(嘉義：嘉義大學中國文學所碩士論文，2017 年)。
- (41) 趙修慧，〈瓊瑤小說改編電視劇之研究〉(新北：淡江大學中國文學系在職專班碩士論文，2006 年)。
- (42) 劉梓潔，〈朱天文與侯孝賢的文學改編電影研究〉(臺中：中興大學臺灣文學與跨國文化研究所碩士論文，2023 年)。
- (43) 簡小雅，〈鄉土小說改編成電視劇之研究——以《後山日先照》為例〉(臺南：國立中央大學中國文學研究所碩士論文，2004 年)。

3. 英文論文

- (1) Erll, Astrid, and Ann Rigney. 2006. Literature and the Production of Cultural



Memory: Introduction. In European Journal of English Studies 10.2: 111-115.

<<https://doi.org/10.1080/13825570600753394>>

- (2) Jenkins, Henry. 2006. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York and London: New York University Press.
- (3) Jenkins, Henry. 2010. *Transmedia Storytelling and Entertainment: An annotated syllabus*. Continuum: Journal of Culture and Media Studies 24: 943-958.

(三) 報紙文章

1. 黃明川，〈記錄詩人們的音容笑貌——臺灣詩人一百影音計畫之緣起〉，《臺灣文學館通訊》第 7 期（2005 年 4 月），頁 40-41。

(四) 影音資料

1. 林靖傑執導，《他還年輕》，目宿媒體股份有限公司發行（2022 年）。
2. 陳懷恩執導，《如歌的行板》，目宿媒體股份有限公司發行（2014 年）。
3. 溫知儀執導，《朝向一首詩的完成》，目宿媒體股份有限公司發行（2011 年）。

(五) 電子媒體

1. 目宿媒體 Fisfisa Media 臉書官方粉絲專頁（來源：<https://reurl.cc/QYLjQp>，檢索日期：2024 年 11 月 1 日）。
2. 余光中，〈天鵝上岸，選手改行——淺析痺弦的詩藝〉（來源：<https://reurl.cc/3Kojq0>，2018 年 8 月 24 日發表，檢索日期：2024 年 11 月 15 日）。
3. 余佩樺，〈記錄和對話之必要：專訪《如歌的行板》導演陳懷恩〉，網頁（來源：<https://reurl.cc/vKeNye>，2015 年 12 月 23 日發表，檢索日期：2025 年 11 月 15 日）。
4. 吳凡主持，哥本哈根國際紀錄片影展選片人 Mads MIKKELSEN 與談，2016



TIDF 日日談：《無知時刻》延伸座談——重演與重現（來源：<https://reurl.cc/3KojY0>，活動日期 2016 年 5 月 7 日，檢索日期：2025 年 1 月 19 日）。

5. 林宇軒，〈從未料想過賞析〉，「每天為你讀一首詩」網頁（來源：<https://reurl.cc/vLkRgj>，2025 年 4 月 11 日發表，檢索日期：2025 年 7 月 26 日）。
6. 林佑霖，〈詩裡有人——持續《朝向一首詩的完成》〉，釀影評網站（來源：<https://reurl.cc/bW2jVE>，2022 年 9 月 21 日發表，檢索日期：2025 年 4 月 1 日）。
7. 林靖傑、薛建軒主講，張俐璇主持，蔡易澄撰稿，「紀錄片的生成，臺灣文學的轉譯——從《臺灣男子簡阿淘》到《臺灣男子葉石濤》」專題演講，臺灣大學臺灣文學研究所網站（來源：<https://reurl.cc/7VbKml>，檢索日期：2025 年 9 月 2 日）。
8. 梁啟惠臉書個人粉絲專頁（來源：<https://reurl.cc/9DGOMo>，檢索日期：2024 年 12 月 23 日）。
9. 陳平浩，〈以黃明川「臺灣文學家紀事」系列重探當代「文學紀錄片」的形構〉（來源：<https://reurl.cc/XAj480>，2024 年 8 月 7 日發表，檢索日期：2024 年 11 月 27 日）。
10. 煮雪的人，〈日本出生的宇宙詩人：谷川俊太郎，世界詩學的可能〉（來源：<https://reurl.cc/yRep8>，2024 年 12 月 2 日發表，檢索日期：2024 年 12 月 3 日）。
11. 項貽斐，〈道與藝的追尋番外篇：陳懷恩追求內容豐富，拍紀錄片一訪再訪，文壇大老納悶〉，網頁（來源：<https://reurl.cc/vLkRgj>，2025 年 1 月 4 日發表，檢索日期：2025 年 11 月 15 日）。
12. 黃惠玲主持，〈「藝想世界」紀錄片《如歌的行板》拍攝詩人痘弦的人生〉



(來源：<http://ppt.cc/fnnY9x>，2014年10月29日發表，檢索日期：2024年10月18日)。

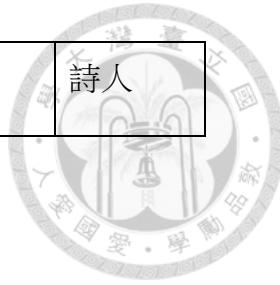
13. 楊照，〈臉書貼文〉，《Facebook》網站（來源：<https://reurl.cc/aenkY4>，2014年12月8日發表，檢索日期：2024年10月21日）。

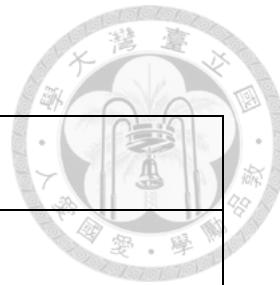


附錄一、《他們在島嶼寫作》系列紀錄片

	作家／紀錄片名稱	上映時間	導演	傳主
系列一	林海音／《兩地》	2011	楊力州	小說家
	周夢蝶／《化城再來人》	2011	陳傳興	詩人
	余光中／《逍遙遊》	2011	陳懷恩	詩人
	鄭愁予／《如霧起時》	2011	陳傳興	詩人
	王文興／《尋找背海的人》	2011	林靖傑	小說家
	楊牧／《朝向一首詩的完成》	2011	溫知儀	詩人
系列二	劉以鬯／《1918》	2015	黃勁輝	小說家
	洛夫／《無岸之河》	2014	王婉柔	詩人
	痖弦／《如歌的行板》	2014	陳懷恩	詩人
	林文月／《讀中文系的人》	2015	劉佩怡	散文家
	白先勇／《奩紫嫣紅開遍》	2015	鄧勇星	小說家
	西西／《我城》	2015	陳果	詩人
	也斯／《東西》	2015	黃勁輝	詩人
系列三	七等生／《削瘦的靈魂》	2020	朱賢哲	小說家
	朱西甯、劉慕沙／《願未央》	2020	朱天文	小說家
	朱天文、朱天心／《我記得》	2022	林俊穎	小說家
	吳晟／《他還年輕》	2022	林靖傑	詩人

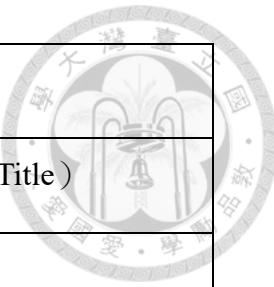
	楊澤／《新寶島曼波》	2023	楊澤	詩人
--	------------	------	----	----





附錄二、《如歌的行板》梁啟慧配樂

主題	曲名
一、線性再現痺弦自河南遷臺的歷史記憶。	離開家鄉 (Away from Home)
	於湖南從軍 (Army Life)
	成大回憶 (Memories of NCKU)
	憶橋橋 (Remembering Qiao Qiao)
	暗房 (Dark Room)
	油餅 (Mom's Last Pancake)
	橋橋的美好 (Chao Chao's Memory)
二、再現痺弦在臺灣文學場域的兩種身分：詩人與編輯。	創世紀出版 (First Publication)
	海洋詩抄 (Ocean Poem)
	創世紀的豪氣干雲 (Heroic Moment)
	創世紀蒙難記 (In Hot Water)
	禁書 (Banned Books)
	愛荷華精神 (The Spirit of Iowa)
	雲門 (Cloud Gate)
	梅蘭芳 (Grand Master Mei Lanfang)
	諾貝爾文學獎 (The Nobel Prize in Literature)
	棋逢對手 (Rivals)



	給吳晟 (To Wu Sheng)
三、直接針對痙弦單篇詩作、詩觀或人格製作	《如歌的行板》主題旋律 (Main Title)
	未完成的詩 (Unfinished Poem)
	第一首詩 (First Poem)
	詩作「印度」(India)
	紅玉米二胡版 (Red Corn Erhu Version)
	紅玉米 Oboe 版 (Red Corn Oboe Version)
	深淵 (Abyss)
	詩的重量 (The Weight of Poetry)
	痙弦 (Ya Hsien)