

文學紀錄片《櫻之聲》的（非）跨語敘事*

——論黃明川的史家角色與作者位置

陳允元

臺北教育大學台灣文化研究所助理教授

摘要

2015年後，台灣誕生了一批觀點銳利、風格特異，深具文學史與紀錄片美學之雙重問題意識的文學紀錄片。其中黃明川（1955-）的《櫻之聲》（2016）是無法忽視的一部，重要性有四：一是以語言／聲音為問題意識展開的（非）跨語敘事的深刻、繁複；二是以檔案行動為核心的獨立製片精神；三是黃明川在台灣文學紀錄片領域的開拓與累積；四是兼具史識與詩性的影音布局。

這篇論文將以兩個部分進行：其一延續邱貴芬「紀錄片導演作為史家」的討論，探究以語言／聲音作為問題意識的《櫻之聲》如何透過檔案行動重構台灣文學的（非）跨語敘事。其二則以《櫻之聲》的美學風格、影音配置及物件隱喻為觀察對象，辨明黃明川在該片採取的作者位置。

關鍵詞：黃明川、《櫻之聲》、文學紀錄片、檔案、黃靈芝、跨語世代

* 本論文為國科會計畫「『問題化』台灣文學紀錄片：系譜再現、詮釋觀點與美學途徑——以2015年後的作品為中心」（計畫編號：113-2410-H-152-037-）之研究成果。部分初稿曾以〈紀錄片導演作為史家：黃明川《櫻之聲》的跨語敘事與聲音配置——兼論跨語世代文學研究方法的再思考〉為題，宣讀於台灣文學學會舉辦之2023年「台灣文學與跨媒介轉譯」研討會（2023.10.14），經大幅擴增改寫後定稿。論文投稿期間，承蒙兩位審查委員提供懇切的寶貴建議，獲益良多，特此致謝。

The (Non) Translingual Narrative of the Literary Documentary *Sound of Sakura*:

On Huang Ming-Chuan's Role as a Historian and his Author Position

Chen Yun-Yuan

Assistant Professor
Graduate School of Taiwanese Culture
National Taipei University of Education

Abstract

Since 2015, Taiwan has witnessed a surge of literary documentaries marked by incisive perspectives and distinctive styles, which critically engage with both literary history and the aesthetics of documentary filmmaking. Among these, Huang Ming-Chuan's (b. 1955) *Sound of Sakura* (2016) stands out as a work of undeniable significance for four key reasons: the first is its complex and profound (non-) translingual narrative, in which language/sound is treated as the central problematic; the second is its spirit of independent production, with archival materials at its core; the third is Huang Ming-Chuan's pioneering contributions and ongoing achievements in the realm of Taiwanese literary documentaries; and finally, the work offers historical insight and a unique poetics through its sound-image assemblage.

This paper is divided into two parts. The first part expands on Chiu Kuei-Fen's discussion of "documentary directors as historians," examining how *Sound of Sakura* employs the problematic of language/sound to reconstruct a (non) translingual narrative of Taiwan literature through archival practices. The second part analyzes the film's aesthetic style, sound-image assemblage, and use of object metaphor to elucidate the authorial position assumed by Huang Ming-Chuan in the making of the film.

Keywords: Huang Ming-Chuan, *Sound of Sakura*, Literary Documentary, Archives, Huang Ling-zhi, Translingual Generation

時間的厚度很自然地帶來力量，這是我喜歡的紀錄片方式。

——黃明川¹

一、前言：作為問題意識的語言／聲音

台灣文學紀錄片的發展，始自 1990 年代。前衛出版社委由黃明川（1955-）導演攝製的「台灣文學家紀事」系列（1994～1997），使文學紀錄片從其前史階段正式進入「有導演觀點、有詮釋，也有傳主生命故事的文學紀錄片」。²而後春暉影業投資製作的「作家身影」系列（第一系列：1997；第二系列：2000），則奠定了台灣文學紀錄片系列作的基本形式與格局。2002 年，洞察作家紀錄片作為新的歷史撰述方法的潛力的邱貴芬，發表重要的〈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〉，強調「多媒體所能創造出的迥異於文字書寫的歷史呈現空間」，並樂觀期盼：「紀錄片導演將扮演史家的角色，成為新世紀台灣歷史、文學傳播的重要人物」。³2022 年，謝欣苓接續邱的研究，發表〈影像啟動文學的來世：當代台灣文學紀錄片的三種路徑〉，嘗試透過作品型態的區辨，建構近 20 餘年台灣文學紀錄片的系譜與發展軌跡。謝指出，除了 90 年代「作家身影」的「傳記式作家紀錄片」，台灣也陸續發展出「風格化文學電影」（如「他們在島嶼寫作」系列，以下簡稱「島嶼寫作」）及「實驗電影」（如黃亞歷《日曜日式散步者》，以下簡稱《日曜日》）等型態，⁴既是系

1 蘇惠昭訪談，黃明川口述，〈走過什麼路，只有自己心裡明白〉，黃明川等著，《如夢似劇：黃明川的電影與神話》（台北：典藏藝術家庭，2013.06），頁 171。

2 關於台灣文學紀錄片的發展初期及其前史，參見陳佳琦極為詳盡的梳理：〈電影如何寫文學：回顧台港兩地文學紀錄片之發展與新貌〉，第二屆「從誤讀、流變、對話到創意國際學術研討會：戰後台灣、香港、馬華文學場域的形成與變遷」論文，成功大學台灣文學系主辦，2016.07.24（來源：<https://www.academia.edu/119899988/> 影像如何寫文學_回顧台港兩地文學紀錄影片之發展與新貌，檢索日期：2024.08.15）。以下引用此論文，僅標示作者及篇名，出處不再重覆說明。

3 邱貴芬，〈文學影像與歷史——從作家紀錄片談新世紀史學方法研究空間的開展〉，《中外文學》31 卷 6 期（2002.11），頁 190。

4 謝欣苓，〈影像啟動文學的來世：當代台灣文學紀錄片的三種路徑〉，《中國現代文學》41 期（2022.06），頁 5-24。

譜的，也是歷時發展的三階段。值得注意的是，謝所謂「打破各種既有的類型與框架……創造出當代台灣文學紀錄片的新風貌」⁵的《日曜日》，固然是指標案例；然而其醒目的形式實驗的精神內裡，事實上如李育霖所謂是「朝向少數的文學史編纂」，⁶或如拙論指出是為了回應「歷史的艱難」，反思觀看與再現歷史的「景框」。⁷亦即其形式美學，乃由深刻的問題意識引發。不單《日曜日》，文學紀錄片高度的「問題意識化」，也是晚近十年台灣影界的新趨勢。

包含《日曜日》在內，台灣在2015年後密集誕生了一批觀點銳利、風格特異、深具文學史與紀錄片美學之雙重問題意識的作品，將文學紀錄片從謝所謂「風格化文學電影」帶入下一個階段。舉例而言，黃亞歷《日曜日》（2015）、林君呢、黃邦銓《天亮前的戀愛故事》（2020）嘗試在日治文學反殖民、現實主義的主線之外，鉤沉藝術至上的現代主義者，並以相應的影像美學風格呈現。黃明川《櫻之聲》（2016）、吳米森《再見原鄉》（2016）則在華文文學影像敘事的主流之外，透過戰後台灣的日文文學、跨語世代文學、海外台裔日文文學，討論語言、認同與國族的複雜關係與界線。「島嶼寫作」系列三的朱賢哲《削瘦的靈魂》（2021）、林靖傑《他還年輕》（2022）、楊澤、臬中孚《新寶島曼波》（2023）則分別聚焦台籍的現代主義者、現實主義者、浪漫主義者，在系列一、二的外省籍現代主義文學社群之外開啟新系譜。在去政治化的純粹美學敘事、或反威權統治的英雄敘事之外，許卉林《台灣男子葉石濤》（2022）、王又平、李佳泓、黃奕捷、廖烜榛《錢江衍派》（2016）、洪瑋伶《K的房間》（2020），則重新探究文學與政治的關係，甚至直白色恐怖議題。這批具有高度的問題意識及多樣性的台灣文學紀錄片，顯然溢出了謝所謂「實驗電影」能涵蓋的範疇。我認為，它們毋寧是帶著高度的文學史問題意識，挑戰、補充甚或解構當前書寫史學

5 同註4，頁17。

6 李育霖，〈朝向少數的文學史編纂：論《日曜日式散步者》紀錄片的音像配置〉，《中外文學》50卷4期（2021.12），頁43-73。

7 陳允元，〈當代台灣日治時期「文學劇」的興起：以《先生媽》、《台北歌手》及《日曜日式散步者》為論述中心〉，《Taiwan Lit》3.1，Spring 2022（來源：<https://taiwanlit.org/taiwan-in-visual-culture-and-transmedia-representations/> 當代台灣日治時期-文學劇-的興起-以-先生媽-台北歌手-及-日曜日式散步者-為論述中心，檢索日期：2024.08.15）。

（historiography）或影像史學（historiophoty）的主流趨向與基本框架，透過多元題材的選取，影像聲音的部署，提供思考／再現「複數文學史」的多重觀點、路徑，是透過影音敘事進行史的「問題化」（problematize）的新嘗試，也是台灣文學紀錄片邁向下一階段的新起點。它們具有「修正式歷史影片」（revisionist history film）的介入功能，實踐了紀錄片導演的史家角色；導演也因應不同的文問題意識、作家系譜，採取最適合的表現形式與美學風格，既基進地試探了文學紀錄片的美學與類型邊界，也極大程度地打開過往台灣文學紀錄片集中於戰後／外省／華文／現代主義作家的系譜群落，使得不同的文學紀錄片之間能進一步網絡化，產生更強的互補與對話。

必須指出的是，2002年邱貴芬〈文學影像與歷史〉發表至今，儘管文學紀錄片有長足的進展，相關研究卻並不繁盛。22年間僅得學位論文四篇、⁸期刊及專書論文五篇。⁹討論也僅觸及「島嶼寫作」系列的七部，¹⁰以及黃亞歷的《日曜日》，顯示個別作品的研究不足；台灣文學紀錄片發展的系統化、系譜化，則有相當大的努力空間。

2015年後誕生的這一批秀異作品中，除了已有多位學者討論的《日曜日》，黃明川的《櫻之聲》（2016）是無法忽視的一部。重要性有四：一是以語言／聲音為問題意識展開的（非）跨語敘事的深刻、繁複；二是以檔案（archive）行動

8 包括：吳倍華，〈文學作家傳記紀錄片中的人物形象敘事策略：以〈尋找背海的人〉為例〉（台北：世新大學口語傳播學研究所碩士論文，2013）。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：清華大學台灣文學研究所碩士論文，2018）。侯涵茜，〈日曜日式散步者：藝術蒙太奇、殖民聲響與影像感性〉（嘉義：中正大學台灣文學與創意應用碩士在職專班碩士論文，2021）。梁皓，〈紀實與虛構：文學作家紀錄片《劉以鬯：1918》的敘事策略〉（新北：淡江大學大眾傳播學系碩士論文，2022）。

9 未正式出版之會議論文及一般影評不計，共有：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〉，後改寫收入《數位魅影：歷史的典藏與記憶》（台北：臺灣大學出版中心，2023.09），頁93-143。謝欣苓，〈影像啟動文學的來世：當代台灣文學紀錄片的三種路徑〉，後改寫收入陳芷凡等編，《台灣文學的來世》（新竹：陽明交通大學出版社，2023.11），頁149-166。邱貴芬，〈跨媒介敘述的台灣文學世界想像：黃亞歷的「日曜日式散步者」星叢〉，《台灣文學的世界之路》（台北：政大出版社，2023.02），頁149-174。莊家瑋，〈從朱天文《願未央》看朱西甯的時代故事與作家身影〉，《文學新論》35期（2022.06），頁81-115。以及前揭陳允元，〈當代台灣日治時期「文學劇」的興起〉。其中李育霖、謝欣苓、邱貴芬、陳允元，皆論及《日曜日》。

10 包括第一系列《尋找背海的人》、《兩地》、《讀中文系的人》；第二系列《我城》、《1918》；以及第三系列《削瘦的靈魂》、《願未央》。

為核心的獨立製片精神；三是黃明川在台灣文學紀錄片領域的開拓與累積；最後則是其兼具史識與詩性的影音布局。以下分而論之。

關於第一點，黃明川曾謂：「我深深以為談台灣的歷史不能不談語言……不談語言是沒辦法活生生地看到一個個體他是怎麼樣活過不一樣的時代」。¹¹ 在《櫻之聲》，黃不只逆寫了戰後華文中心主義的主流文學史及其影視再現，同時也挑戰了日文－中文單向、單線跨語敘事的必然性。他慧眼獨具地以跨語後仍持續使用日文創作的黃靈芝（1928-2016）為全片的支點，並帶出同屬「日語世代」的文學人際網絡在戰後的複數情境，呈現跨語／非跨語的深度辯證關係，思考語言／聲音之於台灣文學、歷史的多重意義。此外，黃也積極運用紀錄片兼具影像、聲音與文字的複合媒介特性，透過詩人現身／聲與日常人際互動，為靜態、沉默的書寫加上影像以及聲音，且是包含了櫻之聲（＝日語）、北京話、台語、客語的「複數之聲」。片中呈現以日語為媒介，跨越時代與國界，延展縱橫的文學人際網絡，以及多語之間、不同情境下的文化翻譯、語言交混與聲道切換。這樣的多媒介的（非）跨語敘事，是過往以文字文獻為本的跨語文學研究難以企及的。

其次是以檔案行動為核心的獨立製片精神。《櫻之聲》的成立條件，來自黃明川長年以「檔案」為核心的拍攝行動，¹² 包含因有感於台灣文學創作者的影音資料缺乏調查整合，而向國立臺灣文學館提案、合作的「詩人一百影音計畫」（2000-2009）以及「跨語作家身影紀錄片製作計畫」（2009-2010）。¹³ 《櫻之聲》的構想，也是在執行「詩人一百影音計畫」認識了逆勢而行的黃靈芝，確認這就是他想拍的主角才逐漸成形。¹⁴ 對黃明川而言，檔案的建置本身即是目的，同時也是創作的前提、觸媒。他曾謂：「原始檔案可依需求一再使用於不同影片，或

11 柯俐安，〈持攝影機，思考歷史的人：專訪黃明川導演〉，《放映週報》717期，2022.08.10（來源：<https://funscreen.tfai.org.tw/article/38112>，檢索日期：2023.08.18）。以下引用此文章，僅標示作者及篇名，出處不再重覆說明。

12 葉杏柔，〈黃明川「獨立製片」行動初探：「獨立」是在限制中創造美學〉，《數位荒原》，2023.05.25（來源：https://www.heath.tw/nml-article/a-preliminary-study-of-huang-ming-chuans-independent-filmmaking-practice_2/?fbclid=IwAR3WE65VI5j6LJQhxBfzjQb7yjFMajzl2Ag3znbwr_4ZshYdLz733CaS1rE，檢索日期：2024.08.15）。以下引用此文章，僅標示作者及篇名，出處不再重覆說明。

13 黃明川，《櫻之聲》（台北：黃明川電影視訊有限公司，2016）片尾 Roll Card。01:32:32～01:32:39。

14 黃明川於高雄文學館「交差点：回望跨語世代作家」特展《櫻之聲》映後座談會的發言（2024.05.18）。

做為學術研究材料，是國家無形的文化資產」。¹⁵不單文學紀錄片，其「解放前衛：台灣九〇年代前衛藝術家」紀錄片系列（2001），也花了十年時間追蹤、拍攝。如此耗時的產製過程，加上一反影像精緻美、形式實驗的素樸性，及不進院線系統的堅持，在邱貴芬所謂新世紀紀錄片「個人化、藝術化與商業化」¹⁶的趨勢底下獨樹一格。

第三，黃明川並非以《櫻之聲》橫空出世，他是1990年代台灣文學紀錄片的重要開拓者。陳佳琦謂，其「台灣文學家紀事」系列¹⁷「是首度對日治到當代之台灣本土作家進行系列性拍攝的計畫，旁白更全部使用台語，影像則以平實的手法紀錄，由大量作家、家屬和專家訪談和史料與老照片構成」，¹⁸20年後，又陸續完成《櫻之聲》、《波濤最深處》（2021）。而早在投身文學紀錄片前，他便以被稱為「神話三部曲」的劇情片《西部來的人》（1989）、《寶島大夢》（1993）、《破輪胎》（1998）揚名影壇。儘管其自云每部片不自我重複，多變的美學風格亦難以歸納，《櫻之聲》仍能窺見其思考的延續，包括對語言／聲音的問題意識、對歷史零餘者的關懷、對日常中的政治性的敏銳。當然，還有其影像一貫的史識與詩性。

最後則是美學。儘管黃明川曾稱「刻意讓自己在本片中消失到接近零」，¹⁹僅近身長期跟拍、冷靜觀察，讓詩人及畫面說話，並未使用主導性的旁白、與渲染的配樂，亦未使用重演，全片以原始檔案及背景音剪輯呈現，其風格之素樸，甚至如陳佳琦所述「好像還可以再經過創造性處理的加工」。²⁰然而其採取的影音錯位交疊、碎片化、跳躍拼接、交織對照或相互發明的剪接邏輯，卻讓看似紀實的風景、聲音、言語、物象超越其表象層次而成為詩，使觀眾得以循著被記號

15 黃明川，〈此刻與夢幻〉，《藝術認證》64期（2015.10），頁35。

16 邱貴芬，《「看見台灣」：台灣新紀錄片研究》（台北：臺灣大學出版中心，2016.01），頁35。

17 該系列包含四部作品：《東方白：浪淘沙鴻爪雪跡》（1994）、《賴和：台灣新文學之父》（1994）、《安安靜靜林雙不》（1995）、《不屈的靈魂：楊逵》（1997）。

18 陳佳琦，〈電影如何寫文學：回顧台港兩地文學紀錄片之發展與新貌〉。

19 參見2015年嘉義國際藝術紀錄片影展《櫻之聲》映後座談紀錄（來源：<https://southorg.wixsite.com/ciadff/sound-of-sakura>，檢索日期：2024.08.15）。

20 同註18。

化並重新結構的線索布局，一窺詩人的精神內裡，覺察導演的深意。這一點，是《櫻之聲》在其素樸的外表之下，異常深刻之處。

這篇論文將以兩個部分進行：其一延續邱貴芬「紀錄片導演作為史家」的討論，探究以語言／聲音作為問題意識的《櫻之聲》如何透過檔案行動重構台灣文學的（非）跨語敘事。其二則以《櫻之聲》的美學風格、影音配置及物件隱喻為觀察對象，辨明黃明川在該片採取的作者位置。

二、黃明川的檔案行動與史家角色

日治時期台灣新文學的語言書寫系統，至少存在著日文、中國白話文、台灣話文、白話字（Pêh-ōe-jī）四種，²¹而在戰爭時期成為日文獨大的狀態。終戰後在所謂「光復一週年」的1946年10月25日，報刊日文欄遭禁，「國語（＝中文）運動」如火如荼展開，日語世代作家頓時陷入書寫上的失語狀態，必須重新學習另一種「國語」，方能以中文作家之姿登上（或復歸）戰後文壇，他們也因此被稱為「跨越語言的一代」。²²詩人林亨泰（1924-2023）、陳千武（1922-2012），小說家鍾肇政（1925-2020）、葉石濤（1925-2008）等，都是代表。

在台灣文學紀錄片的範疇裡，較多涉及跨語世代者，是世紀之交的「作家身影」系列二。其中被歸於「日據時代」（1920-1945）的楊逵（1906-1985）、呂赫若（1914-1950）、龍瑛宗（1911-1999），與「戰後第一代」（1945-1959）的鍾理和（1915-1960）、葉石濤、鍾肇政，在進入（或重返）戰後文壇時，都經歷了時間、路徑不一的語言轉換。儘管如此，跨語經驗並非紀錄片的重心，至多只是背景，彷彿「跨語」是一個必要、且必然的過程。到了2010-2020年代的「島嶼寫作」系列一～三，20位作家中，²³除生於上海日本租界的林文月

21 陳芳明，《台灣新文學史》（台北：聯經出版公司，2011.10），頁59。

22 「跨越語言的一代」這個概念，首由林亨泰在日本詩人高橋喜久晴（1926-2006）於1967年4月首次訪台時提出，用以自我指涉，並在高橋的訪問稿中譯刊出後廣為流傳，成為這一代人的通稱。高橋喜久晴著，葉笛譯，〈一個日本詩人看：中國的現代詩壇——「跨越語言的一代」的詩人們〉，《幼獅文藝》170期（1968.02），頁16-26。

23 系列一～三共有18部。其中系列三朱西甯、劉慕沙合為《願未央》，朱天文、朱天心合為《我記得》。共20位。

（1933-2023），²⁴ 以及在戰爭期讀過四年國民學校的劉慕沙（1935-2017），²⁵ 餘皆為屆學齡前即已終戰（如楊牧，1940-2020；吳晟，1944-）、戰後出生的中文世代作家，或中國來台作家及其二代，或海外華人／華文作家。即便曾受日本教育的林文月、劉慕沙，由於終戰時年紀尚小，跨語或許不若 1920 世代艱辛，²⁶ 創作也都以中文寫成。因此可以說，「島嶼寫作」一～三系列的傳主，無例外都是中文／華文寫作者。縱觀台灣文學紀錄片的發展，華文中心主義不曾真正受到挑戰，而日治作家的跨語經驗及書寫語言問題，也未曾成為焦點。然而在 2016 年黃明川《櫻之聲》及吳米森《再見原鄉》接連推出後，台灣文學的語言問題、日語世代作家的跨語經驗，及其連帶而起的認同與國籍問題、甚至「台灣文學」的定義與邊界問題，終於被前景化，成為重要議題。

（一）「檔案」行動的視野：跨語詩人的網絡與系譜

黃明川對台灣語言的多樣性、重層性的意識極早。1989 年，其首部劇情長片《西部來的人》即被稱為「台灣第一部以泰雅族語為主，河洛語和華語為輔，以日常語言打破獨尊華語文化禁忌的電影」。²⁷ 1994～1997 年，前衛出版社委製的「台灣文學家紀事」系列即使用台語旁白，受訪者、朗讀者也多以台語表現。²⁸ 2016 年的《櫻之聲》更是一舉將語言／聲音的問題前景化，以日語／跨語世代詩人群為主角，紀錄他們直至晚年仍頻繁使用的「櫻之聲」（＝日語），以及長期遭官方壓制的母語台語、客語，可謂突破了迄今為止台灣文學紀錄片的華語／

24 林文月在日本租界的童年、以及 1946 年返台後語言學習的狀況，參見陳明姿，〈林文月的文學與日本〉，《台大日本語文研究》9 期（2005.07），頁 48-51。

25 石育民，〈辭世作家·劉慕沙〉，蘇碩斌編，《2017 年台灣文學年鑑》（台南：國立台灣文學館，2018.12），頁 207。

26 關於 1930 世代的跨語歷程，參見陳允元，〈「戰中世代」的詩史意義：以葉笛、趙天儀為例〉，靜宜大學台灣文學系主編，藍建春等著，《天光：一棵永不凋謝的小樹——趙天儀學術研討會論文集》（台中：靜宜大學，2021.11），頁 277-308。

27 鄭秉泓，〈遙寄我們的九〇年代——談黃明川的神話三部曲〉，黃明川等著，《如夢似劇：黃明川的電影與神話》，頁 12。事實上還參雜了日語。

28 關於「台灣文學家紀事」系列的旁白、聲音討論，可參見陳平浩，〈以黃明川「台灣文學家紀事系列」（1994）重探當代「文學紀錄片」的形構〉，《藝術圈圈》，2024.08.07（來源：<https://beauxarts.tw/p/166/yangkui03>，檢索日期：2024.08.16）。以下引用此文章，僅標註作者及篇名，出處不再重複說明。

文框架。²⁹ 值得注意的是，黃明川並不止步於華語／文中心主義的對抗，或戰後「國語」政策下「少數文學」的鉤沉、語言歷史記憶的補白。同時亦不落入將語言與族群身分、國家認同扣連得過份緊密、均質化的大敘事（grand narrative）窠臼，而是從長期的田野觀察紀錄出發，由下而上，回到每一個「人／作家」的身上思考、探究語言之於文學而言是什麼，或可以是什麼，並在人際網絡中，呈現語言作為情感聯繫與溝通媒介的面向。也因此，《櫻之聲》並非單一傳主的傳記式紀錄片，而是陳平浩所謂「解構大寫作者主體論述」的「文學社群紀錄片」，³⁰ 甚或不是以特定文學社群為單位，而是一部以語言／聲音作為問題意識，以日語／跨語經驗為拍攝對象之最大公約數，呈現出其使用者的世代性與網絡性，及其語言觀及文學活動複數樣態的「網絡式文學紀錄片」，儘管它仍有一位主角黃靈芝。

而《櫻之聲》得以以網絡型態構成的條件，來自黃明川長期以「檔案」為核心的拍攝行動。³¹ 所謂「檔案」，如李立鈞述，「不僅被視為過去所保留下來的痕跡，更被理解為探查歷史記憶與解構既有論述的主要途徑」。³² 《櫻之聲》最早的檔案素材來自 1994 年清華大學舉辦之「賴和及其同時代作家國際學術研討會」；³³ 而構成全片主要之音像來源者，是其向台文館提案、合作之「詩人一百影音計畫」及「跨語作家身影紀錄片製作計畫」。³⁴ 從檔案紀錄到剪輯完成，歷時 21 年。如今有些詩人已過世，黃明川謂：「其中絕大多數一輩子沒被以錄影技術認真記載過」。³⁵

黃明川對「檔案」的意識甚早。在「檔案熱」（archival fever）尚未席捲西

29 以此延續，2021 年《波濤最深處》的 16 位女性詩人，則來自四個國家（台灣、印度、菲律賓、斯里蘭卡），使用九種語言（華語、台語、客語、撒奇萊雅語、瑪拉帝語、坦米爾語、僧伽羅語、畢尼薩亞語、英語）。

30 陳平浩，〈以黃明川「台灣文學家紀事系列」（1994）重探當代「文學紀錄片」的形構〉。

31 葉杏柔，〈黃明川「獨立製片」行動初探：「獨立」是在限制中創造美學〉。

32 李立鈞，〈導言：檔案的當代反思〉，李立鈞編，《當代文本：檔案》（台北：台北市立美術館，2023.09），頁 22。

33 黃明川，《櫻之聲》，00:43:10 ~ 00:43:49。

34 同註 33，01:32:32 ~ 01:32:39。

35 黃明川，〈此刻與夢幻〉，《藝術認證》64 期，頁 35。六位詩人，即巫永福、林亨泰、陳千武、黃靈芝、錦連、羅浪。兩個計畫各期拍攝的詩人名單，參見國立臺灣文學館圖書室「館藏查詢系統」（來源：<https://libm7.moc.gov.tw/webopac/nmdl>，檢索日期：2025.03.27）。

方並抵達台灣當代藝術界的 1985 年，寓居紐約以商業攝影為業的黃明川即寄稿《雄獅美術》，發表〈一段模糊的曝光：台灣攝影史簡論〉，提示參照百年前「外來的鏡頭」建構台灣史的必要，同時提醒必須警覺檔案背後的權力結構：

一部相機不會自己飛到特定的地方，不會自己決定拍攝的時間和角度。照片都是人為的結果……這種經由人為選擇出來的景象，正是攝影研究的最基本條件。有了這個條件，再去看洋商、傳教士、商業攝影師和殖民者所拍的照片，我們才有辦法回頭瞭解今天自己的攝影，分察出攝影家間創作理念的細微差別和潛在的社會意義。³⁶

所謂「檔案」，正如傅柯（Michel Foucault）提示，「是控制作為特定事件的陳述出現的系統」。³⁷ 黃明川反對「不對照片的來源有所掌握，不將照片的旁註做最精確的解釋」便將「檔案」等同於「歷史」。文中被與「外來的鏡頭」相對起來的，是「島上的眼睛」，亦即台灣人觀點。黃明川的「檔案」意識與行動，不僅源自時間的緊迫感，更是出於後殖民的視野，建構台灣文化歷史主體的自覺。探討「在『官方紀錄』被掩蓋或忽略的議題」，³⁸ 是黃明川在「神話三部曲」就已著手進行的事。《西部來的人》談泰雅族人在「全島西部化」下的困境，《寶島大夢》談現實與夢境難辨的軍事戒嚴體制，《破輪胎》則源自一部以拍攝戒嚴時期政治雕塑、及解嚴後俗濫宗教雕塑的紀錄片《鐵皮銅骨石頭心》，後轉以記錄片／劇情片穿插的特殊型態完成。片中，陪著紀錄片導演阿猛上山下海的老牌攝影師劍仙，在輪胎破了之後問：「阿猛啊。你這支紀錄片，一個主角都沒有。人家的紀錄片，沒有一隻鳥至少也有一隻蟲，你都拍這些硬邦邦的東西，到時候能串得起來？」阿猛回答：「我單是將全台灣的這些雕塑統統收集起來，就是最

36 黃明川，〈一段模糊的曝光：台灣攝影史簡論〉，《雄獅美術》175 期（1985.09），頁 167。

37 米歇爾·傅柯著，陳沅洳譯，〈知識考古學〉，李立鈞編，《當代文本：檔案》，頁 45。

38 湯尼·雷恩著，陳宗逸譯，〈熱帶島國的神話歪風〉，黃明川等著，《如夢似劇：黃明川的電影與神話》，頁 47。

大的功德了。什麼沒主角，我就是最大的主角」。³⁹ 阿猛帶著理想與狂熱、看似沒有盡頭的檔案行動，意味的是一種與黨國意識形態（政治雕塑）、媚俗（宗教雕塑）及商業體制（女友小寧所屬的商業影視系統）對抗的「我」的獨立觀點。當然，裡面也蘊含了黃明川陷入德希達（Jacques Derrida）所謂檔案之「熱／惡」（mal）：對於檔案永無止盡的渴望的自嘲。⁴⁰ 葉杏柔指出，「八〇年代末，面對『動態影像』得以獨立於電影工業、由單人執行的時代，黃明川導演進而提出『另一種影像』作為方法的主張，即『獨立製片』」。⁴¹ 黃明川以「檔案」為核心的獨立製片行動，必須放在這個脈絡下理解。有趣的是，黃明川並非從「過去的檔案」累積素材，而是以一種「為未來紀錄現在」的方式為之，接近許煜所謂「未來的檔案」（archive of the future）的概念：

檔案不單只是過去遺留下來的殘跡，是陳舊素材的積累；反而應該是說，它以預見未來的方式開啟通往過去的路。……檔案是現在的總體，是關係的總體，此總體隨時都在調整正在流逝的「此時此刻」中存在的過去及未來。⁴²

黃明川的「檔案」行動先於創作，但也未必指向創作，而是為台灣預存「未來的檔案」的行動。其與被攝者建立長期關係，以時間換取檔案，讓檔案形成時間的厚度，為未來留下能夠指向歷史的痕跡。用陳平浩的話來說，這是將正在消逝的此刻現在「檔案化」的過程：

拍攝者幾乎與（不只一位）被攝者一同跋涉了時光長河，二者之間建立的關

39 黃明川，《破輪胎》（台北：黃明川電影社有限公司，1998），1:04:46 ~ 1:05:26。

40 Jacques Derrida, "Archive Fever: A Freudian Impression." *Diacritics*, vol. 25, no. 2, Summer, 1995, p. 19.

41 葉杏柔，〈黃明川「獨立製片」行動初探：一段模糊的曝光〉，《數位荒原》，2023.05.20（來源：https://www.heath.tw/nml-article/a-preliminary-study-of-huang-ming-chuans-independent-filmmaking-practice_1/，檢索日期：2025.03.31）。

42 許煜著，沈怡寧譯，〈未來的檔案——論第三預存的概念（Archives of the Future——Remarks on the Concept of Tertiary Protention）〉，雷逸婷編，〈「檔案轉向：東亞當代藝術與台灣（1960-1989）」國際學術研討會論文集〉（台北：台北市立美術館；春之文化基金會，2018.09），頁 179。

係，恐怕迥異於常見的、機構化的、體制化的當代紀錄片製作補助專案時程……黃明川的工作不是拍攝一部紀錄片……而是一種「在紀錄片之前」、甚至「最終不見得會經過剪輯而成為一部紀錄片」的「檔案化」過程。⁴³

如此綿長的檔案行動，正是使《櫻之聲》能回到每一位被攝者之個人主體，透過個別生命史之共性與差異，交織成為一則網絡式的世代故事之關鍵所在。黃明川在高雄文學館「交差点：回望跨語世代作家」（2024.03.09-06.30）特展延伸活動的《櫻之聲》映後座談曾說，「時間拉長之後都可以拉到這些人，由主角來拉出其他人」。⁴⁴而在這一群被統稱為「跨語世代」的文學家，在《櫻之聲》以複數的語言及文學活動型態／群體呈現，整理如下：

表1 黃明川《櫻之聲》主要登場作家一覽表（製表：陳允元）

語言及文學活動型態	作家及主要檔案來源 ⁴⁵	群體／刊物	備註
跨語後主要以中文寫作者	林亨泰（百、跨） 陳千武（百、跨）	《笠》	1. 林亦為銀鈴會同人
	鍾肇政 黃騰輝（百）	《台灣文藝》	
戰後在台持續使用日文寫作者	錦連、羅浪、黃靈芝 （百、跨）	《軍民導報》 台北俳句會	1. 錦亦為銀鈴會、笠同人 2. 錦、羅、黃、巫皆能跨語，惟同時繼續使用日文寫作
	巫永福（百）	台北短歌會	
戰後在日以日文寫作的台灣出身者	陳舜臣 ⁴⁶		
跨語之際因政治因素流亡中國者	朱實	銀鈴會	四六事件遭緝而流亡

43 陳平浩，〈以黃明川「台灣文學家紀事系列」（1994）重探當代「文學紀錄片」的形構〉。

44 黃明川於高雄文學館《櫻之聲》映後座談會的發言。

45 曾於「詩人一百影音計畫」、「跨語作家身影紀錄片製作計畫」拍攝的詩人，分別以「百」、「跨」標記，藉以一窺黃明川「檔案」行動之視野。

46 陳舜臣（1924-2015），在日台裔小說家。原籍新莊，生於神戶。戰後初期曾短暫歸台，二二八事件後長期滯日，1990年歸化，取得日本國籍。

透過表 1 可以瞭解兩件事：其一，黃明川透過「日語世代／跨語世代」逆寫華語／文中心主義的同時，也呈現了其多樣性與異質性，突顯其在時代變動中的做出不同選擇的能動性。其二，當黃明川選擇以即便學會「國語」仍持續使用日文創作的黃靈芝做為主角，意味著他已從華語／文中心主義的逆反更往前了一步，嘗試挑戰日文——中文單向、單線的跨語敘事，並深刻地質疑跨越語言、使用「國語」的必然性，甚至解構了文學創作以發表為目的，而不得不與言論審查制度周旋、妥協的必要性。黃靈芝這種「自我棄絕」式的文學行為，正如垂水千惠所謂係以「極內向的姿態，悖論式地支撐了全無刊行目標、以日文創作的孤獨行為」，可視為一種「因心理性的『亡命』而生的亡命文學」。⁴⁷ 值得注意的是，在戰後台灣持續以日文寫作的台灣詩人，不止黃靈芝一人。與黃結識於《軍民導報》日文文藝欄的錦連（1928-2013）、羅浪（1927-2015），以及 1970 年以黃靈芝為中心成立的「台北俳句會」⁴⁸ 同人等，都是戰後台灣日文文學的例證。其以日文寫就的詩，儘管黃靈芝感慨台灣人無法欣賞，「願意讀（讀懂）我的俳句的卻是日本的俳人」，⁴⁹ 黃明川卻不耽於呈現其「不遇」的悲情，反而大量剪輯歷年「台北俳句會」聚會的熱鬧片段，呈現以日文（語）作為媒介的文壇人際網絡、文學活動，在台灣華文文壇的「外邊」自成一格，生生不息。而像林亨泰、陳千武等已成功跨語，並在 1964 年籌組「笠」詩社的詩人，則在文壇的「裡邊」扮演著林淇濱所謂既是「轉接者，也是播種者」的雙重角色，「以他們的日文涵養，提供給戰後台灣中文現代詩壇不同年代、相對流派（現代主義／寫實主義）的滋哺」，⁵⁰ 甚至自身也成為華文文壇經典。綜上我們可以看到，《櫻之聲》的跨語世代敘事並非單向、單線的日文——中文的跨語過程，而是複線的、可切換、可復返的；而這一群以日文／跨語經驗為公約數的台籍詩人，其與戰後華文文壇亦非全然疏離、對抗，而是存在著互動交涉。必須一提的是，儘管《櫻之聲》聚

47 垂水千惠，〈邱永漢、黃靈芝における「亡命」——戦後の日本語文学〉，《台湾文学というポリフォニー：往還する日台の想像力》（日本東京：岩波書店，2023.03），頁 109-110。引用者自譯。

48 此外還有 1968 年吳建堂（1926-1998，筆名：孤蓬萬里）成立的「台北短歌會」。

49 黃明川，〈櫻之聲〉，00:09:33 ~ 00:09:37。

50 林淇濱，〈長廊與地圖：台灣新詩風潮的溯源與鳥瞰〉，《中外文學》28 卷 1 期（1999.06），頁 80-81。

焦於日語世代作家，但其啟動的「詩人一百影音計畫」卻是及於詩壇全體，包含戰後來台的中國詩人、原住民族詩人、母語詩人、女性詩人等。換言之，他是在全觀的檔案視野下理解跨語世代詩人的。除了島內作家，戰後因政治因素而流亡日本、中國的台裔文學家，如陳舜臣、朱實，甚至也進入了黃明川的檔案採集視野，織入《櫻之聲》的敘事之中，成為對照或是延展。其對於日語／跨語世代作家網絡式、系譜式的呈現，不僅徹底發揮了「檔案」的力量，也具體呈現了紀錄片導演作為「史家」其銳利深刻的史識。

（二）界線的撤除，主體的復返：自由人的微觀歷史

黃明川以時間換取的，還有使他得以進入詩人社群網絡內部、日常生活、甚至私人領域，採取平視視角、近距離的觀察位置，以及一個足以歷時追蹤詩人狀態的長時間跨度。這使得他思考歷史的角度，能避免以國家、族群去掌握「個體」，而是由「人」的生命軌跡出發，以之為歷史主體、觀看之窗，觀察人與歷史條件的互動、互涉：

你不談語言是沒辦法活生生地看到一個個體他是怎麼樣活過不一樣的時代，那種歷史是很真切的……你從他身上可以感受到時間的改變：他有沒有堅持？他有沒有調整？這些「跨語詩人」是一個很明顯的例子。⁵¹

在《櫻之聲》，我們看到的並非被歷史翻弄的「悲情敘事」，而是活在歷史賦予的時空條件之中，卻又活出了自己，且不為國家、族群、政權、語言、發表等束縛的充滿能動性的「自由人」。舉戰後主要以日文寫作的黃靈芝為例，根據岡崎郁子，「黃靈芝的中文雖然不如日文流利，……但他還是能應用自如地以中文撰寫論文、隨筆、異議書。……他將幾篇初期的作品譯成中文，最後還是覺得以日

51 柯俐安，〈持攝影機，思考歷史的人：專訪黃明川導演〉。

文為工具最得心應手」。⁵²換言之，黃靈芝並非無法跨語，而是在艱辛跨語、具備雙語能力之後，卻棄絕中文文壇，繼續以日文作為主要的文學書寫語言。此際使用日文於是成為一種具能動性的「選擇」，是藝術的追求、自我的完成：

後來又有感於日文之特質，微妙的表現能力而想驅使它，甚至想改良它。我並無意寫像樣的日文，而所願的是日人也寫不出來的頂級日文，要寫就應該寫除了我之外無人能寫的文章及作品。認為這是所有藝術家應有的態度。⁵³

儘管黃明川並未在《櫻之聲》剪入太多黃靈芝具備兩種語言書寫能力的片段，除了鍾肇政談黃以日文寫成的〈蟹〉時說出：「因為這個刊物（《台灣文藝》——筆者註）當然不能刊登日文的，所以我記得我還請求他，把自己日文的這篇作品，翻成中文」；⁵⁴但根據黃明川在映後座談提及黃靈芝「中文很強」、「曾經幫故宮博物館的日語期刊做翻譯」，稱其為「語言的反抗者」，⁵⁵顯示他對於黃靈芝的雙語能力及語言選擇是了然於心的。而當語言作為一種「選擇」，也就意味著其已能從語言的束縛、跨語的痛苦之中稍稍解放，而成為自主的追求。

值得注意的是，儘管黃靈芝對日文的熟悉、對俳句的喜愛，不能不歸因於日本殖民統治的「國語」教育、同化政策使然，如同三木直大曾針對《日曜日》提出的提醒，風車詩人以日文寫作、接觸世界前衛思潮，其背後的殖民主義機制仍需被當代觀眾意識、警覺。⁵⁶但《櫻之聲》裡的黃靈芝，並不把日文、俳句與日本認同劃上等號，但也並非將之視為中性工具，而是進一步將之內化、在地化，成為我的、台灣的語言／文學之一。在《櫻之聲》我們可以看到，在戰後台灣使

52 岡崎郁子著，林雪婷譯，《黃靈芝的文學軌跡：一位戰後以日語創作的台灣作家》（台北：臺灣大學出版中心，2019.11），頁 158。關於黃靈芝的書寫／語言狀況，詳見該書第七章「作品發表的園地及與語言之關聯」，頁 143-180。

53 顧敏耀訪談、撰稿，〈以最上手的語言寫出最精湛的作品——黃靈芝訪談記〉，《文訊》278 期（2008.12），頁 34。

54 黃明川，《櫻之聲》，00:19:46 ~ 00:20:01。

55 黃明川於高雄文學館《櫻之聲》映後座談的發言。

56 三木直大著，高彩雯譯，〈來自日本的歷史回聲——黃亞歷《日曜日散步者》的省思〉，《幼獅文藝》772 號（2018.04），頁 66-70。

用日文、寫俳句的黃靈芝，竟是2003年得到「正岡子規國際俳句大賞」才首次「出國」前往日本：「戰後有很多人，相繼地出走，所以只有我覺得：不，我絕不離開（台灣）。這麼想的話，真的一步都沒有踏出過國門」；⁵⁷而在受獎典禮上，也謙稱自己的得獎致詞「或許可以說是一種外國人的觀感吧」。⁵⁸這說明了日文的使用與俳句的喜愛，與國籍、認同是可以分開的。有意思的是，對黃靈芝而言日文、俳句並不專屬於日本，而是有著如安田敏朗謂台灣人在國民政府來台的戰後情境中將前殖民者（他者）的語言「內部化」⁵⁹的傾向。片裡我們可以看到，日文／語（當然還有台語）以及俳句，成為日語／跨語世代最主要的溝通語言，聯絡感情的媒介。

而在將日文、俳句「內部化」的同時，黃靈芝更進一步嘗試將之「在地化」改造，以適應台灣的季節與風土。片中黃靈芝以「芒果」為例，認為俳句的「季語」使用，「應該是依照植物本身的感覺來決定才是，而不是遵照著人類所定的曆法……一直以來日本都是用人的角度來思考，而我則是想從中來做調和思考」。⁶⁰他也因此撰寫出版了《台灣俳句歲時記》（2003），以台灣獨有的人文風俗（人事）與自然風土（天文地象、植物、動物）為本，創造有別於日本的「台灣季語」，甚至二二八、釣蝦池、聯考、香港腳、週年慶等，⁶¹也都納入其中。

關於「本土」，黃靈芝也有強烈的意見。片中黃騰輝（1931-）提及，某次吳濁流（1900-1976）要求黃靈芝能否寫「較本土的東西」，惹得他極度不快：

什麼叫做「本土」啊？文藝的東西，會讓人感動的就是文藝。你既然能讓人感動，為何將自己束縛至單單的「本土」？難道不能打破國境？每個人都

57 同註 54，00:33:32 ~ 00:33:43。出國受獎是 2004 年。

58 同註 54，00:39:10 ~ 00:39:17。

59 意指在 1946 年 10 月日文欄遭廢止、以及 1947 年二二八事件後，對「祖國」失望的台灣人，產生了一種將「中國」外部化、而將「日本」及「日語」內部化，視之為「我們的語言」以區隔我族與他者（=外省人）的微妙心理變化。參見安田敏朗著，黃耀進、林琪禎譯，《「他們」的日本語：日本人如何看待「我們」台灣人的日語》（台北：群學出版公司，2016.03），頁 181-185。

60 黃明川，《櫻之聲》，00:08:39 ~ 00:09:14。

61 黃靈芝，《台灣俳句歲時記》（日本東京：言叢社，2003.04）。

有一道籬笆，你若不去圍這道籬笆，開闊一點，讓視野更開闊，這樣不是比較好嗎？⁶²

黃靈芝反對封閉性、排除性的「本土」。若從上述其將日文、俳句「內部化」進而「在地化」的態度來看，黃靈芝的本土觀不是限定於特定題材、語言的，也不隸屬於特定群體，而毋寧是開放的、加法的、生活的、個人的。台灣作為一個重層殖民、移民的島嶼，其語言文化是多元共生、包容性的。在這層意義上，日文、俳句也可以說是台灣的、本土的，在台灣人的生活中被實踐著，構成台灣的一部分。他在〈戰後の台湾俳句—日本語と漢語での—〉即謂：「台灣人以日本文寫的作品究竟要納入日本文藝的範疇呢，或是台灣文藝呢？我常常被如此問道。此時，我會回問：印度人寫的英文詩難道是英國的文藝嗎？……這是因為我不認為工具有能力影響本質」。⁶³ 黃靈芝的語言觀基本上也是這樣的。我們可以注意，片中他並非固守單一語言，而是依對話的對象及語境，自由選擇語言使用。例如與日本學者岡崎郁子使用日語對話，與日語世代友人使用日語及台語，而攝影訪談、出門購物、就醫則使用華語。除此之外，不時也有三種語言穿插、鑲嵌的混用情形，如片中黃騰輝所謂是一種百分之70為日語、百分之20台語、百分之10北京話的「混血語言」。⁶⁴ 這些複數、混雜之聲是有對象性的，相互之間存在著複雜的力學關係、情意作用，以及幽微的文化翻譯。重要的是，這是必須透過珍貴的「在場性」才有辦法呈現的情境，是任何的重演都無法取代的，也是錯過時機便不再有的田野條件。

關於「在場性」，黃明川長期的檔案行動發揮了極大的作用，使他得以穿越「議題」與「文學史」，回到每一位詩人的生命史、進入瑣碎平凡的日常生活，記錄下「詩人在場」的珍貴檔案，以及文字文獻難以再現的「聲音」。且重要的是，此聲音並非僅是劇組設定、單向的作品「朗讀」，更多的是詩人交誼的日常互動之聲，是有對象的，是多語之間、不同情境下的文化翻譯、語言交混與聲道

62 黃明川，《櫻之聲》，00:20:50～00:21:16。

63 黃靈芝，〈戰後の台湾俳句—日本語と漢語での—〉，《台灣俳句歲時記》，頁286。引用者自譯。

64 黃明川，《櫻之聲》，00:26:18～00:26:33。

切換，是動態的、往復的、彈性的，有能動性的。在語言的使用（日常對話）與藝術的追求（詩歌）之中，幾組一般預設的等號關係（語言＝國族＝認同）或概念界線（文學的國籍，或本土／非本土）鬆動了，回到個別的「人」的選擇與實踐。黃明川曾謂：「我覺得用語言切入對台灣歷史的思考，事情會變得比較容易，那種感覺很貼近一個人的形成。……我到目前為止一直努力在做的就是聲音——人的聲音，這點到今天都沒有改變」。⁶⁵也許可以說，黃明川的《櫻之聲》捨棄了以國族或群體的視角來訴說大敘事的歷史，而是回到作為最小單位的個人，檢視其珍貴的個別性，進而藉由個人與個人的連結，在尋找共性之餘也展示其差異性、多樣性，是一種微觀、局部的視角，以小敘事的歷史，呈現他們活過的時代。

三、畫外之音，言外之意：《櫻之聲》的影音布局

前一節探討了黃明川在《櫻之聲》如何以語言／聲音為問題意識，藉由「檔案」的行動重構日語／跨語世代詩人敘事，以及紀錄片導演扮演史家角色。然而正如陳平浩所述，目前台灣文學紀錄片的討論幾乎緊扣著「（重建）台灣文學史」或「如何以文學紀錄片書寫台灣文學史」進行；⁶⁶且陳佳琦提醒，即便拍出了美、形成了風格，「影像技術的進步其實並不見得帶來了更具美學政治與電影開創性的文學影像」。⁶⁷這一節將回到紀錄片的影像風格與表現形式，著眼於黃明川在《櫻之聲》的影像作者位置，探究其透過影音配置創造的畫外之音、言外之意。

（一）追尋意義的深度的美：低度加工及檔案的詩性轉化

黃明川的《櫻之聲》並不追求《日曜日》般醒目的形式實驗，捨棄自己早期一鳴驚人的「神話三部曲」強烈的風格傾向，如《西部來的人》的無頭風景、《寶島大夢》現實與夢境的泯滅、《破輪胎》紀錄片與劇情片的穿插；也違逆了同時期包含「島嶼寫作」系列在內的「個人化、藝術化、商業化」⁶⁸傾向，而是採取

65 柯俐安，〈持攝影機，思考歷史的人：專訪黃明川導演〉。

66 陳平浩，〈以黃明川「台灣文學家紀事系列」（1994）重探當代「文學紀錄片」的形構〉。

67 陳佳琦，〈電影如何寫文學：回顧台港兩地文學紀錄片之發展與新貌〉。

68 邱貴芬，〈「看見台灣」：台灣新紀錄片研究〉，頁 35。

刻意降低導演色彩（↔ 個人化）、以紀實檔案呈現（↔ 藝術化）、獨立製片（↔ 商業化）的方式為之，僅近身長期跟拍，冷靜觀察，讓詩人在場、說話，全片亦無渲染性的配樂、主導敘事的旁白、或營造權威性的學者訪談，亦無任何形式的戲劇或動畫重演，以原始檔案及背景音剪輯呈現。甚至在檔案的畫質規格，也因拍攝年代跨 20 餘年而呈現出不一致、不精緻的粗糙感，剪輯也並不平順、連貫。關於此，黃明川曾謂：「拍美不是很困難，拍意義的深度的美才是困難的」。⁶⁹ 然而什麼是「意義的深度的美」？黃明川又藉由什麼樣的途徑實踐？《櫻之聲》的型態，若以 Bill Nichols 知名的「紀錄片的六種模式」論之，全片幾乎以「電影製作人只是觀察攝影機前面發生的事情而沒有明顯的干預」⁷⁰ 的「觀察模式」（observational mode）的客觀基調為之，搭配少數攝製者與被攝者對話互動的「參與模式」（participatory mode）鏡頭（但攝製者僅現聲），並在影音效果上採低度加工呈現，其素樸性如陳平浩謂宛若「『在紀錄片之前』……的『檔案化』過程」。⁷¹ 惟值得注意的是，在《櫻之聲》冷靜、客觀的觀察模式及現實主義美學的表象之下，黃明川也部分採取「不使用連戲剪輯的傳統，以及從這種編輯中獲得時間和地點之特定位置的感覺」的「詩意模式」（poetic mode），讓檔案紀錄下的風景、聲音、言語、物象超越其表象層次而成為詩，產生畫外之音、言外之意。他的剪輯並非平順的，而毋寧是斷裂、錯位、衝突的。在以蘇聯導演艾森斯坦（Sergei Eisenstein, 1898-1948）及法國電影理論家巴贊（André Bazin, 1918-1958）為對極的剪接理論的光譜之中，⁷² 黃明川的《櫻之聲》毋寧是偏向艾森斯坦的蒙太奇觀念：「兩個個體、觀念與影像，動態地互相衝突，碰撞後會產生新的意義」，「鼓勵觀看者以全新且全面的方式，來思考與理解」。⁷³

69 黃明川於高雄文學館《櫻之聲》映後座談發言。

70 Bill Nichols 著，井迎兆譯，《紀錄片導論》（台北：五南圖書出版公司，2020.02），頁 181。

71 同註 66。

72 理查·紐珀特（Richard Neupert）指出：「愛森斯坦提出的蒙太奇理論，是深信剪接所產生的美學衝突與震撼的最極端代表……（巴贊）認為過度仰賴蒙太奇剪接違反了電影的本質及其美學發展」。參見潘姆·庫克（Pam Cook）編，謝汝萱譯，《電影之書》（新北：國家電影及視聽文化中心，2024.11），頁 696-697。

73 Ed Sikov 著，廖憶蒼譯，《電影研究導論：讓你看電影與眾不同》（新北：臺灣藝術大學；台北：五南圖書出版公司，2021.12），頁 61、187。

透過音像疊加產生錯位或衝突的「音像蒙太奇」，以及不平順、不連戲、衝突斷裂的剪接邏輯，⁷⁴ 黃明川將紀實檔案從現實的時空制約之中解放，朝向觀念與譬喻方向發展，⁷⁵ 產生新的意義，刺激觀眾循著被記號化並以蒙太奇重新結構的線索布局，穿透現實表象，一窺詩人的精神內裡，覺察導演的史識與深意，所謂「意義的深度的美」也因之得以實現。

值得注意的是，這種捨棄形式上使人驚異、炫目的前衛實驗（過往這是黃明川的強項），捨棄同時代影音技術所能達到之「精緻美」，鉛華落盡，甚至幾乎「自廢武功」地回到紀錄片最根本的「紀錄」本身，透過「檔案」說話，讓「時間的厚度很自然地帶來力量」，⁷⁶ 我認為也是黃明川深刻認識到日語／跨語世代作家曾一度「毀棄熟悉的語言」、從零開始的生命情境的風格選擇。1965年，《笠》的主編林亨泰在「笠下影」介紹錦連時即如此寫道：

如果以善於駕馭文字的優點可以寫詩，那麼相反地，利用拙於造詞砌字的缺點當然也可以寫詩，尤其對於那些因歷史的重寫，而必須重新學習一種文字表現的人，這種方法就成為其唯一的出路了。⁷⁷

如果跨語詩人「利用拙於造詞砌字的缺點」寫詩，是在「能失去的都已失去」⁷⁸ 的歷史情境下的不得不然，那麼黃明川拒絕現今影音科技過於容易的「拍美」，⁷⁹ 採取低度的影音加工，訴說這一群「因歷史的重寫」而必須跨越語言的詩人故事，並以之創造「詩」，到達意義的深度的美，無疑是以相應的風格向之致敬。如此對於表層形式美的底下的深刻性、真摯性的追求，正如林亨泰對陳千武中文作品

74 謝世宗，《電影與視覺文化：閱讀台灣經典電影》（台北：五南圖書出版公司，2015.02），頁30-44。

75 David Bordwell 著，游惠貞譯，《開創的電影語言：艾森斯坦的風格與詩學》（台北：遠流出版公司，1995.05），頁196。

76 蘇惠昭訪談，黃明川口述，〈走過什麼路，只有自己心裡明白〉，黃明川等著，《如夢似劇：黃明川的電影與神話》，頁171。

77 林亨泰，〈笠下影 錦連〉，《笠》5期（1965.02），頁8。

78 同註77。

79 如果用林亨泰的話來說：善於駕馭文字、優美性、過剩。

的敘述：

照道理說，用笨拙的中文所寫的，應該比用優越的日文所寫的要更拙劣，可是事實上恰恰相反，他的中文詩所表現出來的意境，遠比他的日文詩要深邃得多，這究竟意味著甚麼呢？這不是啟示著語言與文字上的涵養，在詩的創作上不如精神的成熟來得重要嗎？直截了當的說：語言與文字不能創造詩，反而詩創造了語言與文字！⁸⁰

語言與文字的純熟，並不意味能創造詩；正如把紀錄片「拍美」不見得能夠產生意義。必須注意的是，儘管如林亨泰所云跨語世代詩人「不是憑著其過剩，而是憑著其不足來寫詩」，⁸¹但事實上，這一代人絕非不足，而是能夠藉由「前國語（＝日文）」接觸世界文藝思潮，擁有不輸人的對詩的理解、及對現實的分析觀察，這是他們運用素樸的文字卻能將詩寫得深邃的底氣。1964年，終戰後20年，跨越語言的日語世代的詩人集結成立「笠」詩社，並透過日文中介，引進最初起源於德國、而為日本詩人村野四郎（1901-1975）等吸收、轉化的「新即物主義」（Neue Sachlichkeit），與「創世紀」詩社的「超現實主義」分庭抗禮、並駕齊驅。所謂「新即物主義」，參照最早的引介者吳瀛濤（1916-1971）、陳千武的說法，「主張應把自己當做與構成世界的其他事物同樣的一種與件，要用冷靜謙虛的態度去觀察物體本身」、⁸²「以即物性、客觀性極冷靜地描寫事物的本質，產生報導性要素頗強的作品」。⁸³客觀、冷靜、知性、觀察、報導性，也是黃明川在《櫻之聲》採取的主調。惟「新即物主義」並非「現實主義」，其在反對浪漫主義、表現主義的同時，也運用現代主義手法，修正現實主義的「反映論」。如向陽（林淇濱）指出，「新即物主義是綜合了現實主義和現代主義的產物。如果要指出新即物主義方法論和現代主義最趨同之處，厥在於排除抒情想像，而以知性的強調

80 林亨泰，〈笠下影桓夫〉，《笠》3期（1964.10），頁6。

81 同註77，頁8。

82 吳瀛濤，〈現代詩用語詞典（六）新即物主義〉，《笠》11期（1966.02），頁21。「與件」疑為「物件」之誤植。

83 本社，〈新即物主義〉，《笠》23期（1968.02），頁20。

為宗」。⁸⁴ 其有現實主義語言明朗、質樸的特性及對現實的關懷，但又運用了現代主義的方法論，將現實、物象高度符號化、象徵化，使之超越物象本身而到達詩，「新即物主義」於是成為《櫻之聲》在風格上的類比。接下來兩節，將聚焦於《櫻之聲》的蒙太奇剪輯，及龜、拐杖等物的喻象，討論黃明川對檔案素材的詩性轉化及言外之意。

（二）蒙太奇創造的知性／詩性空間

作為一部文學紀錄片，黃明川想藉《櫻之聲》達到的層次，並非過往台灣文學的典律建構、知識傳播等實用目的，亦非單一作家的傳記，而毋寧是跨語詩人系譜的建構，與一首「詩」的完成。因此，除了在開頭以約 44 秒的兩張字卡，簡要交代台灣近代史的基本知識，全長約 93 分鐘的影片裡，黃明川澈底排除了「依賴於用口語傳播的告知邏輯」⁸⁵ 的「解說模式」敘事，將導演的存在退到攝影機之後，盡可能地讓詩人的影音檔案說話，不由導演主導或代言；但另一方面，導演的「作者身分」又透過音像蒙太奇、非連續性剪接，以「不言」的方式隱微存在於全片之中，將「檔案」轉化為一首黃明川觀點的「詩」。⁸⁶

首先看片頭。繼在最初兩張字卡後的全黑畫面，午後雷陣雨的聲音，早先於視覺影像進入觀眾的感官之中。接著是雨中庭院，由遠而近，聲部則搭配日語俳句朗讀：「初蟬に雨雨雨雨（初蟬無非雨雨雨雨）」。然後雨聲延續，搭配烏雲湧動的庭院空景，浮現標題「櫻之聲」。⁸⁷ 這樣的片頭，一方面將「聲音」放在全片最重要的位置，同時擴充、延展了片名「櫻之聲」的詮釋層次：日語之聲，俳句之聲，以及午後雷陣雨代表的台灣風土之聲。緊接在片頭之後，是駝背老人的登場。老人身著家居服，以近 90 度的駝背身軀，手抓護欄，略顯吃力地步上

84 向陽，〈「現代」與「現實」的辯證——論《笠》詩刊本土論述的雙軸延伸〉，《新地文學》2 期（2007.02），頁 52。

85 Bill Nichols 著，井迎兆譯，《紀錄片導論》，頁 167-168。

86 黃明川曾在接受訪談時說：「活在我靈魂內的，恐怕是文學家多於導演，詩人多於攝影師」。蘇蔚娟訪談整理，〈黃明川的寶島大夢——「神話三部曲」的幽靈體質〉，黃明川等著，《如夢似劇：黃明川的電影與神話》，頁 202-203。

87 黃明川，《櫻之聲》，00:00:58 ~ 00:01:36。

階梯。堆疊在護欄旁的是一落落的日文文學書籍。接著鏡頭隨老人移動，進入其權充書房的和式起居空間：榻榻米上雜亂放置著各式生活雜物，老人試圖用手杖打開電風扇。接著聲音進來，是黃靈芝得到「正岡子規國際俳句大賞」於 2004 年赴日受獎的日語致詞：

各位老師、先生，各位女士大家好。誠如各位所見，我就是個鐘樓上的怪人，像我這樣駝背的身形實在很適合撿破爛，剛才我一邊走就一邊想說會不會撿到幾首俳句？雖然到現在一首都沒能撿到。不知道有哪一位朋友願意遺落幾首給我？⁸⁸

聲音加入的同時，老人戴上眼鏡，坐在榻榻米上，仔細校對自己的日文書稿。值得注意的是，黃靈芝在片頭便已現「聲」，隨後在 1 分 37 秒便已現身登場，卻遲至 3 分 15 秒，「詩人黃靈芝」的名字才首次出現在畫面上。這樣音像錯位的剪輯配置，無疑是導演有意識的延遲。在詩人名字出現之前，缺乏先備知識的觀眾，並不知曉片頭俳句的聲源、以及這位駝背的老人是誰，也許真的以為是拾荒老人也不一定。這是黃明川安排的陷阱。直到切入聲音，老人戴上眼鏡，開始校稿，才呈現其身為文學家的一面。認知落差的尷尬，卻被黃靈芝致詞幽默的自嘲給輕易化解了。有意思的是，鐘樓怪人、拾荒老人之於黃靈芝，並非僅是外在的身形與生活型態「形似」，而是其精神內在的顯現。關於其「怪」，當然是指他在戰後的台灣仍持續以日文寫作、私印刊行，以至於在中文文壇幾乎沒沒無聞，直晚年獲頒「正岡子規國際俳句大賞」、「台灣文學家牛津獎」，才得到遲來的肯認。「乞丐」的隱喻，黃靈芝在小說〈蟹〉（1970）的終章寫道：「自幼，時常感覺到一種擔憂——有一天會變成乞丐似的預感——的筆者，由於事情所迫，因而時常考慮到做乞丐之後的生活來」。⁸⁹ 乞丐即為赤貧狀態。無論是肺結核、二二八、白色恐怖對生命對自由的剝奪，或禁用日文對表達及作家生涯的限制，

88 同註 87，00:02:23 ~ 00:02:54。

89 黃靈芝，〈蟹〉，《黃靈芝小說選》上（台南：台南市政府文化局：2020.11），頁 63。

這些時代或生命的變數，都可能瞬間奪走既有的一切。這種疊合了鐘樓怪人、乞丐、拾荒老人形象的文學家，加上致詞時不失莊重的幽默自嘲，衝突而繁複地構成片中黃靈芝的身影，與絕大多數塑造傳主崇高形象的文學紀錄片大不相同。陳佳琦精準地指出：「《櫻之聲》裡的黃靈芝，在崇高與卑微之間，展現了一種澈底的『不合時宜』」。⁹⁰

而在駝背老人正式以「詩人黃靈芝」之名登場後，進來的聲音，是日本學者岡崎郁子向黃靈芝說明作品集《宋王之印》編輯出版事宜。岡崎認為，出版黃靈芝的作品，應該要從 1970 年代的整理起來。然而黃靈芝說：「但我的作品不太容易閱讀，我想應該沒有讀者想讀吧」。⁹¹在這裡，岡崎與其扮演文學紀錄片中常見的「權威研究者」的角色，毋寧是以黃靈芝的理解者、讀者、編輯者的「知音」身分登場。剪輯在片中的話語，洋溢著她對黃靈芝作品的熱情，有強烈的個人性與主觀願望。例如未徵得同意便擅自挑選喜歡的 15 篇作品，希望介紹給日本讀者；並為了向日本讀者證明台灣作家可以寫出像日本人一樣的日文作品，而將容易辨識民族身分的作者名字模糊化，代之以黃在戰前皇民化時期用過的日本名「國江春菁」，讓日本讀者在不帶對外國人成見的狀態下閱讀。對此，黃靈芝表示：「我比較吃驚並在乎的是作者的名字……這樣可能會挨罵」。⁹²所謂「挨罵」，指的是敏感的殖民地記憶與國族認同的問題。黃靈芝是怎麼想的呢？在岡崎嘗試說明時，鏡頭雖然時而對著黃靈芝、時而轉向岡崎及其手上的《宋王之印》，或是黃父親的畫像、小時候的家庭合照等，但鏡頭的視覺焦點，終究還是移回黃靈芝的臉部表情。特別是岡崎說明完畢，鏡頭慢慢聚焦（zoom in）乃至定格在照片小黃靈芝的臉上，成為一幅肖像畫長達 10 秒之久，⁹³ 其間沒有任何的聲音，彷彿時光回溯，將歷盡滄桑的老年黃靈芝與未經世事的小黃靈芝並置、疊合，任由觀眾對照二者的形神，指認時間，也在無回應的靜默之中，進入黃靈芝難以言說的內心世界。

90 陳佳琦，〈電影如何寫文學：回顧台港兩地文學紀錄片之發展與新貌〉。

91 黃明川，《櫻之聲》，00:03:32 ~ 00:03:37。

92 同註 91，00:03:54 ~ 00:03:59。

93 同註 91，00:05:07 ~ 00:05:17。

岡崎與黃靈芝的對話，拋出兩個重要問題：（1）台灣人能否寫出像日本人那樣的日文作品；（2）日語世代的殖民地記憶與國族認同問題。關於第一點，黃明川在兩人關於編印《宋王之印》的對話之後，突兀地插入曾獲「直木賞」等大獎的台裔日本歷史與推理小說家陳舜臣晚年返台，參觀淡水「一滴水紀念館」的片段，⁹⁴而後又接續回黃與岡崎的談話場景。黃靈芝說：「我覺得台灣人對事物（的現象）不太會去思考」，並舉台灣芒果隨著緯度不同「四月開花，四月黃熟，然後四月開始可以販售」的奇妙現象為例，說明人類曆法的不合身，以及季節／季語使用的微妙之處，認為「一直以來日本都是用人的角度來思考，而我則是想從中（植物的角度、人的角度——筆者註）來做調和思考」，但又抱怨這種觀點遭到台灣俳句界的取笑。⁹⁵而當黃靈芝說出「願意讀（讀懂）我俳句的卻是日本的俳人」的時候，畫面卻又切回陳舜臣在紀念館抬頭看著掛有「陳舜臣文庫」木牌、聽著丘明民博士向眾人介紹自己的經歷、作品、得獎事蹟時欣喜的表情。⁹⁶黃明川將岡崎與黃靈芝談《宋王之印》、以及陳舜臣返台參觀紀念館的兩個檔案碎片化，進行穿插對照式的交叉剪接，應有兩個用意：其一，陳舜臣、黃靈芝皆為台裔日文寫作者，境遇卻大不同。戰後因日本排華短暫返台、又因台灣發生二二八而再度赴日，自此在日發展的陳舜臣，自1961年獲「江戶川亂步賞」之後，接連奪下「直木賞」、「日本推理作家協會賞」等諸多大獎，著作等身，擁有無數讀者。反觀黃靈芝，由於以日文寫作，在台灣幾乎沒有讀者。與風光的陳舜臣相比，黃靈芝當然顯得孤獨。但諷刺的是，當黃終於如「初蟬」般出土（登上日本文壇），黃明川卻又狠心地插入黃靈芝由陽明山居走下階梯（＝下坡）去採布袋蓮的畫面，搭配黃靈芝朗讀俳句：「安産のあと老残空ろ蟬（產後遂入老殘，空虛之蟬）」，⁹⁷接著影音合一，以黃靈芝摘著布袋蓮說：「不會開花啦」的鏡頭，為這個段落總結。這幾個鏡頭、與俳句的朗讀，與觀眾記憶猶新的片頭的「初蟬」、以及走上階梯（＝上坡）的畫面交疊相互碰撞，形成強烈張力，產生新的

94 同註 91，00:05:20～00:07:20。

95 同註 91，00:07:27～00:09:30。

96 同註 91，00:09:31～00:10:13。

97 同註 91，00:11:28～00:11:32。

意義。其二，岡崎提出的「日本人普遍不認為台灣人能寫出日本人那樣的日文作品」，陳舜臣的案例，某種意義上已打破了這樣的刻板認識。然而黃靈芝即便以日文寫作日本的傳統俳句，其目標也絕非以日本人的標準為標準、或達到日本人的標準，毋寧是能否改造之，使之適應台灣的風土，成為「台灣俳句」。關於這個問題，黃明川透過檔案時空不連續的剪輯與參照，拉出了思考空間，也提出自己的觀點。

關於日語世代的殖民地記憶與國族認同問題，黃明川藉由在中學時期曾反對「改姓名」運動、而後加入「陸軍特別志願兵」前往南洋地區作戰的陳千武的片段側面回應，同時也將日語／跨語世代作家的系譜，由在台（黃靈芝）、在日（陳舜臣）的日文寫作者，正式導入能以中文寫作的跨語作家。12分12秒起始的畫面中，陳千武伏案以中文寫作，並以中文朗讀自己的詩稿〈信鴿〉，顯示他已能跨語。朗讀〈信鴿〉的聲音持續，穿插以2010年他參加吳櫻《信鴿：文學·人生·陳千武》新書發表會暨座談會的片段。而當聲音讀到「終於把我底死隱藏在密林的一隅」，畫面中拄著拐杖的陳千武，竟不慎跌落階梯。黃明川的鏡頭不僅捕捉、呈現了這令人心臟漏拍的一幕，且在跌落之際，竟又將畫面切回陳千武朗誦的面部表情特寫，將觀眾方才的驚愕懸置、延長，直到朗讀進入下一個句子：「於是，在第二次激烈的世界大戰中，我悠然地活著，雖然我擔任過重機槍手，從這個島嶼轉戰到那個島嶼，沐浴過敵機十五釐的散彈，擔當過敵軍射擊的目標」，才將畫面切回活動會場，眾人急急攙扶，並幫他上藥。但當聲音繼續朗讀「聽過強敵動態的聲勢，但我仍未曾死去」，畫面又切回陳千武書房，視角由門口往內部移動——然而此刻，陳千武已不在桌前。下一幕是某個「會場」，罕見地由「台前視角」環視底下的與會者，並以特寫聚焦於陳千武夫人許玉蘭女士長達10秒之久。這10秒鐘，足以讓觀眾看清許女士微紅泛淚的眼框、緊閉的雙唇。而在陳千武的聲音讀出詩的最後一句——「我才想起，我底死，我忘記帶了回來，埋設在南洋島嶼的那唯一的我底死啊」，畫面回到其朗誦詩的正面特寫，卻旋即切換，陳千武的巨幅肖像／遺照被推著入場，觀眾才赫然發現，原來「會場」已非原先《信鴿》的發表會，而是「詩人陳千武追思會」。稍前那一幕的「台前視角」，

某種意義上，也模擬了已故的陳千武的視角，由台前環視前來悼念的諸親友，並深深地凝視摯愛的妻許玉蘭女士。

以聲部陳千武朗讀詩稿〈信鴿〉創造出的連續性作為基底，在影像上黃明川大膽地採用檔案時空非連續的剪輯，兩分鐘不到的時間，詩朗讀中那一度迫近的死、埋設在南洋忘了帶回來的死，經過幾次快速的場景切換／抽換，交錯交織，竟忽然成為事實。詩人跌倒、追思式的兩幕，來得令人猝不及防；而陳千武朗讀的正面特寫、追思會上的巨幅肖像，在片中是相鄰的兩個鏡頭，卻是生與死、在場與消逝的兩個對極。這樣的剪輯看似不動聲色，卻充滿極大的情感震盪與衝突反差、以及綿長的抒情性，並帶出本片另一個重要主題：時間。黃明川以陳千武之死為轉折點，將這一代詩人們從事文學活動、文壇交遊的影像與告別式（或追思會）交織在一起，而告別式的場景在影片後段愈發頻繁，象徵了整個日語／跨語世代的消逝。詩人以文字留下了詩，紀錄片導演則與殘酷的時間競爭，透過攝影機與收音技術，長期近身觀察，「留下他們的聲音、影像、講話、家裡的樣子……無法用文字描寫的文化情境」。⁹⁸

日語世代的殖民地記憶與國族認同問題，看似正要隨著陳千武〈信鴿〉的朗讀延展，卻在追思會的這幕嘎然而止，要到幾幕之後，場景切回陳千武參與前述《信鴿》新書發表會上的發言，才再次開啟。陳千武侃侃而談自己在台中一中時期以學校柔道主將的身分抵制皇民化運動「改姓名」的事蹟：「台灣人，我們有傳統的，為什麼我們改姓名，就能夠變成日本人呢？這種是騙人的」。⁹⁹而在其後的53分25秒，陳千武回到南投祖厝、宗祠，看著族譜，講述祖先來台的歷史，並朗誦〈童年之詩〉的詩句，孺慕傳統，批判日本的愚民教育。¹⁰⁰就表層意義來看，這些片段呈現的都是極具民族意識的內容，但值得注意的是，座談會上的抗日發言，黃明川將鏡頭聚焦在陳千武跌倒受傷的左額；¹⁰¹民族意識的段落，黃明川亦在陳千武祖厝、宗祠出現的第一個鏡頭的空景，搭配黃靈芝的俳句朗誦「蟬

98 柯俐安，〈持攝影機，思考歷史的人：專訪黃明川導演〉。

99 黃明川，《櫻之聲》，00:24:46 ~ 00:24:56。

100 同註99，00:54:31 ~ 00:55:22。

101 同註99，00:23:50 ~ 00:23:52。

生るるあるとしもなき県境（蟬降生於若有似無的縣境）」。¹⁰² 透過這兩個剪輯，黃明川將「殖民／反殖民」、「皇民化／（漢／台灣）民族意識」的對立圖示呈顯得更幽微複雜：何以在台中一中時期抵制皇民化「改姓名」運動的陳千武，會加入志願兵赴南洋作戰？而當陳千武終於「活著回來」，這一趟歷程難道不是殖民地人的傷痕嗎？而民族意識、國族認同，又是怎麼形成的呢？回到「人」的層次上，不都是如蟬一般「降生於若有似無的縣境」嗎？黃明川這兩個剪輯，並非對殖民地人民之反抗精神、民族意識的否定、抵銷，而是為這個向來容易被簡單化、扁平化的議題，以蒙太奇的方式，創造詩性表述及更多反思空間。

（三）龜與杖的喻象：日文作為隔絕／庇護

在全片的結構上，接在陳千武之後而與《台灣文藝》、《笠》的中文跨語作家形成對照、相互穿插的，便是在戰後台灣以日文寫作的作家，如與黃靈芝相識於《軍民導報》而成為 60 年好友的錦連、羅浪，以及黃靈芝創立的「台北俳句會」。他們是黃靈芝最親近的朋友，也是全片核心。這一批戰後的日文作家，黃明川並非以個別訪談、紀錄公開活動、作品朗讀的方式呈現，而是以一種更日常性、情感性、內面性、同人性、網絡性的型態，讓此「櫻之聲」的水脈，潛流、綿延於戰後的中文文壇之外。

為什麼這一批人在政權交替、「國語」改轍的戰後，仍要繼續使用日文／日語？日文／日語對他們的生命、對他們的文學而言，究竟扮演什麼樣的角色？這恐怕是《櫻之聲》最核心的問題意識。透過這一批日文作家在片中交誼、進行文學活動的呈現方式，我們可以這樣解釋：如果說「跨越語言」、學習「國語」（＝中文）為的是一種「實用目的」，而日文／日語的使用，在片中似乎更是一種個人性、情感性、非實用性的存在。當然，這未必與國族或文化認同有關，而是自小便銘刻在這個世代的身體記憶裡面，成為一種個人的、「我族」的深層印記。

日文／日語之於個人的意義，如片中黃靈芝自云：「戰後，當日語漸漸消失，

102 同註 99，00:53:28 ~ 00:53:32。

沒有人想作俳句的時候，才讓我起了創作的心念，我就是如此驚扭的怪人」，¹⁰³是基於自由意志、有能動性的「選擇」。之於「我族」情感，我們可以看到，片中無論是黃靈芝、錦連、羅浪久違的聚會閒聊，或「台北俳句會」熱鬧的週年慶祝活動、熱絡的俳句討論，日語都是這個世代藉以維繫社群情感、最令人感到親近自在的語言。相對於將「中國」外部化，日文／日語在戰後的本省人社群有種被「內部化」作為「我族」印記的傾向。

而關於日文／日語的非實用性，使人印象深刻的是，黃明川並非完全倚賴作家訪談來「說出」他們的語言觀，而是藉由在黃靈芝日常生活中反覆出現一些物件，包括龜、拐杖、印章、望遠鏡等，作為符號詩性地呈現。它們本是黃靈芝生活中的養物、收藏物，但挪用至紀錄片中透過蒙太奇，也成為黃靈芝人生／語言／文學觀的某種隱喻，發揮宛若文學上「新即物主義」般的效用。其中多次出現的龜，以及黃靈芝日常所用、也作為收藏的拐杖，是最重要的兩項。

「龜」，其台語發音（ku），與在片中被突顯的黃靈芝的「曲痾」（khiau-ku，駝背）身影，透過諧音形成某種對應關係。黃靈芝自嘲駝背的自己像鐘樓怪人、像乞丐、拾荒老人，是不合時宜的，也是文化資本的赤貧狀態。而黃靈芝餵龜吃蚯蚓的片段，極具象徵意義。食物擺在眼前，原本縮在殼裡的龜探出頭來，觀望了一下，卻又急急往後退縮。黃靈芝用台語說牠「無膽，牠這隻龜很不會吃東西……咬都咬不到」。¹⁰⁴而龜退縮一幕搭配的聲音，是黃靈芝在受獎致詞談到「我是個脾氣很怪、很驚扭的人」，陳述自己做俳句的動機是因為別人都不想做了，他才開始寫。接著畫面切換至黃靈芝。他伏坐在起居室的榻榻米上，用放大鏡翻閱日文字典，校對書稿。¹⁰⁵從這樣的剪接安排，龜之內縮、黃靈芝之驚扭及其戰後內向性的日文文學活動的隱喻關係，便能夠巧妙成立。

以龜為喻象，指涉黃靈芝戰後的日文文學活動，正如垂水千惠所云係以「極

103 同註 99，00:17:30～00:17:59。

104 同註 99，00:16:37～00:16:50。

105 同註 99，00:17:29～00:17:58。

內向的姿態，悖論式地支撐了全無刊行目標、以日文創作的孤獨行為」。¹⁰⁶ 在以龜為主的段落中，除了上述起居室校稿，黃明川還插入黃靈芝夫人楊素月女士談廈門街的舊家狀況的重要片段，讓黃靈芝的內向性與孤高心性更有跡可循。廈門街舊家是一棟日式房子，外面自己做圍牆，內有魚池，可以種花、養寵物，跟哥哥、嫂嫂（日本人）住一起，巷子裡也有著日本的朋友。¹⁰⁷ 廈門街舊居與後來的陽明山居，存在著某種延續性，都可說是一種封閉式、自我隔絕的獨立／孤立狀態。特別是陽明山居，那高踞山頭的花園與起居室，除了內向，更是孤高。即便駝著背、拄著拐杖，也要一步一步堅毅地走上去。

而黃靈芝坐在起居室裡駝著背、專心校對書稿的樣子，就像一隻自在的殼中之龜，只有自己，沒有其他人。其在戰後繼續使用日文創作，正如龜把家屋背在身上，以不合時宜的日文自我隔絕、囚禁，同時也是以堅硬的「殼」尋求一種阻隔與庇護。切斷與「國語」（＝中文）世界的聯繫、往來，雖無法活躍於戰後文壇，卻也將陌生、凶險的未知因素隔絕於外，只與同溫層交陪（*kau-puê*），且用不著與檢閱制度周旋、妥協，能夠照著自己的步調緩緩行進，享有絕對的創作自由、追求藝術的純粹性。也許能夠明哲保身，像龜一樣長壽。

當然，要做「龜」並不是那麼容易的。41分01秒關於龜的第二個片段，黃靈芝說：「很難飼養，尤其是陸龜喔，有住在沙漠那款的，不會游泳的烏龜……牠若裝入水中會死嘛……看到牠死去，還不知到底什麼病，牠不會講話啊」。¹⁰⁸ 黃明川特別剪輯這一段，大概意有所指。龜有不同品種，以及不同的環境適應屬性。將陸龜丟入水中，就彷彿禁絕日語世代熟悉的日文，而將之拋擲入戰後陌生的「國語」環境一樣。而黃靈芝這隻「龜」又特別彆扭。輕易到口的食物放到眼前不見得願意吃。畫面中無視飼主餵食的蚯蚓掉頭就走的龜，與其說懦弱，也可以說是一種「不食嗟來食」的藝術家尊嚴。黃靈芝在文學活動上的內向、孤高，其付出的代價，除了遲到的肯定，與不被理解的寂寞，恐怕還有其他。作為他的

106 垂水千惠，〈邱永漢、黃靈芝における「亡命」——戦後の日本語文学〉，《台湾文学というポリフォニー：往還する日台の想像力》，頁109。

107 黃明川，《櫻之聲》，00:15:13～00:15:45。

108 同註107，00:41:08～00:42:06。

家人，特別是妻，大概也有其難言之苦。黃明川即在片尾楊素月女士的告別式上，以楊女士的聲音「他常常都說，『妳要害死我』！害到八十幾歲都還沒害死」，¹⁰⁹疊合黃靈芝著喪服的沉默身影，如同突然來一記回馬槍。這是黃明川的黑色幽默，也是對楊女士的疼惜。

片中的拐杖，也有複數意涵。黃靈芝說，拐杖被創造出來的原始目的，當然是輔助行走；但也有趕狗、偷摘水果的實用性，亦有非實用的藝術觀賞性：「好的拐杖沒人拿來走路……一如印章，和闐玉還是雞血石，那些好的是沒人拿來刻印當便印的」。¹¹⁰而黃靈芝談其收藏之拐杖、印章的這個段落，最後收束在收藏「宋王之印」的盒子的畫面上，並在聲部以夫人楊素月女士的聲音呈現，將物之實用性／非實用性的辯證，與黃靈芝的人生、語言及文學活動連結起來：「我先生他是很喜歡藝術方面啦，雖然他肺病還沒有好，也常常在家裡休養，不能出去工作啊」。¹¹¹一個不能出門工作的人，是無用的嗎？一篇無法（或拒絕）在主流文壇、刊物發表的作品，其價值何在？是什麼樣的條件、或者是信念，能夠支撐起這種全然內向性、純粹性、非實用性的人生與文學？日語世代一定要跨越語言嗎？跨越語言之後，難道就不能復返、不能有中文之外的其他選項嗎？人生與文學，只有入世的、社會的、有用的、或是反抗的單一種類型嗎？我們該如何定位黃靈芝及其文學，以及包攝或排除了黃靈芝的台灣文學？黃明川在《櫻之聲》拋出了諸多問題。這並不是一部為黃靈芝「蓋棺論定」的紀錄片，而毋寧是「以黃靈芝作為問題」，刺激觀眾重新認識、思索「什麼是（台灣）文學」的契機與起點。

四、結論：史家的洞見，詩人的布局

2002年，邱貴芬發表〈文學影像與歷史〉，除了樂觀期許「紀錄片導演將扮演史家的角色」，¹¹²也試圖提升「非文字的歷史痕跡——影像照片或聲音記錄」

109 同註 107，01:31:06～01:31:11。

110 同註 107，00:57:10～00:57:34。

111 同註 107，01:01:16～01:01:27。

112 邱貴芬，〈文學影像與歷史——從作家紀錄片談新世紀史學方法研究空間的開展〉，《中外文學》31卷6期，頁190。

的史料位階。然而紀錄片導演要成為「史家」，其任務，並非僅在於透過影音媒材「寫」史、開創「迥異於文字書寫的歷史呈現空間」，「檔案」的收集、紀錄、觀察與研究也同樣重要。《櫻之聲》的準備工作歷時逾 20 年。以如此綿長的時間換取而來的「檔案」，讓他足以一窺日語／跨語世代作家語言及文學活動的複數樣態／路徑，而在單一傳主的主流模式外，完成一部網絡式的文學紀錄片；同時他也取得了被攝者的信任，能夠深入其社群網絡的內部，甚至是日常生活、私人空間，取得一個近身觀察、歷時追蹤的珍貴視角，才能以「人」的多樣性、異質性為原點，以詩人之「在場性」為基礎，以語言／聲音作為問題意識，發揮紀錄片作為音像複合媒介的紀錄與再現特性，建構一個文字文獻無法企及，也無法透過書寫重現的日語／跨語世代的（非）跨語敘事。紀錄片導演在扮演「史家」角色之前，這是必要的準備工作。且他必須與時間競賽，以時間換取，才能克服時間，為未來留下檔案。我認為這是《櫻之聲》最重要的洞見、也是史識之一：在黃靈芝及整個日語／跨語世代文學尚未普遍為台灣讀者／觀眾所重視的時候，黃明川就已默默進行他長期蹲點的田野工作。他談論「獨立製片」的精神曾謂：「我總希望影片的前期田野是非常突出，絕無僅有的」。¹¹³然而這樣的田野條件，隨著 2023 年詩人林亨泰以百歲嵩壽過世為象徵的跨語世代落幕成為絕響，無法再次復刻。

紀錄片導演除了扮演「史家」角色，其作為影像創作者的「作者位置」，恐怕才是最重要的。儘管黃明川在《櫻之聲》採取一種降低導演色彩的方式為之，僅近身長期跟拍，冷靜觀察，讓詩人在場、說話，無常見的配樂、旁白、學者訪談，亦無任何形式的戲劇或動畫重演，以原始檔案及背景音剪輯呈現。但採取這樣低度加工的素樸基調，是深刻認識日語／跨語世代的生命情境及美學精神之後有意識的選擇。黃明川拒絕「容易的美」，嘗試追求「意義的深度的美」。他將導演的位置退到攝影機後，靜靜觀察，盡可能為時代留下紀錄，讓詩人說話；卻又別具心裁地運用各種蒙太奇技術，並以物為喻象，將紀實性的檔案，轉化為一

113 黃令華訪談整理，〈以獨立人格，造自己的反——黃明川對談孫松榮〉，《報導者》，2022.05.28（來源：<https://www.twreporter.org/a/saturday-features-film-illuminating-rages-of-the-past>，檢索日期：2024.08.27）。

首角度銳利、充滿隱喻的詩，為敘事埋下線索，也為想像適度留白，開創出繁複多歧的知性與詩性空間，以詩人的布局，回應歷史，也回應黃靈芝的文學心靈及其同世代詩人。



參考資料

一、專書

- 安田敏朗著，黃耀進、林琪禎譯，《「他們」的日本語：日本人如何看待「我們」台灣人的日語》（台北：群學出版公司，2016.03）。
- 李立鈞編，《當代文本：檔案》（台北：台北市立美術館，2023.09）。
- 李育霖，《數位魅影：歷史的典藏與記憶》（台北：臺灣大學出版中心，2023.09）。
- 岡崎郁子著，林雪婷譯，《黃靈芝的文學軌跡：一位戰後以日語創作的台灣作家》（台北：臺灣大學出版中心，2019.11）。
- 邱貴芬，《「看見台灣」：台灣新紀錄片研究》（台北：臺灣大學出版中心，2016.01）。
- ，《台灣文學的世界之路》（台北：政大出版社，2023.02）。
- 垂水千惠，《台灣文學というポリフォニー：往還する日台の想像力》（日本東京：岩波書店，2023.03）。
- 陳芳明，《台灣新文學史》（台北：聯經出版公司，2011.10）。
- 陳芷凡等編，《台灣文學的來世》（新竹：陽明交通大學出版社，2023.11）。
- 黃明川等著，《如夢似劇：黃明川的電影與神話》（台北：典藏藝術家庭，2013.06）。
- 黃靈芝，《台灣俳句歲時記》（日本東京：言叢社，2003.04）。
- ，《黃靈芝小說選》上（台南：台南市政府文化局：2020.11）。
- 雷逸婷編，《「檔案轉向：東亞當代藝術與台灣（1960-1989）」國際學術研討會論文集》（台北：台北市立美術館；春之文化基金會，2018.09）。
- 潘姆·庫克（Pam Cook）編，謝汝萱譯，《電影之書》（新北：國家電影及視聽文化中心，2024.11）。
- 靜宜大學台灣文學系主編，藍建春等著，《天光：一棵永不凋謝的小樹——趙天儀學術研討會論文集》（台中：靜宜大學，2021.11）。
- 謝世宗，《電影與視覺文化：閱讀台灣經典電影》（台北：五南圖書出版公司，2015.02）。
- 蘇碩斌編，《2017年台灣文學年鑑》（台南：國立台灣文學館，2018.12）。
- Bill Nichols 著，井迎兆譯，《紀錄片導論》（台北：五南圖書出版公司，2020.02）。
- David Bordwell 著，游惠貞譯，《開創的電影語言：艾森斯坦的風格與詩學》（台北：遠流出版公司，1995.05）。

Ed Sikov 著，廖意蒼譯，《電影研究導論：讓你看電影與眾不同》（新北：國立台灣藝術大學；台北：五南圖書出版公司，2021.12）。

二、論文

（一）期刊

三木直大著，高彩雯譯，〈來自日本的歷史回聲——黃亞歷《日曜日式散步者》的省思〉，《幼獅文藝》772 號（2018.04），頁 66-70。

本社，〈新即物主義〉，《笠》23 期（1968.02），頁 20。

向陽，〈「現代」與「現實」的辯證——論《笠》詩刊本土論述的雙軸延伸〉，《新地文學》2 期（2007.02），頁 43-63。

吳瀛濤，〈現代詩用語詞典（六）新即物主義〉，《笠》11 期（1966.02），頁 21。

李育霖，〈朝向少數的文學史編纂：論《日曜日式散步者》紀錄片的音像配置〉，《中外文學》50 卷 4 期（2021.12），頁 43-73。

林亨泰，〈笠下影 桓夫〉，《笠》3 期（1964.10），頁 4-6。

——，〈笠下影 錦連〉，《笠》5 期（1965.02），頁 6-8。

林淇濱，〈長廊與地圖：台灣新詩風潮的溯源與鳥瞰〉，《中外文學》28 卷 1 期（1999.06），頁 70-112。

邱貴芬，〈文學影像與歷史——從作家紀錄片談新世紀史學方法研究空間的開展〉，《中外文學》31 卷 6 期（2002.11），頁 186-209。

高橋喜久晴著，葉笛譯，〈一個日本詩人看：中國的現代詩壇——「跨越語言的一代」的詩人們〉，《幼獅文藝》170 期（1968.02），頁 16-26。

莊家瑋，〈從朱天文《願未央》看朱西甯的時代故事與作家身影〉，《文學新鑰》35 期（2022.06），頁 81-115。

陳明姿，〈林文月的文學與日本〉，《台大日本語文研究》9 期（2005.07），頁 45-61。

黃明川，〈一段模糊的曝光：台灣攝影史簡論〉，《雄獅美術》175 期（1985.09），頁 159-168。

——，〈此刻與夢幻〉，《藝術認證》64 期（2015.10），頁 28-35。

謝欣苓，〈影像啟動文學的來世：當代台灣文學紀錄片的三種路徑〉，《中國現代文學》41 期（2022.06），頁 5-23。

顧敏耀訪談、撰稿，〈以最上手的語言寫出最精湛的作品——黃靈芝訪談記〉，《文訊》

278 期（2008.12），頁 31-39。

Derrida, Jacques. "Archive Fever: A Freudian Impression." *Diacritics*, vol. 25, no. 2, Summer, 1995, pp. 9-63.

（二）學位論文

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

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：清華大學台灣文學研究所碩士論文，2018）。

侯涵茜，〈日曜日式散步者：藝術蒙太奇、殖民聲響與影像感性〉（嘉義：中正大學台灣文學與創意應用碩士在職專班碩士論文，2021）。

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

三、電子媒體

2015 年嘉義國際藝術紀錄片影展《櫻之聲》映後座談紀錄（來源：<https://southorg.wixsite.com/ciadff/sound-of-sakura>，檢索日期：2024.08.15）。

柯俐安，〈持攝影機，思考歷史的人：專訪黃明川導演〉，《放映週報》717 期，2022.08.10（來源：<https://funscreen.tfai.org.tw/article/38112>，檢索日期：2023.08.18）。

國立臺灣文學館圖書室「館藏查詢系統」（來源：<https://libm7.moc.gov.tw/webopac/nmtl>，檢索日期：2025.03.27）。

陳允元，〈當代台灣日治時期「文學劇」的興起：以《先生媽》、《台北歌手》及《日曜日式散步者》為論述中心〉，《Taiwan Lit》3.1，Spring 2022（來源：<https://taiwanlit.org/taiwan-in-visual-culture-and-transmedia-representations/> 當代台灣日治時期 - 文學劇 - 的興起 - 以 - 先生媽 - 台北歌手 - 及 - 日曜日式散步者 - 為論述中心，檢索日期：2024.08.15）。

陳平浩，〈以黃明川「台灣文學家紀事系列」（1994）重探當代「文學紀錄片」的形構〉，《藝術圈圈》，2024.08.07（來源：<https://beauxarts.tw/p/166/yangkui03>，檢索日期：2024.08.16）。

陳佳琦，〈電影如何寫文學：回顧台港兩地文學紀錄片之發展與新貌〉，第二屆「從誤讀、

流變、對話到創意國際學術研討會：戰後台灣、香港、馬華文學場域的形成與變遷」成功大學台灣文學系主辦，2016.07.24（來源：<https://www.academia.edu/119899988/> 影像如何寫文學 _ 回顧台港兩地文學紀錄影片之發展與新貌，檢索日期：2024.08.15）。

黃令華訪談整理，〈以獨立人格，造自己的反——黃明川對談孫松榮〉，《報導者》，2022.05.28（來源：<https://www.twreporter.org/a/saturday-features-film-illuminating-rages-of-the-past>，檢索日期：2024.08.27）。

葉杏柔，〈黃明川「獨立製片」行動初探：「獨立」是在限制中創造美學〉，《數位荒原》，2023.05.25（來源：https://www.heath.tw/nml-article/a-preliminary-study-of-huang-ming-chuans-independent-filmmaking-practice_2/?fbclid=IwAR3WE65VI5j6LJQhxBfzjQb7yjFMajzl2Ag3znbwr_4ZshYdLz733CaS1rE，檢索日期：2024.08.15）。

——，〈黃明川「獨立製片」行動初探：一段模糊的曝光〉，《數位荒原》，2023.05.20（來源：https://www.heath.tw/nml-article/a-preliminary-study-of-huang-ming-chuans-independent-filmmaking-practice_1/，檢索日期：2025.03.31）。

四、其他

黃明川，高雄文學館「交差点：回望跨語世代作家」特展之《櫻之聲》映後座談會發言（高雄：高雄文學館，2024.05.18）。

——，〈破輪胎〉（台北：黃明川電影社有限公司，1998）。

——，〈櫻之聲〉（台北：黃明川電影視訊有限公司，2016）。

