



臺灣文學的日常味道與跨域藝文成就

The Everyday Flavor of Taiwanese Literature and Cross-Disciplinary Cultural Achievements

臺灣的美食文化享譽國際，飲食文學的表現向來也豐富亮眼。數百年來臺灣作家，無論採取古典或當代的文體表現，總不乏以飲食為題的書寫。透過文字轉譯，美食不再只是入口瞬間的味覺饗宴，更昇華為舌尖記憶，成為不同族群、文化、社會、時代的代言者。這些關乎「吃」的文字，可以召喚民衆的共感，自然也能成為國際友人認識臺灣文化的途徑。

國立臺灣文學館（以下簡稱「臺文館」）2020年舉辦「飽讀食書——臺灣珍味文學展」，採取燈箱形式，在館外「上菜」了33道文學佳餚，精緻文字搭配可口插畫，外加拍照圖框互動設計，展出後大受好評，近期更引起「臺北駐日經濟文化代表處臺灣文化中心」的注意，邀請合作移展。這也讓我們重新思索飲食與文學如何創造更多與異國文化「連結」的可能——本期專題一「飽讀臺灣飲食文學」即以在日本的展覽為起點，回顧臺灣飲食文學的發展、觀察作品日譯現況，並邀請歷史作家謝金魚為文，分享長崎蛋糕的歷史與她對臺中名店的記憶，透過她的文字，我們彷彿又開啟了另一次舌尖上的旅程。

本期專題二聚焦劇作家、舞臺劇與電影導演林搏秋的經歷與作品。林搏秋以劇作家身分在東京劇壇出道，從日本返臺後，他參與締造新劇運動黎明——厚生演劇研究會公演，並於戰後50、60年代成為民間獨立製片的先驅，同時以電影導演、編劇聞名。從舞臺劇到電影，林搏秋的藝文實踐深具前瞻性與理想性，是臺灣文化史上的傳奇人物。

2024年10月6日是林搏秋105歲冥誕。臺文館在去年出版《林搏秋全集》的基礎上，因此特地在當天於線上推出收有17部劇本的「現代臺文卷」，我們也特別策劃「跨域林搏秋·臺灣新文藝」專題，以示紀念。專題從臺文館典藏的珍貴相簿出發，揭示相片特色與厚生演劇研究會公演製作的幕後軼聞，並細膩剖析林搏秋創作的起點「紅磨坊新宿座」及該劇團對現代日本的大眾文化的影響。同時，我們也特別邀請既是電影導演也是研究學者的李道明教授來回顧林搏秋的電影經歷與成就，以及透過劇本解析其具進步性的女性角色塑造，還有作為跨語世代作家的創作語言特色。

文學可以親近日常、引起共鳴，也可以深厚長遠，即使一再重讀，都讓人有所新發現。本期邀請讀者一起飽讀臺灣文學、探索前輩精彩的藝文成就，感受不同的文學體驗！

閱 ： 文 學

READ
LITERATURE

二〇二四年十月
第八十四期

臺灣文學館通訊

Newsletter of
National Museum of
Taiwan Literature

出版機構 | 國立臺灣文學館

地 址 | 700005 臺南市中西區中正路 (湯德章大道) 1 號

電 話 | 06-221-7201

傳 真 | 06-221-8952

網 址 | www.nmtl.gov.tw

發行人 | 陳璧芳

編輯委員 | 洪秀梅、王舒虹、林佩蓉、陳秋伶、
洪彩圓、黃蘭燕、許惠玟

執行主編 | 謝韻茹

學術策劃 | 石婉舜

承製單位 | 聯經出版事業股份有限公司

編輯團隊 | 王聰威、許俐藏、陳令洋、汪倩妤、何妍萱

設計指導 | 陳怡繁

封面設計 | 廖婉茹

排版設計 | 派派、林心嵐

封面插畫 | 常正

出版年月 | 2024 年 10 月

創刊年月 | 2003 年 9 月

刊 期 | 季刊

定 價 | 新臺幣 100 元整

I S B N | 2707-9813

G P N | 2009205614

販 售 處 | 國立臺灣文學館藝文商店等

線上閱讀 | <http://journal.nmtl.gov.tw/>



版權所有，本刊圖文未經同意不得轉載。

003 編輯手記 Editor's Note

飽讀臺灣飲食文學

A Feast of Taiwanese Food Literature

說展覽 Visiting the Gallery

008 臺味冒險之旅——文學辦桌在東京 / 曾于容
Taiwanese Flavor Adventure: A Literary Banquet in Tokyo

聽導覽 Listening to the Guide

012 臺灣飲食文學發展回顧 / 陳玉箴
A Retrospective on Taiwanese Food Literature

讀作品 Reading the Text

018 臺灣飲食作品日譯觀察 / 黃碧君
Insights on Japanese Translations of Taiwanese Food Writing

寫經驗 Writing about the Experience

022 坂神本舖：長崎蛋糕界的隱士 / 謝金魚
Sakahsin Honpo: The Nagasaki Castella Artisan in Hiding

跨域林搏秋・臺灣新文藝

學術策劃 | 石婉舜

Lin Tuan-Chiu's Cross-Disciplinary Achievements &
Modern Cultural Endeavors in Taiwan

026 典藏溫度、記憶永恆：
「厚生演劇研究會公演相簿」解說 / 石婉舜
Warmth of Eternal Memory:
About "Kosei Theatre Society's Public Performance Albums"

030 從東寶到玉峯：
談林搏秋的电影歷程與成就 / 李道明
From Toho to Giok Hong:
Lin Tuan-Chiu's Film Career and His Achievements

036 走上編劇之路的起點：
「林搏秋」所在的新宿座紅磨坊 / 中野正昭
A Scripwriter is Born:
"Lin Bo-Chiu" at the Moulin Rouge Shinjuku Theater

040 語言學小考察：
林搏秋日文書寫中的「台語」 / 黃馨儀
A Brief Linguistic Study:
The Use of "Taiwanese" in Lin Tuan-Chiu's Japanese Writings

044 劇本中的時代女子群像：從《桃花扇》、
《女性的條件》看林搏秋劇作的女性塑造 / 施如芳
Women in the Script:
Examining Female Characterization in Lin Tuan-Chiu's
The Peach Blossom Fan and *The Conditions of Women*

文學工場 Literature Workshop

閱讀線上 Reading Live

050 用餐時光調節閱讀的節奏：訪新竹或者新州屋 / 林郁姍
Balancing Reading Pace with Culinary Delights:
A Visit to OR House, Hsinchu

作家私房 A Esoteric Space

054 故事與人物是打開好小說的兩把鑰匙：訪唐福睿 / 徐禎苓
Characters and Plot: The Two Keys to a Great Novel:
An Interview with Tang Fu-Rui

058 移動中的寫作進行式：訪 Sayun Nomin 游以德 / 蔡佩含
Writing on the Move: An Interview with Sayun Nomin

業界直擊 Business Live

062 在監督角色與商業模式之間，初衷從未變過：
訪《食力 foodNEXT》副總編輯林玉婷 / 蘇曉凡
Straddling Oversight and Business, the Mission Stays True:
An Interview with Lin Yu-Ting, Deputy Editor at *foodNEXT*

另一種文學 Another Kind of Literature

紙上導覽員 Tour Guide on the Paper

068 放映出城市的身世，及它的未來：
訪新竹市影像博物館執行長呂宗憲 / 蘇吉
Projecting a City's Past and Future: An Interview with
Lu Tsung-Hsien, Director of Image Museum of Hsinchu City

文學新鮮貨 Fresh from Literature

072 建屋不同於造字：阮慶岳、謝文泰談建築與文學 / 詹斯閱
Building vs. Writing: Roan Ching-Yueh and Hsieh Wen-Tai
on Architecture and Literature

076 海馬與點滴有什麼關係？在臺文基地邁向未知的療癒 / 溫席昕
Seahorses and IV Drips: Uncovering the Mysteries of Literary
Healing at Taiwan Literature Base

080 開箱運動力的多重宇宙——臺文館 2024 文學商品 / 趙慶華
Unboxing the Multiverse of Literary Dynamics:
2024 Merchandise from National Museum of Taiwan Literature

典藏再發現 Revisiting the Classics

084 最難得的最難忘——葉石濤與他的菜粽 / 黃偉誌
The Rare and Unforgettable: Yeh Shih-Tao and His Vegetarian Rice Dumpling

086 共享胃囊的家族記憶：韓良憶談韓良露的飲食書寫 / 邱睦容
Family Bonds through Culinary Memories:
Han Liang-Yi on Han Liang-Lou's Food Writing



A FEAST OF

飽讀臺灣飲食文學



TAIWANESE



FOOD LITERATURE



- 說展覽 VISITING THE GALLERY
- 聽導覽 LISTENING TO THE GUIDE
- 讀作品 READING THE TEXT
- 寫經驗 WRITING ABOUT THE EXPERIENCE

臺味冒險之旅

文學辦桌在東京

Taiwanese Flavor Adventure: A Literary Banquet in Tokyo

文·圖 | 曾于容 (計畫人員)



「飽讀食書——臺灣珍味文學展」2024年主視覺。



2020年本館館外燈箱特展「飽讀食書」的線上簡介。

「飽讀食書」，長期追蹤關注臺文館的閱聽眾們，或許對這名字不陌生，甚至有種似曾相識之感。「飽讀食書——臺灣珍味文學展」（“おいしい”本を心ゆくまで—台灣珍味文學展）的緣起可回溯到2020年本館館外步道的燈箱展，當時內容即豐富多元，不論是文類，從古典漢詩、現代新詩、散文到小說；或是文化族群，含括閩南、客家與原住民等；以趣味的主題套餐形式為展示背後架構，又搭配可口的美食插畫與特有的拍照圖框互動設計，展出後備受喜愛關注，展期延長達三年之久，堪稱最長壽、有如小常設展的隱藏版，也引起遠在東京的「臺北駐日經濟文化代表處臺灣文化中心」（以下簡稱「駐日臺灣文化中心」）之注意，邀請合作移展。這趟跨國聯繫、異地合作展覽的歷程，如同日本家喻戶曉的桃太郎民間傳說，一路上大家透過「飲食」（糯米糰）連結了彼此，成為並肩作戰的夥伴，展開一段冒險旅程。

駐日臺灣文化中心 × 臺文館 以「珍味」之名啟程

「飽讀食書——臺灣珍味文學展」首次在2020年臺文館的館外燈箱登場，主要以臺灣民眾熟悉的日常料理，設計各種趣味主題套餐形式，像是「痛風套餐」有夜市常見的蚵仔煎與臺灣人視為滋補珍品的蟹類；而被票選為全球最噁食物的皮蛋、外表布滿崎嶇瘤狀物但本質甘苦如人生的苦瓜，以及極具彈性發展無窮變化的豬腸，這些有著專屬奇特外觀或口感的食物，則被列入「歪國人會驚套餐」；還有各式各樣以諧音玩味命名的套餐設計。但在跨國移展時，由於不同的文化語言和時空背景，展示內容無法完全被複製與理解，因此臺文館與駐日臺灣文化中心為因應日本當地文化，因地制宜，另外討論出較能與日本大眾搭起橋梁、產生共鳴的架構內容。

首先，展覽參考日本常見的市調排行榜方式，點出日本人喜愛的臺灣美食TOP5，搭起彼此熟悉的共同橋梁，再輔以代表臺灣不同地

方或族群飲食文化精神的特色料理或食材，體現臺灣飲食文化與文學的多元豐富性，並與飲食文本的面向呼應，精選12道臺灣飲食與文學，搭配作家的文學摘句，同時簡介料理文化，企圖以「臺灣傳統辦桌」概念呈現，端出一席超越滿漢全席的豐盛大餐。

作為本展重點的第一區「文學辦桌12道」，呈現臺灣人熱情宴客的飲食文化，透過圓桌形式連結人與人之間的情感。二區「飲食日常」，則從飲食擴及至性別、家族、國族、政治、時間、記憶、情感關係與文化傳承等議題，期待透過日常的飲食書寫，跨越國族藩籬，從多元的議題與面向，勾起閱聽者的感知記憶，產生連結共鳴與對話。最後一區「體驗風土滋味」則結合臺文館2022年出版的漢詩繪本《宴享醍醐味》、線上唸謠影音，還有經濟部商業署的臺菜餐廳影片中，以主廚烹調美食之畫面搭配其料理精神的傳承解說，試著讓觀眾以感官體驗臺灣飲食文化的魅力，有如一秒飛到臺灣。以上展示內容與活動方向大致擬定後，如同在船上放了壓艙石，才能按圖索驥、有所依循地加速前進，沿路呼朋引伴開啟「珍味」之旅。



1 | 2

1 臺文館2022年出版的漢詩繪本《宴享醍醐味》，同時有線上台語唸謠影音。
2 2020年本館館外的「飽讀食書」展AR擴增實境拍照圖框。

「珍味」路上的夥伴： 阿霞 × 也許 × 誠品

冒險的路上，總是會有一個善於處理伙食、負責料理的角色，像是動漫卡通《航海王》的香吉士。曾與臺文館合作過，兩年前參與臺文館 19 歲館慶「食酒」設計文學宴席料理辦桌的「阿霞飯店」，在本次活動擔當這一要角。阿霞飯店磨刀霍霍準備本次重點，也是自家招牌的「紅蟳米糕」，還推薦了水果果乾、芒果汁、牛蒡茶、椪餅等代表臺灣的特產，作為活動茶點搭配。另外，再由以吃下惡魔果實的航海王為榜樣的「也許團隊」，統籌展覽執行設計與活動規劃。雖然也許團隊在臺北，卻猶如吃了橡膠果實般，不受距離限制，觸手伸縮自如地伸向臺灣北中南，像是位於臺北木柵貓空，以茶入甜點的「貓茶町」、臺中自家烘焙精品咖啡豆的「Coffee Stopover」、臺南布行起家後，為特色花布開創新路的「錦源興」、屏東主打可可專賣的「好田家」等特色小店，集結他們的商品做成本次開展活動的貴賓紀念小禮驚喜包。「誠品」則為本次活動搭起另一橋梁，加映場的推廣活動於誠品生活日本橋店辦理，店內除了提供完善的場地與硬體設備外，也支援活動發布與報名。由於誠品在日本以販售臺灣相關商品聞名，已掌握一批熱愛臺灣文化的粉絲群，因此由誠品負責發布推廣活動資訊與處理日本當地民衆的報名，在活動資訊公告後，報名開始才五分鐘就滿額了。

天天打怪不奇怪，開桌不成開天窗？跨國辦桌背後的難題

要在日本開出一桌臺灣味，食材調味當然也要盡可能出自臺灣，才夠「臺」！為達成這股「臺味」，又必須遵循食材入境日本的法規規範，因而透過駐日臺灣文化中心的地方關係網絡轉介，在日本橫濱專營「中華料理」等相關食材進口的「東永商事株式會



- 3 「味の臺灣」(《味道福爾摩莎》) 跳出紅蟳米糕。
- 4 展場照片。
- 5 摺頁貼紙互動。

社」，協助提供部分食材和調味料。然而有些食材還是難以完全如願，例如豬油和豬絞肉，需用其他油品和五花肉替代。

此次展覽遇到的首要難解問題是，重點主角之一「紅蟳米糕」的「紅蟳」要從哪裡來？日本飲食文化講求「食在當下」，注重時令概念，多使用當令季節食材，相對臺灣「四季如春」，蘊含豐富生態多樣性的環境，兩者地理

氣候差異，造就不同的飲食文化。被視為秋冬盛品的蟹類食材，在日本夏季不易購得，尤其是「紅蟳」(受精後的雌性鋸緣青蟹)。幸虧各方協力單位陸續到位，形成夢幻團隊，一一克服問題。

然而後續關卡仍紛紛接踵而來，且愈來愈難，甚至還有無法保證掌握的天災意外。

關鍵時刻——開展前兩週竟遇颱風來襲攪局，不少飛往日本的班機停駛，待航空郵寄的包裹卡在半路，或是無法確定飛出與安全限時抵達，另外還有許多檯面下的難題，幸好都在各團隊協調下，於最後一刻前一解除警報、順利完成。雖然最後現場能料理的臺灣食材有限，但臺灣文采無限。最終展場如期完成，主視覺以臺灣傳統的辦桌文化為策展概念，營造出喜慶宴席的氛圍，準備開桌上菜，就差貴賓了。

終於開桌上菜！與誠品續攤： 東京活動現場

展覽首日下午在駐日臺灣文化中心舉行開幕記者會，分別有協力單位的社長負責人、展覽所收錄的臺書日譯譯者及出版社代表等人出席相挺，另外也廣邀地方關係網絡之貴賓，一時間儼然形成臺日藝文交流的溫馨小聚會。活動首先由大使謝長廷與貴賓為展覽揭幕，進入展場巡禮。「文學辦桌 12 道」澎湃佳餚，加上展場中鋪著紅色喜氣、滿布烏魚子桌布的大圓桌，大家開懷地於桌前合影，一路聊文學到飲食日常。最後，大使與貴賓紛紛在「體驗風土滋味」區裡，透過特展摺頁封面的互動設計，貼上臺灣佳餚的插畫貼紙，各自組出屬於自己特色的一桌菜。

活動另一焦點，藉詩人焦桐著作《味道福爾摩莎》中「紅蟳米糕」的歡慶意涵，慶賀特展開幕，由阿霞飯店現任的第四代經營者兼主廚吳健豪與其助廚現場料理，呈現臺灣熱情好客的待客之道。同時請譯者川浩二現場朗讀日文

摘句，並分享他在日譯焦桐作品時，透過《臺灣飲食文選》，認識許多撰寫臺灣飲食的作家，也了解臺灣飲食文化源自於各種不同族裔及歷史背景的發展歷程，道出本次展覽與臺灣飲食文學的重點精髓。

本次系列活動也如宴客文化，餐後常有續攤，開幕隔日，誠品生活日本橋店接棒料理活動，宣傳本次展覽與推廣臺灣飲食書寫作品。藉著店內既有的臺灣市集區陳設，琳琅滿目的商品與漢字環境，參與者比肩而坐用餐，宛如於臺灣辦桌，拉近彼此間的距離。料理活動吸引許多臺灣文化愛好者熱烈參與及提問，搭配誠品書店的臺灣飲食書籍，完美呈現書香與米香的結合。



- 6 開幕當天多位日譯臺書的譯者及出版社代表出席合影。
- 7 誠品活動完美呈現書香與米香的結合。

臺灣飲食文學發展回顧

A Retrospective on Taiwanese Food Literature

文·圖 | 陳玉箴

追溯臺灣飲食文學的發展，過去人們常認為臺灣社會是在 1970 年代之後才開始產生具代表性的作者與作品，但近十年的研究已將此軸線向前延伸，把古典詩、歌仔冊等納入飲食文學的範疇。臺灣飲食文學其實可以上溯自明末清初，包含文人的詩作以及民間的歌仔，都有豐富的飲食主題。二次世界大戰後，新移民創造了大量懷舊懷鄉性格的飲食散文。隨著社會與經濟條件的變遷、消費社會成形，飲食文學作品的主题與表現形式更為多元，臺灣的飲食文學可以說是應和著社會的改變而展現出紛呈風貌。同時，「飲食文學」既以生活中的飲食為主題，其定義及範圍也隨時代改變，除了詩、散文、小說之外，還包含不同形式的雜文，展現與大眾生活密切貼合的特性。

古典詩與歌仔冊中的飲食描繪

以古典詩來說，明末及清代來臺或本地的文人留下許多關於物產的描繪，如沈光文寫椰子「殼內凝肪徑寸浮」，生動可見椰子的內部樣貌；胡承珙〈食荔枝〉「忍俊誰能惜齒牙」描寫

其可口誘人；又有施瓊芳寫〈地瓜〉述其由來「此瓜傳聞出呂宋……萬曆年中通舶使，桶底緘藤什襲至」等。這些詩作常著墨於具有特色的地方物產，尤其許多熱帶蔬果常引起來臺官員好奇而將之入詩。

到了日治時期，即使在日本殖民之下，描繪飲食的漢詩作品仍相當豐富，例如與印尼橡膠大王之女締親的板橋林家林爾嘉之子林景仁，也寫過紅金瓜、文旦柚，稱讚麻豆文旦「內挾冰霜色……蜜甘欺楚澤」。除了描繪臺灣的物產外，此時期的詩作甚且納入許多新食物。例如嘉義鷗社詩人何木火特別喜愛將飲料入詩，他寫過酸梅湯、汽水、咖啡、茶、啤酒的詩作，其中咖啡、汽水均是日治時期的新飲品。

何木火寫汽水：「如波似浪送清香，沙士味奇力特強。水冷一瓶常在握，消炎猶可潤吟腸。」雖是七言絕句，但很清楚描繪出沙士飲料多氣、清涼的特色，呈現日治時期文人接觸到新飲品時的消暑感受，彰顯這種「有氣」新飲料給予口舌的巨大衝擊。

除了漢詩之外，民間傳唱的「歌仔」也有豐富的飲食描繪，尤以辦桌場景為最常見主題。這是因為一般庶民日常飲食大都平淡簡樸，但逢節慶或招待重要客人時的辦桌，必定準備豪華盛宴，讓賓客大快朵頤，宴客的菜色內容也成為歌仔的重要內容。如〈最新十二碗菜歌〉、〈安童買菜歌〉、〈天作良緣歌〉，即使不是全描寫辦桌場景，但內容多聚焦在宴席菜色，如咖哩雞、冬菜鴨、炒蝦仁、燒豬、紅燒魚等。

儘管這些歌仔的作者與地域無法完全確認，但若將這些菜色與清末、日治時期的辦桌菜單相對照，可發現確有很高的重複，說明這些歌仔中出現的菜色正是當時民間常見的盛饌佳餚。

二戰後來臺移民的家國懷鄉散文

二次大戰後，日本殖民時期結束、國民政府與百萬移民來到臺灣，新的語言與文化政策造成臺灣文學環境的巨變。在飲食文學上，不僅社會經濟環境造成飲食變化，創作主題也不變。戰後遷徙至臺灣、掌握語言優勢的新移民成為此時期主要的飲食文學創作者，藉此抒發離鄉無法歸返的離人心境。

1950 年代初期的報刊雜誌上已出現關於懷鄉飲食的單篇文章，如〈家鄉菜〉、〈豆腐的滋味〉、〈蘇州小吃〉、〈吃在中國〉等。這些文章整體而言以懷鄉飲食為主題，由於戰後來自北平、山東、南京等地的新移民無法返鄉，只好藉由文字書寫家鄉食物，表達對故鄉親人的思念。

1960 年代，開始出現較有系統的飲食專欄與專書，開先鋒者為劉枋。她出生於中國綏遠，原任多種報刊編輯，1949 年到臺灣後任《全民日報》副刊編輯。劉枋在 1961 年於《中華婦女》月刊撰寫「灶前閒話」專欄十篇，即以廚房烹飪為主題，包括〈燒雞之戀〉、〈鴨的悲劇〉等，這是臺灣戰後最早的飲食專欄，頗受中上階層婦女讀者歡迎。1966 年，劉枋繼續在《臺灣新生報》家庭生活版開設「談吃」專欄，1968 年將「談吃」專欄集結成冊出版《烹調漫談》，是目前可知臺灣最早的飲食文學專書。

同樣在 1960 年代，《中央日報》副刊也開闢了「家鄉味」專欄，開放讀者投稿介紹家鄉菜餚，這個專欄延伸至 1970 年代，1982 年集結出版為《家鄉味》上、下兩冊，書中分為菜餚類、飯點類、零食類，所介紹者仍以中國各省吃食為主。

同時期還有1978年朱介凡所編的《閒話吃的藝術》及《閒話吃的藝術續編》出版，此二書為報刊文章彙編，作者群多為政治人物、作家、記者等，但也有部分讀者投稿。此書的出版機緣在於編者與其他社會學者、人類學者如陳紹馨等人飲宴時論及，目前尚無「飲食之道」的研究，因此把民俗、風土、歷史、地理的敘述彙編成書，希望將來再做探討。

上述作品中，儘管作者的出發點未必是懷鄉，而是談論飲食風氣、飲食文化，不過，整體而言仍以「介紹家鄉吃食」為共同主題，無論是介紹家鄉的宴客菜、母親的拿手菜、兒時零食或街坊小攤，每個主題最終都呈現為對往事的追憶與「斯人已逝」的感嘆。

1980年代的作品，還有小民《故都鄉情》、《春天的胡同》、《故園夢》，散文名家梁實秋《雅舍談吃》，及歷史學者遼耀東《祇剩下蛋炒飯》等。即使這些書籍並非全寫飲食，但篇幅仍占很大部分。至此，飲食散文、小品或雜文等已累積近二十本飲食書寫作品，儘管「飲食文學」在此時尚未形成一個顯著的類型，但已培養不少讀者。此時期的共同書寫主題，即是懷念遠去的家園。

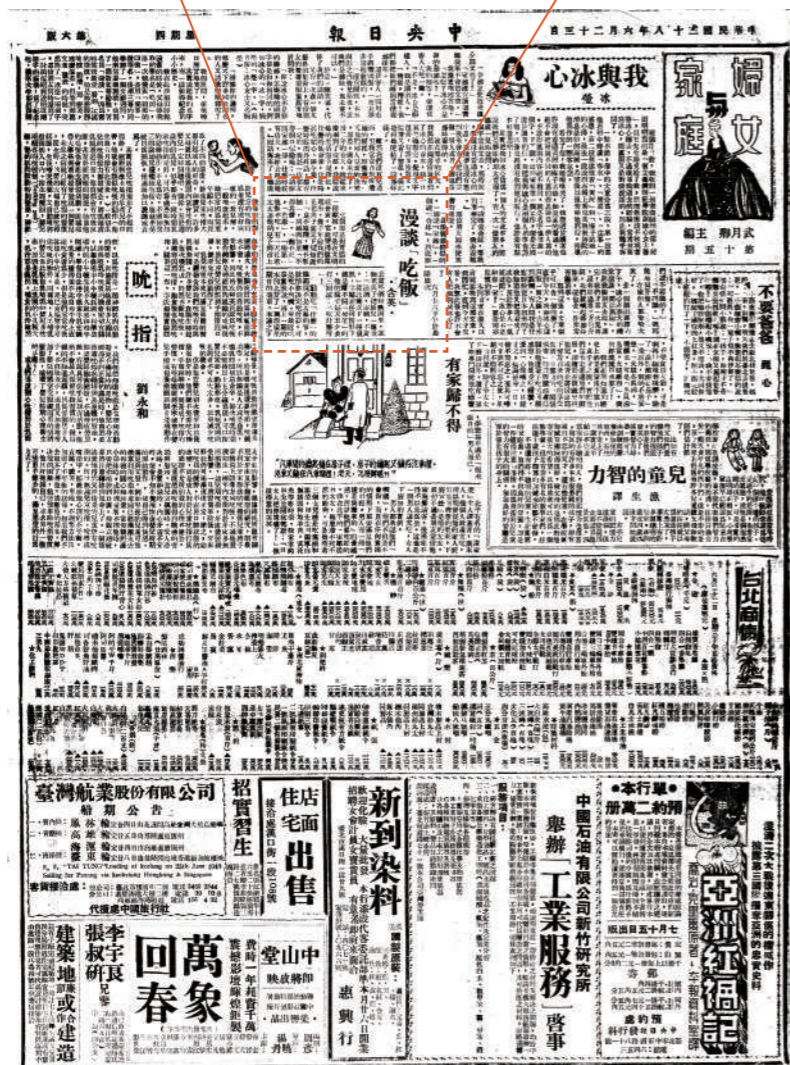
「飲食文學」類型的成形

1990年代之後，伴隨社會經濟發展、外食市場蓬勃，兩大報紙副刊開始邀請知名作家撰寫飲食散文，醞釀了1999年後飲食文學的大量出版。2001年正式週休二日，帶動國民旅遊市場的興起，旅行與美食成為新興的散文主題。1990年代展開創作的飲食作家如朱振藩，以飲食典故書寫及多產為特色，出版了二十本以上的飲食創作。

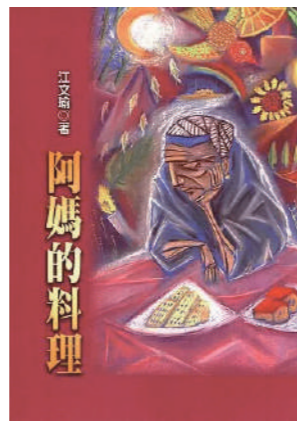
1970年代至1980年代初期迎來臺灣二戰後第一個飲食文學的繁盛期。1971年林海音與女兒夏祖美、夏祖麗合編《中國豆腐》，蒐羅多位作家談豆腐的文章，是最早以單一食材為主題的飲食散文集。接著引起風潮的是唐魯孫，原為滿清鑲紅旗人的唐魯孫在1946年來臺後擔任菸廠廠長，1973年退休後開始寫作。他於1974年見於報端的第一篇文章〈吃在北平〉回響眾多，接著很快在1976年出版《中國吃》、《南北看》，到1983年間，以幾乎每年一本的速度出書，至1988年，唐魯孫共出版了十二本著作。儘管他的著作還有飲食之外的主題，但他書中細膩描繪出無比瑰麗豐富的北平吃食，特別讓飲食文學得到更多關注。



劉枋將專欄文章集結，出版《烹調漫談》，被視為臺灣戰後第一本飲食專書。(臺文館／圖片提供)



《中央日報》1949年〈漫談「吃飯」〉，作者「含英」即為林海音。



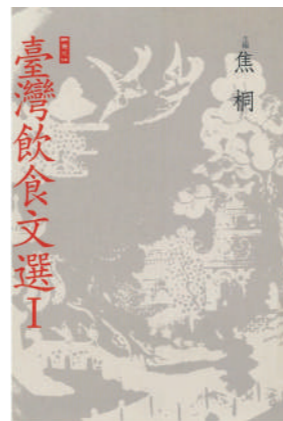
與此同時，網際網路的興起讓更多素人有機會成為部落格寫手，部分美食部落格的文章集結出書，也改變了過去從出版社、文學獎等管道出書的傳統方式。從網路寫手成為新興作家，新媒介的誕生增加了更多飲食文學的出版機會。

1999年林文月的《飲膳札記》以散文筆調描述菜餚作法，大為暢銷。同年焦桐亦出版《完全壯陽食譜》，看似食譜，實為詩集，也引起眾多注意，常與2001年江文瑜的詩集《阿媽的料理》並置討論。焦桐在1999年以學者身分召開「飲食文學國際研討會」、2001年創立二魚文化出版社、2003年主編《臺灣飲食文選》、2005年9月創辦《飲食》雜誌（至2007年5月停刊，共21期）。這一系列的創舉開啟了2000年代初期飲食文學的熱潮。張曼娟、蔡珠兒、韓良露、凌拂、李昂等作家都在此時期出版了飲食文學著作。至此，飲食文學成為一個明確的文學類型，涵蓋詩、小說、散文及雜文等不同文類。

值得注意的是，此時期作家所書寫之飲食文學，內容非常豐富多元，除了家族飲

食書寫、個人飲食文化觀察外，也涵蓋了植物或食材書寫、旅行美食、殖民歷史視角、戰後文化認同、文化研究觀點等，大大拓寬飲食文學的範疇。飲食文學的主題轉變，也從1970年代的懷鄉懷舊、1980年代菜餚歷史與掌故書寫，轉至廚房、食材、跨境、市場，乃至農業與自然書寫，可說從餐桌逐漸跨至農村的田畦。

另外，在2010年前後，有一些飲食書寫的主題萌芽並在2010年代更為茁壯。其一，臺灣味與地方味的書寫漸成大宗。除了聚焦臺灣小吃的作品外，澎湖、臺南、基隆、臺中、彰化、金門、臺北等多個縣市都有作家著墨書寫地方飲食，這些書寫除了個人經驗，也常會參照歷史甚至更聚焦在特定鄉鎮，凸顯了對鄉土食物源流、歷史文化的深厚情感。在此脈絡下，部分早期作家的飲食作品也引起更多關注，如橫跨日治與戰後的作家葉石濤，在小說、散文中都有許多飲食的線索，寫菜粽、寫滷麵，充滿臺南特色。婚後移居日本的辛永清在臺出版，記述《府城的美味時光：台南安閑園的飯桌》記述年少時家中的料理與蘊藏其中的複雜情感，引人回味咀嚼。



其次是美食書寫。隨著消費社會形成，不僅臺灣人的外食比例大增，出國旅遊人口也變多，造就結合旅遊、美食的書寫更為風行，寫國內外精緻餐廳、美食美酒的作品更容易吸引讀者。

有趣的是，相對於向外追尋的美食書寫，近十年來也有愈來愈多飲食散文以自己的家庭餐食為書寫主題。寫童年的餐桌、媽媽的手藝、市場風景、自己的家常烹飪等，無論寫獨食或眾食、寫節氣、節慶或日常吃食，均展現更多元的面向。

整體言之，臺灣飲食文學發展隨政治、經濟情勢轉變，從飲食文學的發展探究，更能了解臺灣社會與文化的百年變遷。不過若以文類而言，臺灣的飲食文學仍以散文、雜文書寫為主，相較之下，詩、小說尚少。飲食主題相關小說如施叔青《微醺彩妝》、郭強生《情人上菜》、李昂《鴛鴦春膳》、楊双子《臺灣漫遊錄》等，飲食小說類型仍值得更多作家投入創作。

1 | 2 | 3 | 4 | 5

- 1 《飲膳札記》（洪範書店，1999）透過描寫飲食，交織出親友相處聚會的溫情記憶。
- 2 《完全壯陽食譜》（二魚文化，2004）是一本用食譜形式包裝的現代詩集，探討口腹慾望、政治民族和個人記憶，具巧思和批判性。
- 3 《阿媽的料理》（女書文化，2001）是一本以食物作為隱喻符號的詩集，探討女性生命史、身體情慾等內容。
- 4 《臺灣飲食文選》（二魚文化，2003）共有兩冊，其中收錄許多名家的作品。
- 5 《府城的美味時光：台南安閑園的飯桌》（聯經出版，2012）記述大家族餐桌上的料理，也描繪出上世紀的臺灣生活史。

陳玉箴

國立臺灣師範大學臺灣語文學系教授，著有《「臺灣菜」的文化史：食物消費中的國家體現》、《飲食文化》等。熱愛苦瓜、茄子，心願是地球食物資源永續，下一代還有美食可吃。

臺灣飲食作品日譯觀察

Insights on Japanese Translations of Taiwanese Food Writing

文 | 黃碧君

日本生活情報雜誌，領域、區域、主題之廣與多元，相信臺灣讀者一定不陌生。其中又以食材介紹、料理、食譜、廚具等飲食生活為主的內容，最受到讀者青睞。近十年來，這些知名的日本月刊雜誌，經常有大大小小的臺灣食物相關專題報導，說明了日本讀者多有反覆來到臺灣旅遊的渴望，這股關注熱潮也成為臺灣飲食翻譯出版的背後助力。臺灣飲食書籍的熱賣，顯示一般日本人渴求藉由「閱讀」得知、進一步理解臺灣飲食文化。

臺灣味道集大成之作

說到近幾年翻譯出版的臺灣飲食書寫經典，莫過於焦桐的《味の台湾》（みず書房，2021年10月）。原書《味道福爾摩莎》集結過去《臺灣味道》、《臺灣肚皮》、《臺灣舌頭》收錄的散文並加以增刪編修，篇幅達七百多頁，按粥、麵、粉、羹、水族、肉、果、卵、醬、飲、餌、店為大類，收錄約160道臺灣人熟悉的食物。日文版從中選出60道，並將之打散重新分為六組。光看目次的料理名稱，有擔仔麵、肉臊飯、白斬雞、肉圓、四臣湯、綠豆椪、蚵仔煎、客家小炒、棺材板、爌肉、貢糖、阿給、米篩目、黑白切、枝仔冰等，對於日本讀者來說，這些不熟悉的漢字羅列的名稱，乍看下只能運用想像力，很難浮現食物的模樣與味道。

不過，只要翻到每一篇文章，仔細閱讀每道菜的標題下方，就會看見註解說明，例如擔仔麵是「加了蝦和碎肉的湯麵」、沕仔麵是「加了豆芽和韭菜的湯麵」、白斬雞是「蒸雞」、肉圓則是「包了豬肉和竹筍內餡的葛粉饅頭」。再仔細閱讀內文，也能明白每一道食物的調理方法、材料、味道及身世。行文中有許多字型小一號的譯註，像油麵是「加了鹹水煮過的黃色麵條」、意麵是「過油後的麵條」等。

書中隨處可見作者焦桐對各種細節的求知欲與好奇心，不但刺激讀者的食欲，也滿足了求知欲。臺灣各地老店家的介紹、料理由來及庶民生活的往昔，時而伴隨著作者的家族記憶及年輕時的種種回憶。原來人生中的幸福滋味，事後回想，也包含那些苦澀、悲傷、痛苦的時光。那些圍繞著食物的日常種種，像心靈調味料的巧妙比喻，讓一篇篇的散文留下長長的餘韻，回味無窮。這也是飲食散文之所以不分國界引起廣泛共鳴的魅力所在。

家族餐桌與記憶的書寫

不同於《味道福爾摩莎》圍繞在一道道的食物，洪愛珠的《老派少女購物路線》日文版《オールド台湾食卓記—祖母、母、私の行きつけの店》（筑摩書房，2022年11月）則是以家族餐桌及採買店家為中心。第一篇〈小廚情物〉，看似輕描淡寫的廚房小物，實則隱藏著深刻的情感依戀。主要場景有新北市的蘆洲及大稻埕、各地市場等，這些由作者個人生活體驗出發的吃粥、吃麵及廚房器物煮食等日常風景，滲透出人生的況味及老派的堅持。

和《味の台湾》相同，《オールド台湾食卓記—祖母、母、私の行きつけの店》裡也少不了許多的譯註，這或許是異國飲食書籍在翻譯上之必要。貼心適度的說明，更增添了可讀性。對日本讀者來說，有兜麵和芋棗、花生湯等不熟悉的料理，同時也有高麗菜捲、鳳梨酥等熟悉的食物。此外，本書的特色之一是多了作者家族史及華人遷移史中味道傳承與流變的梳理，包含香港、新加坡、曼谷等地及作者留英時期，在個人生命中留下的偏愛。反向來看，臺灣島嶼的味道形塑，絕非只在島內發生，跨越了更長的時間軸與地域，其部分也傳承自日本時代。

小說裡的臺灣味道

說到與臺灣飲食相關的小說，立即讓人聯想到楊双子《臺灣漫遊錄》的日文版《台湾漫遊鉄道のふたり》（中央公論新社，2023年4月）。這部以日治臺灣時期，1938年為舞臺的小說，最令人印象深刻的莫過於兩位大胃王女主角，日本作家青山千鶴子和臺灣通譯王千鶴的飲食場景及描寫。百合情誼及日常飲食為主的內容，在日本甚為流行，因此《台湾漫遊鉄道のふたり》如預料般吸引了讀者的關注，出版至今一年多，來自日本的影視及漫畫改編詢問不斷，可見受歡迎程度。可惜考量場景及年代背景，架設及考證不易，門檻頗高，只能耐心等待適切的機會。

小說的12個章節，正是以12道料理命名。從開胃菜的瓜子、米篩目、麻蕙湯到肉臊、菜尾湯、冬瓜茶、鹹蛋糕、蜜豆冰，讀完猶如跟著小說人物一起享用了一桌臺灣宴席。據譯者三浦裕子所言，她為了翻譯本書，讀了超過100本的參考書籍，對於書中出現的各種食物及料理名稱，得一一搜尋其作法和吃法，才有辦法精確的描述。本書獲得日本第十屆的「翻譯大賞」，是臺灣小說第一次獲得大獎，證明讀者的支持及評審委員們的肯定。

有些小說中的飲食書寫並非主要重點，只是故事裡的點綴或配菜，卻也受到不少讀者的注目。例如《炒飯狙擊手》（Harper Books，2024年3月）裡的狙擊手小艾，平常是在義大利的小城經營外帶炒飯的廚師，日文版直接採用原書名，「炒飯」和「狙擊手」這兩個不相干的名詞連在一起，足以引發購買欲。其他如《步道橋の魔術師》（原書名《天橋上的魔術師》，河出書房新社，2021年10月文庫版）裡的陽春麵就是「無料的湯麵」，《台北プライベートアイ》（原書名《私家偵探》，文藝春秋，2021年5月）裡的豬腳麵線、泡沫紅茶店等，都是理解臺灣庶民味道的一頁。

今年6月甫上市的陳玉箴《「台灣菜」的文化史：食物消費中的國家體現》日文版《「台湾菜」の文化史：国民料理の創造と変遷》（三元社，2024年6月），探索臺灣百年來的食物生產與消費，揭開臺灣菜的身世與變遷。翁佳音、曹銘宗《吃的台灣史》也已售出日文版權。對於臺灣味道的好奇心，正逐步滲透日本人的生活，成為日常的味道。

黃碧君

譯者、太台本屋 tai-tai books 代表。「太台」是「非常臺灣」的意思。日本唯一正體中文作品（臺灣、香港）版權代理及作家經紀工作室，持續對日本發送臺灣書籍及出版情報，企劃主辦臺灣書籍推介活動。迄今成功賣出的書籍版權已超過50本。「臺灣書在日翻譯」的相關文章，散見各日臺媒體。期望未來在東京開設臺灣書籍據點，成為臺灣文化力聚集及日臺交流的場域。



《遙遠的冰果室》
Hally Chen · 著
行人出版社，2013年9月

日譯本：《台湾レトロ氷菓店》
グラフィック社，2019年6月

■ 臺灣各地的冰果室老店介紹，人情美味兼具，是圖文並茂的臺味散文。



《味道福爾摩莎》
焦桐 · 著
二魚文化，2015年6月

日譯本：《味の台湾》
みずず書房，2021年10月

■ 每個人的書架上都必備一本的臺灣味道大全。



《老派少女購物路線》
洪愛珠 · 著
遠流出版，2021年3月

日譯本：《オールド台湾食卓記——
祖母、母と私の行き付けの店》
筑摩書房，2022年11月

■ 動人的家族飲食紀錄與記憶，觸動讀者反思自身家庭的餐桌風景。



《臺灣漫遊錄》
楊双子 · 著
春山出版，2020年3月

日譯本：《台湾漫遊鉄道のふたり》
中央公論新社，2023年4月

■ 鐵道、美食、百合、旅行、歷史等多主題的小說，空腹時不宜閱讀。



《「台灣菜」的文化史：食物消費中的國家體現》
陳玉箴 · 著
聯經出版，2020年6月

日譯本：《「台湾菜」の文化史：
国民料理の創造と変遷》
三元社，2024年6月

■ 系統性且有脈絡地解開臺灣菜身世的學術專書。

坂神本舖

長崎蛋糕界的隱士

Sakahsin Honpo: The Nagasaki Castella Artisan in Hiding

文·圖 | 謝金魚

前陣子在羽田機場轉機時，看到了商店裡的文明堂長崎蛋糕，不禁讓我想到童年時的往事。我在彰化出生，學齡前跟著父母搬到臺中，我們就像當時許多到大城市打拚的小家庭，父親的脾氣不好，與彰化的祖父常有衝突，為了撫平兩人的關係，母親總是在週末的白天帶我坐公車回彰化陪老人家吃飯，等到晚上，父親再開車來載我們回家。

祖父是個像北大路欣也那樣氣派的昭和男子，總是梳著亮亮的油頭。祖父唯一一次來臺中，是某年他過生日，父親開車回去載他跟其他幾個堂兄姐，大家一起來我們家吃飯。最後，母親端出了一大塊方形的長崎蛋糕，外表看起來很樸素，但濃郁的糖香藏在細密的孔洞裡，那香甜的味道似乎有魔法，每個聞到的人都忍不住微笑，忙著吃蛋糕的時候，誰都不會口出惡言。

稍微大一點之後，母親有一次要去臺中第二市場買東西，下車後卻先帶我走向附近的大樓，一樓寫著「坂神本舖」，面寬雖寬，店面卻很小，看起來並不起眼。一推開門，我就知道是祖父生日那天吃的蛋糕，因為店面窄小，剛出爐的蛋糕香氣充滿整個空間，店員從裡面拿出一整盤未切的蛋糕，用扇子猛力搨去多餘的水氣，再收進櫥窗裡的架子放涼。

在櫃檯結帳後店員才切出需要的大小，放進金燦燦的紙盒裡，像是給蛋糕披上動章似地綁上粉紅色的彩帶，最後貼上一朵緞帶花。如果是還未放涼的新出爐品，店員會特別囑咐回家後務必趕快打開，不要讓水氣悶在裡面、影響口感。因此，一塊完美的坂神長崎蛋糕應該鬆軟彈潤，絕對不能黏牙，輕盈的蛋香由厚實的糖蜜香烘托，永遠恰到好處。



坂神本舖長崎蛋糕使用金黃的紙盒包裝，送禮自用都適合。



不知道是不是一種雛鳥效應，即便後來吃過了許多名店的長崎蛋糕，都只覺得好吃卻不會特別回購。唯獨對坂神本舖仍痴心不改，雖然店員在生意大好時總是不耐煩，我還是願意捧著鈔票滿懷感激地收下蛋糕，真像張愛玲所言的「一直低到塵埃裡」，只是祖師奶奶說的是愛情，我說的是蛋糕。

在我心中，長崎蛋糕絕不可能跟蜂蜜蛋糕畫上等號，好友楊双子跟我一樣都是坂神的死忠愛好者，若不是年紀到了必須飲控的時候，我們一個下午嗑掉一條根本不是問題。據双子在《開動了！老台中》一書中考證，蜂蜜蛋糕一詞是一之鄉在 1975 年改變配方後所創的名字，如此說來，蜂蜜蛋糕頂多算是與歷史久遠的長崎蛋糕（カステラ）分支，萬不能喧賓奪主。

衆所周知，長崎蛋糕的雛形約莫在 16 世紀傳入日本，沒有泡打粉或奶油的年代，全靠手工打發的蛋白作為膨發的基礎，再加入蛋黃、砂糖、麥芽糖與麵粉，長崎老店福砂屋的配方還有粗糖，完成品底部有一層脆脆的糖晶，口感與衆不同。當 19 世紀末日本殖民臺灣後，長崎蛋糕也在臺灣上岸，至少在 1904 年的臺南軍營中已經可以買到，價格似乎並不貴，駐紮在臺南的日本下層軍官很常買來當作點心或早餐，但販售的地點主要是軍營的俱樂部。

在日本時代的中後期，長崎蛋糕已經是很常見的點心，不管是親友贈禮或者家庭待客都常有記載，最有趣的紀錄是在 1939 年前往日本修學旅行的葉勝吉留下的，他聽聞老師說日本最好的長崎蛋糕就是文明堂與福砂屋，但老師比較推薦福砂屋，於是這些少年就捨棄了旅館附近唾手可得的文明堂，跑到遠處去找福砂屋，為此不但走了許多冤枉路，腳都起水泡了，還因為穿越電車軌道挨罵，最後找到福砂屋時，似乎是被安排到了招待觀光旅客的食堂，不得已點了冰淇淋配蛋糕，但實在是太甜膩，讓這些臺灣少年完全崩潰，悔不當初。

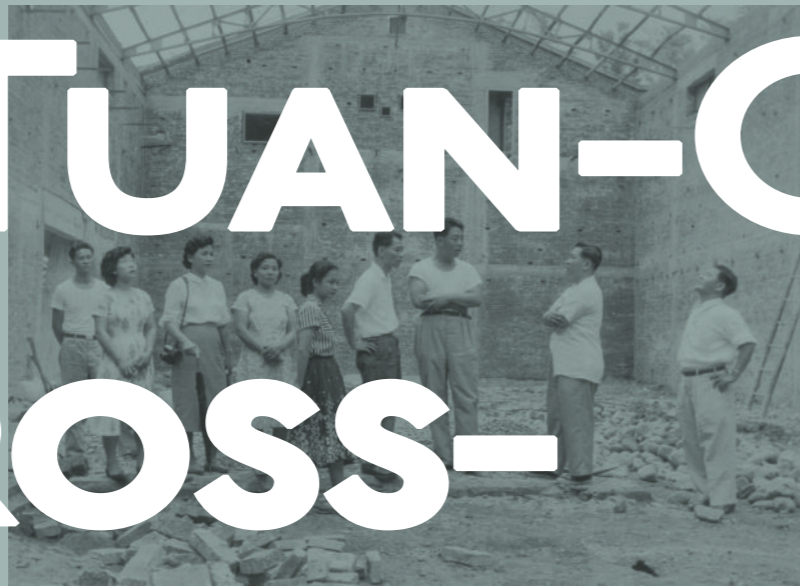
戰後的臺灣似乎有一段長崎蛋糕製作的空窗期，比較明確的記載是 1968 年日本長崎本舖在臺灣設立分店（後來轉賣給新光吳家，改名金格），三年後，其員工葉長青自立門戶在臺北開設了南蠻堂，稍晚一年，高雄的林富雄與日本的巴堂合作，接著，臺南的長生本舖也創立，此時的報紙上開始出現長崎蛋糕的消息，似乎成爲一股風潮。雖然沒有明確的時間點，但臺中的坂神本舖應該也是在 1970 年代創業，只是其他名店有明確與日本技術合作的紀錄，但坂神本舖師承何處仍不清楚。

時至今日，不管是南蠻堂、巴堂、長生本舖，或者已經走向食品工廠化的金格、一之鄉，都已經開始轉型或者積極地網路化，也紛紛開始述說自己的故事，唯獨坂神本舖仍堅守本店，從不對外多做發言，甚至沒有任何官方頁面，至今除了電話與現場購買別無他法，系出同源的奧喜蛋糕曾經一度以「坂神」爲名，並稍微透露早先由頭家娘帶著兩個兒子一同製作蛋糕的故事，但數年後改了名字，也抹去了創業故事。沒有人知道為何坂神本舖如此低調，但在網路的浪潮中，它始終堅持做自己，一本初心從未動搖，也是另一則傳奇了。

謝金魚

歷史作家。成功大學歷史系、清華大學歷史所碩士，致力於歷史普及的穿越者，在虛構與非虛構之間遊走，尋找最適合呈現歷史的方式。著有《絲路新娘》、《圳流百年》、《1930·烏山頭》、《崩壞國文》、《御前孤娘》等書。主持 podcast 節目「野生歷史」。

LIN TUAN-CHIU'S CROSS- DISCIPLINARY



ACHIEVEMENTS & MODERN CULTURAL ENDEAVORS

跨域林搏秋 · 臺灣新文藝

學術策劃 | 石婉舜



IN TAIWAN

典藏溫度、記憶永恆

「厚生演劇研究會公演相簿」解說

Warmth of Eternal Memory: About "Kosei Theatre Society's Public Performance Albums"

文 | 石婉舜 · 圖 | 臺文館

昭和 18 (1943) 年厚生演劇研究會的公演，是近代臺灣文化史的盛事。由當時最傑出的文學、戲劇、音樂、美術跨領域的青壯世代域文藝創作者攜手合作，它所締造的不只是新劇運動的里程碑而已。

皇民化運動最深沉的年代裡，不分臺、日的進步文人聯手搶救臺灣民俗，在此背景下，一群出生於 1920 年前後，接受新教育令下與日本內地同一教育系統成長的臺北、桃園地區 35 名青年，響應資深劇運與文藝贊助者王井泉和擁有閃亮帝都劇作家資歷的林搏秋的號召，集結成前所未有的青年戲劇隊伍。劇場藝術將張文環的文學、呂泉生的音樂、楊三郎和林玉山的繪畫，跨領域地連結整合起來，他們從傳統萃取表現元素，攜手將那股匯集於大稻埕山水亭、「蠢動著的臺灣文藝復興的氣流」推向最高峰。

厚生代表作《閻雞》的戲劇動作與舞臺視聽元素混融一體，展現臺灣文化生命動人的革新與自信，使這次公演為所有參與者乃至臺下觀眾銘刻下日後難以忘懷的生命印記，同時也深刻影響了戰後新劇運動的再起。

戰後新劇運動因二二八事件中斷，而國民政府去日本化、再中國化的文化方針，更使厚生公演的一段歷史逐漸被遺忘。然而，隨著 1980

年代的民主化進程，莊永明率先傳述《閻雞》公演事蹟，引起文化界與大眾的關注。後續在多位學者的努力下，包括劇本在內的相關文獻陸續重見天日。筆者編纂《林搏秋全集》時，已盡可能收錄這些資料。圖像資料方面，原以林搏秋私藏的厚生大合照、定妝照與劇照最為完整，坊間流傳多源於此。五年前，全集編纂計畫啟動之際，國立臺灣文學館提供筆者「厚生演劇研究會公演相簿」乙冊，其內容不僅涵蓋林搏秋所藏，而且數量更多，也更全面地記錄了該次公演，從而使全集圖像卷內容更顯豐富。以下謹就相簿特有的內容解說一二，以饗讀者。對現存厚生公演的圖像資料感興趣的讀者，可參考《林搏秋全集：圖像卷》。



藏品名稱：厚生演劇研究會第一回研究發表會之節目單
說明：節目單內載《閻雞》與《從山上看街市的燈火》的演出資訊，及厚生成員名單，本次演出地點為臺北永樂座。
封面繪圖：林玉山



藏品名稱：厚生演劇研究會公演相簿
攝影日期：昭和 18 (1943) 年夏秋
尺寸：35×27.5×4.5cm
說明：黏貼式相簿，成冊，共 19 頁貼有相片，相片數量計 46 幀。附件底片為此次公演的四齣戲的劇照 10 張。



左上是《從山上看街市的燈火》的「鼯鼠精（森林裡的惡魔）」角色，賴文進飾。左下是戰後名噪一時卻因白色恐怖案避走他鄉的宋非我，當時他歷經了張維賢民烽劇團的培育，已參與職業新劇的演出，這次應邀在《閻雞》中飾演誘勸月里賣身的負面角色「阿蕃婆」。

右上是《閻雞》女主角「月里」的定裝照，蔡春鶯飾。林搏秋晚年被問及這張照片上韻味獨具的演員時，他說起厚生演員除了宋非我以外其他均為業餘，各憑天分，飾演月里的演員是「柴頭仔仔（木頭娃娃）」，教不動，「但那張照片把她拍得很好」。

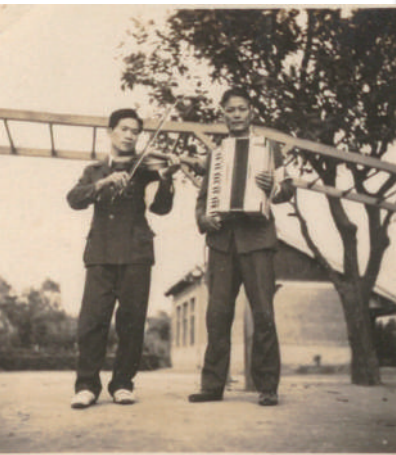
右下是《高砂館》的「木村」，由黃深志飾演從華北軍部返鄉探親的青年。他另在《閻雞》中飾演月里的懦弱丈夫「阿勇」，據說演技讓前來探班的張星建為之落淚，張星建也因此獲得演員間「臺中親切男」的封號。



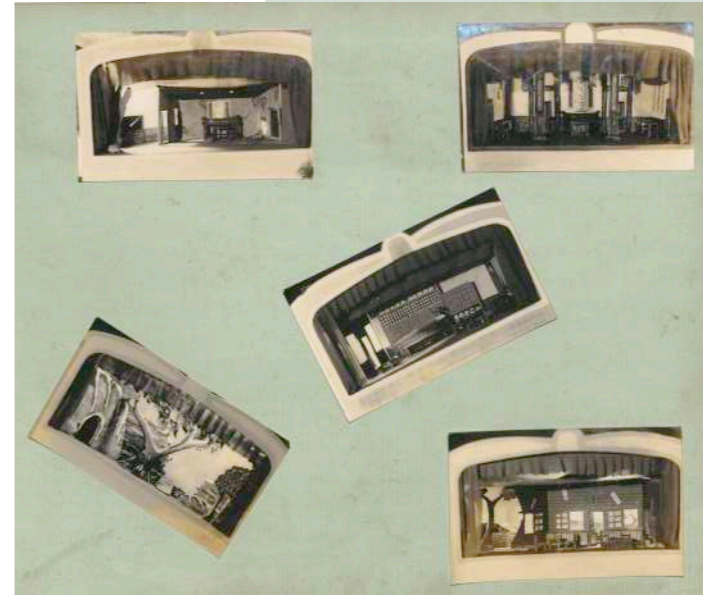
扛著厚生公演舞臺裝置大任的吳學文，居然在表演上四齣戲都不缺席。這個跨頁的五張照片中，有四張都是吳學文扮演不同角色的定裝照，由左至右分別是《地熱》的「杜榮富（煤礦主）」、《閹雞》的「林清標（月里的父親）」、《從山上看街市的燈火》的「兔之朔（鸞扭子的父親）」，以及又一張「林清標」。

厚生顧問瀧田貞治在演後高標地評論吳學文在《高砂館》飾演「曾」的表演詮釋問題，大意是說「曾」這個角色擔負著強化阿秀的精神複雜性的重要任務，而吳學文失敗了。另一位顧問張文環則在專文中讚賞吳學文的表演「無懈可擊」。

唯一的女性為《高砂館》的女主角「阿秀」，謝白雲飾。謝另在《閹雞》中飾演「阿金婆」，當時文壇的新銳作家王昶雄在劇評中讚賞她的演技在「面對三桂與清標喋不休的口才與手勢，無論看幾遍都忍不住打從心底喝采。」



厚生演劇研究會是由招募自士林、新莊、桃園、三重埔等地的正職青年組成，包括 10 位女研究生與 25 位男研究生。儘管當時臺灣社會普遍歧視演員，這群年輕人卻在掌舵者的精神指引下，視藝術為修煉道路，認真投入。他們多才多藝，白天在村鎮公所與幼稚園等機構服務，夜晚則不辭辛勞地齊聚大稻埕的排練場排戲。這種對劇場藝術的執著和熱情奉獻，可說是厚生公演得以成功的一大關鍵。



這頁黏貼著五張舞臺模型照。上方三張分屬《閹雞》的三個不同場景，左下為《從山上看街市的燈火》，右下為《地熱》。模型看起來是由厚紙彩繪雕製而成。細看這批照片，尚可窺見拍攝時刻意從上方一側打燈所形成的立體效果。

舞臺設計圖在日治晚期的青年劇文獻中經常可見，但是舞臺模型卻相當罕見，這五張照片因而彌足珍貴，亦可窺知厚生製作之嚴謹。

這次公演的舞臺裝置受到極大的好評。四齣戲中，《從山上看街市的燈火》具有奇幻色彩，由舞臺裝置經驗豐富的佐佐成雄擔任「裝置指導」，吳學文負責「裝置」。其餘三齣均為寫實場景，裝置由吳學文、林野人共同負責。為人津津樂道的是《閹雞》第一幕的漢藥房布景，是由厚生顧問群之一、當時已是藝壇翹楚的留法名家楊三郎親繪完成。



左側是張難得一見的幕後工作照，看似正在施作《地熱》的煤礦事務所布景。

這本相簿在公演 80 年後隨全集出土，相簿原始持有者是誰已不可考，就連最後將相簿捐贈入館的《文學台灣》雜誌社也無從回溯獲贈來源。唯一可鑒的是數十載守護這份文化遺產的心念不滅，代代保守傳遞而始有今日。國立臺灣文學館已將此相簿數位化，並悉數於「文物典藏查詢系統」提供查找，讀者民衆可向該館洽詢數位檔案之利用。

參考文獻：

- 1 《帝國裡的「地方文化」：皇民化時期臺灣文化狀況》，吳密察策劃，石婉舜、柳書琴、許佩賢編（臺北：播種者，2008）。
- 2 《林搏秋全集》（5 卷 12 冊），石婉舜主編（臺北：書林出版有限公司、臺南：國立臺灣文學館、新北：國家電影及視聽文化中心，2023 年）。

石婉舜

國立臺北藝術大學戲劇學博士。現為國立清華大學臺灣文學研究所副教授。近年與中央研究院 GIS 專題中心合作「臺灣老戲院文史地圖（1895-1945）」（2017 線上公開），主編《幽遠寂滅 喧嘩人間：周逸昌的劇場藝術與社會實踐》（2021）與《林搏秋全集》（2023）。

從東寶到玉峯

談林搏秋的电影歷程與成就

From Toho to Giok Hong: Lin Tuan-Chiu's Film Career and His Achievements

文 | 李道明 · 圖 | 臺文館、國家影視聽中心

近年來，隨著一批林搏秋所執導的電影出土、修復與出版、放映，以及戲劇學者石婉舜主編一套 5 卷 12 冊的《林搏秋全集》出版，終於讓我們得以深入探索林搏秋連結日本與臺灣兩地、橫跨日治與國民政府兩個時代的影劇創作生涯，以及其豐富的影劇作品之形式與內涵。

《林搏秋全集》雖說涵蓋了林搏秋的舞臺劇劇本、電影劇本、訪談錄及各種文獻、圖像，但就卷量與字數而言，最令人咋舌的是電影劇本竟然占了 8 冊共 17 齣，反而舞臺劇只占了 1 卷 6 齣劇本。雖然這種失衡現象是由於他的舞臺劇劇本大多已佚失的緣故，但林搏秋籌設玉峯影業公司開始後，除了 1958 年曾編過《如果發生這種事？》和《鳳儀亭》給學員練習表演用之外，即未再撰寫任何舞臺劇劇本。由此來看，林搏秋最成熟的創作，應該是其電影編導時期的作品。

他的電影劇本—除了《闖雞》電影（或電視影集）劇本寫於晚年外—有 15 齣的撰稿年代都在 1957 年與 1965 年間的玉峯時期。雖然林搏秋拍攝完成或中途停拍的電影（含未上映者）只有 6 部，但是在他因台語片市場第一次陷入低潮而解散玉峯湖山片廠成員的

1960 年之後—除了 1962 年因家族所經營的大豹煤礦發生礦災而忙於善後未撰寫劇本外—仍勤於筆耕，計完成 7 齣未攝製的電影劇本，由此可以看出林搏秋影劇創作生涯確實是以電影為主。雖然石婉舜說「晚年林搏秋自述喜愛戲劇勝於電影」，但筆者認為，林搏秋的創作生涯不可能不是把電影當成他最重視的媒體。



林搏秋，明治大學畢業前後，攝於自家庭院，1940 年代初期。

專業影劇生涯的起點

林搏秋的專業影劇生涯始於 1938 年他到日本大學附設高等學校就讀時。他常去東京的「紅磨坊新宿座」看戲，搞懂做戲（主要是諷刺短劇）的原理——如慣用手法、題材、路線——後，便開始投稿給「新宿座」。這些習作雖然都未被採用，卻引起「紅磨坊」的老闆佐佐木千里的注意。太平洋戰爭爆發後，還在明治大學就讀政治經濟科的林搏秋便受佐佐木推薦，經考試後，於 1942 年初加入「東寶映畫砧攝影所」，以填補片廠因工作人員被徵召入伍而不足的人力。

「東寶映畫株式會社」是在中日戰爭爆發、日本進入臨戰體制後，由「寫真化學研究所」、「P.C.L. 映畫製作所」、「東寶映畫配給會社」、「J.O. Studio（日本光學攝影所）」等公司所整合成立的。與當時「松竹映畫」為吸引女性觀眾而專門攝製小型的中產家庭劇不同，「東寶映畫」致力於攝製能吸引廣大多元觀眾群的有聲電影，尤其是針對電影觀眾中最大的年輕族群拍攝的大型製作。林搏秋進入東寶砧攝影所時，正是東寶進入藝術與商業黃金時期的年代。

林搏秋待在「砧攝影所」的時間並不長，但他說他被分派到導演組擔任副導演，參與了牧野正博執導的《等待的男人》（待つて居た男）與《婦系圖》（婦系図），以及阿部豐導演的《南海的花束》（南海の花束）三部電影的製作。

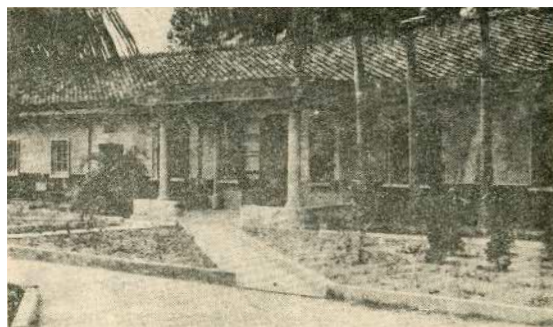
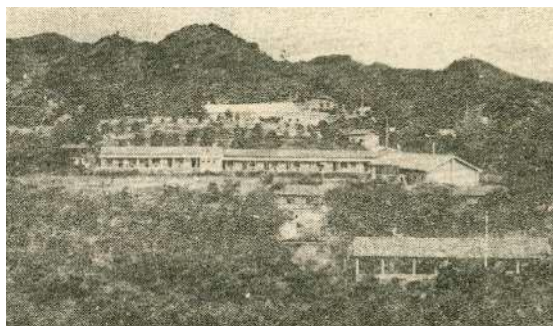
雖然林搏秋曾說他擔任《南海的花束》時「幾乎沒有其他副導演」，但這應該不是正確的說法，因為根據日本名導演市

川崑 2015 年出版的自傳《市川崑の電影全集》，他自 1941 年 8 月之前即是《南海的花束》的副導演（助監督），因此，筆者推測林搏秋可能是在市川崑之下工作的「助理導演」。但只要林搏秋真的曾參與《南海的花束》的製作工作，相信他應該會受到阿部那種美式表演與執導方式的影響。

反之，牧野正博則是日本 1940 年代著名的「快攝大師」（早撮りの名人），平均每 10 天可以拍完一部劇情片。林搏秋如果真的在他手下擔任副導演，參與兩部影片的攝製工作的話，則極可能學習到電影評論家山田宏一所謂的牧野式「造假的奧義」，並有機會修改劇本、指揮拍攝主角以外的人物出現的場景。林搏秋也說他曾在剪輯師的指導下剪底片。有了上述這些經驗，林搏秋可能因而培養出可自己編劇、導戲、剪輯影片的電影真功夫。



《南海的花束》電影廣告，刊載於《臺灣公論》雜誌封底，1942 年。（石婉舜／圖片提供）



1 玉峯影業湖山製片廠全景，1958年。
2 企劃部，1958年。
3 興建中的湖山製片廠，照片中的林搏秋（右三）與員工在興建中的A攝影棚工地。

用正規、專業的技術 拍攝台語片

1943年3月，林搏秋在赴滿洲支援拍攝一部影片之前，先帶著妻子返臺省親。由此也可推測，他在1940年代其實對於攝製電影是有濃厚興趣的，無奈他當時被「臺灣演劇協會」這個統制臺灣全島戲劇演出的機構強迫留滯臺灣，指導臺灣劇團如何表演。自此時起，一直到戰後初期，林搏秋擔任了多齣臺灣舞臺劇（新劇）的編導工作。二二八事件以及接踵而來的白色恐怖戒嚴，會讓林搏秋差一點被「簡國賢案」牽連而繫獄，於是林搏秋從此脫離影劇圈，專心經營家族的煤礦事業，直到1957年才開始創作電影。

林搏秋在1950年代曾陪同在東寶映畫館攝影所時認識的朴姓韓國朋友在臺灣看電影，被這位友人嫌台語片水準差，要他出來「為臺灣人服務」（即出馬拍電影）。他被這些話刺激到，才會在當時剛從臺灣省民政廳長職位卸任的留日前輩楊肇嘉的

支持下，開始籌設電影製片廠及拍攝台語片。因此，林搏秋的電影生涯正是如此再度連結（同時也是奠基於）太平洋戰爭期間，他在東寶攝影所短暫但豐富的工作經驗。

林搏秋當年在東寶工作的時間雖然只有幾個月，但他見識到了日本電影攝影所的規模、設備及正規電影製作的方式。筆者相信他1956年決定投入製作台語片時，會先建造湖山製片廠隔音攝影棚，購置歐美正規的攝影、錄音與洗印器材，培育表演人才等作法，正是受到這段經驗的影響與啟發。而他後來在拍攝台語片時會運用畫分鏡、擺攝影鏡位、指導演員走位等正規拍攝電影的手法，應該也是來自他的東寶經驗。這種專業的電影製作技能，筆者尚未在1960年代以前的其他台語片或國語片導演身上看到。林搏秋所執導的影片能在同時期臺灣的電影作品中顯得鶴立雞群、獨特而專業——甚至如山田宏一所說的「具有相當流暢的電影性」、「歌謠劇般明快簡潔、富有戲劇感的電影性」，或者是「極具牧野正博的風格」——是其來有自的。

以創造、奮鬥的精神 培育電影人才

一般在討論玉峯湖山片廠對臺灣電影的貢獻時，一定會提到其所培育的電影演員——尤其是張美瑤、凌雲與韋弘——及工作人員。臺灣在1950年代尚未建立電影表演系統化的理論與學習環境。林搏秋為了攝製影片，自力成立學校，讓學員學習鏡頭表演，並提供工作人員練習攝製電影的機會。這一百多位學員曾受過張文環（文學）、呂泉生（演唱）、郭芝苑（樂理）、李彩娥（舞蹈）等日治時期臺灣各領域重要藝術家的教導，建立起美學基礎，可說是相當幸福且難得的學習經驗。

論者通常說林搏秋是仿效日本「寶塚歌劇團」的方式訓練這批學員，但筆者從湖山片廠的建置及其訓練學員的方式與內容的角度觀察，覺得它其實更像1920年松竹電影公司（松竹キネマ合名社）創立時的狀態。松竹成立時，先購買二、三萬坪土地，建造好萊塢式攝影所（攝影棚），招聘男女演員及技術人員，由會留歐的演劇專家松居松葉擔任演員學校校長。課程講求實務操作甚於理論研討，除了由松居親自講授表情心理學外，還邀請小山內薰（模擬表演）、久米正雄（編劇）、松本幸四郎（扮裝術）、俄羅斯女演員史拉薇娜（Anna Slavina）（化妝術及西洋舞蹈）、東健而（劇情電影史）等當時日本藝文界名家來授課，其他課程還包括擬鬪術、美術史及音樂初階、攝影術等。由此可見林搏秋為台語片培養優秀人才的眼界與雄心媲美松竹公司，不是當時其他人所能匹敵的。

湖山製片廠的演員學校與松竹公司不同的地方——也更令人敬佩的——是：林搏秋以不收費（甚至提供食宿與零用錢）的方式來培養學員，也未用契約來綁住他們。且他在拍攝玉峯自己的影片時，並打算培養「明星」，反而盡量不重複使用相同的演員，讓更多學員有演戲的機會。這種不作「商業性」考量，一心以培育臺灣電影人才為念的態度，其實是與林搏秋在其演劇時期從不以「商業性」的方式去經營劇團，而是「將戲劇當作生活的創造而奮鬥」的態度一以貫之的。



玉峯影業公司創立初期的宣傳，轉載自《貂蟬（鳳儀亭）》節目冊，1958年。

一路蛻變的電影作品、 漸趨成熟的電影編導

林搏秋一共自編自導攝製過 6 部電影，從目前尚存的 4 部影片，可以看出林搏秋的導演功夫與湖山片廠的技術能力。

初期《阿三哥出馬》尚是牙牙學語，在內搭景中演員表演、走位、分鏡、攝影、照明、錄音之方式頗似 1920 年代的默片與 1930 年代初期的有聲電影。發展到《錯戀》時，林搏秋已顯現較成熟的編導能力與攝製技術，影片頗有 1930 年代日本現代劇的感覺，已能實拍外景與模擬同步錄

音、內搭景也比之前講究、攝影機運動與景框的運用也有戲劇意義，但仍有不甚合宜的罐頭音樂、旁白及說明字幕的使用方式，表演方式也太典型化。

到了《五月十三傷心夜》，林搏秋則有讓人驚喜的導演表現，場面調度與剪輯相當精準有戲劇張力、寬銀幕構圖的運用十分出色、實景照明已接近成熟、主題曲及配樂能加強表達人物的處境與心境或戲劇情境。至於林搏秋自己因不滿意而未推出的《六個嫌疑犯》，則算是一部成熟的偵探片，除了延續林搏秋在上一部片中已趨成熟的電影敘事技術（包含指導攝影機、指導演員，及剪輯、配樂的運用）外，也實驗了多重曝光、回敘、多重人物多線敘事等現代電影的表達方式。

林搏秋在短短 6、7 年間，從舞臺劇編導蛻變成一位懂得用攝影機與演員表演來講故事的電影編導，成績相當不俗。很可惜他因受到台語片整體大環境不振的影響，未能繼續攝製電影，使得臺灣電影少了一個可被期待的「作者」導演。筆者從林搏秋晚年（1994 年）重新改編《閩雞》的電影（或電視連續劇）未完稿看到：他不但捕捉到張文環原著小說關於女性成長的故事精髓，還更動結局，表達出他大部分電影作品中一貫呈現的「女性團結努力終能自力更生成功克服男性主導的社會壓力」這個主題，以及他對於臺灣文化與民俗的熱愛。這顯示如果有機會拍攝的話，《閩雞》會是一部可以期待的優秀電影作品。



《五月十三傷心夜》的電影語彙相當精準，有戲劇張力。圖為《五月十三傷心夜》上映宣傳用的印刷劇照。



3 | 4 3 拍完卻遭林搏秋冰凍不上映的《六個嫌疑犯》，是一部成熟的偵探片。
4 如果有機會拍攝，晚年林搏秋又一次改編的《閩雞》會是一部可以期待的作品。



玉峯落幕

林搏秋的王峯公司於 1960 年不得不停業、解散學員與職員，筆者認為其中一個重要因素，是他自己在電影製作上過於理想化而未考慮財務能力（包括拍攝期程比一般台語片長數倍、製作預算是其他台語片的兩三倍），以及經營決策上過於任性（動輒停拍或攝製好卻不上映）。當然，林搏秋在 1950 至 1960 年代的電影事業受挫，另外也是由於外在環境不利於台語片發展——包括政府獎勵國語片並壓抑台語片、政治性的電影檢查刻意針對台語片挑剔為難、大量「一片公司」粗製濫造的「七日鮮」^①式的影片搞爛市場、日本片開放進口導致觀眾大量流失。

總的來說，林搏秋在玉峯進行電影創作實驗失利，不僅是台語片發展上的損失，而今從戰後臺灣電影史的角度回看，也令人覺得惋惜。筆者認為它造成臺灣因而延後 20 年才出現受到國際影壇矚目、能反映本島一般民眾生活與文化的台語電影（即俗稱的「臺灣新電影」）與作者導演。

李道明

電影導演、電影學者。影視作品包括劇情片、紀錄片與動畫。現為國立臺北藝術大學名譽教授，曾擔任香港浸會大學電影學院客座教授暨電影電視及數碼媒體碩士課程主任。著有《紀錄片：歷史、美學、製作、倫理》（三民）、*Historical Dictionary of Taiwan Cinema* (Scarecrow Press)，及主編《動態影像的足跡——早期臺灣與東亞電影史》（遠流）等書。

註 | ①「七日鮮」是指 1950 年代香港粵語片從開鏡拍攝到後期剪輯、配樂、印拷貝等製作周期短的電影。「七日」不是指影片真的只花七日就製作完成，但年產量達兩三百部的這些製作時程短、品質粗製濫造的粵語片，也造成粵語片出現許多公司拍完一部片就倒閉的怪現象。台語片在 1950 年代與 1960 年代兩次高峰期也有此種「七日鮮」、「一片公司」的現象。

走上編劇之路的起點

「林博秋」所在的新宿座紅磨坊

A Scripwriter is Born:
"Lin Bo-Chiu" at the Moulin Rouge Shinjuku Theater

文 | 中野正昭・譯 | 李韻・圖 | 石婉舜

新宿座的紅磨坊劇團 與小市民喜劇

林博秋在大學畢業後加入新宿座的紅磨坊劇團，這是一家在1931年12月31日於新宿車站東南出口附近開幕、1951年5月31日歇業的劇場兼劇團，容客數約400人，在當時屬於小劇場規模。開幕初期，經營者佐佐木千里原先期待打造出通俗戲謔並帶有情色意味的娛樂場所，為此，他聘請被譽為「現代主義的旗手」——大名鼎鼎的吉行榮助、龍膽寺雄、樫崎勤等新銳作家擔任顧問，在媒體上曾熱議一時，卻無法穩定吸引觀眾。之後，紅磨坊幾度經歷解散危機與重新改組的反覆循環。紅磨坊真正開始形成劇團的特色、客流也開始穩定的時間點，是伊馬鶴平（戰後改名為春部）在1933年嶄露頭角之後。

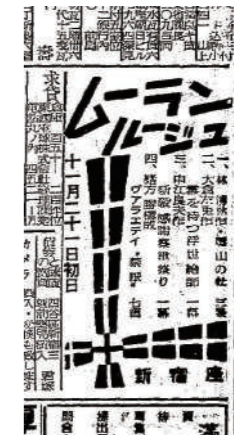
伊馬出身於北九州，大學時期來到東京就學，在國學院大學投入國文學者兼歌人

折口信夫的門下。志願成為作家的伊馬，隨後師從作家井伏鱒二，並與同樣懷有作家夢且年齡相仿的太宰治熟稔起來。伊馬與太宰的導師井伏住在杉並區荻窪，因此兩人也住進了鄰近的杉並區阿佐谷，那是位於東京西邊的郊區，由新宿出發的電車終點站也在此地。對於當時東京西部郊區的情景，井伏是這樣敘述的：

文學青年之間，似乎開始掀起一股搬家到電車可達澀谷的範圍、或新宿及池袋郊區的風潮。三流作家傾向於入住新宿郊區的中央沿線一帶；左翼作家入住世田谷一帶；流行作家則遷居大森周邊——據說這已是普遍常識。關東大地震之後，東京的範圍似乎也正在向外擴大，尤其中央線在御大典紀念後新增了高圓寺、阿佐谷、西荻窪等車站，加快推進了市民遷往郊區的速度。^①

1923年關東大地震後，受災較輕的東京西邊逐漸成為開發地區。在此之前，來自

註 | ① 井伏鱒二《荻窪風土記》（新潮文庫，1987年）。



1 | 2 1 《東京新聞》對林博秋的專文報導。
2 《朝日新聞》上的紅磨坊廣告，從中可知該檔節目由「林博秋」的《深山部落（奥山の社）》打頭陣。

各地的外地人大多選擇住在東京東部的下町^②，然而地震之後，西部郊區成為新興住宅區。上述引用中的「三流作家」，是指那些在娛樂雜誌中連載大眾讀物的作者。這群年輕的文學青年們後來成家立業，丈夫與妻小都有日常閱讀的習慣。他們大多屬於核心家庭，依靠購屋貸款在與自己毫無地緣或血緣淵源的西部郊區買房；丈夫每天早上搭著擁擠的電車前往東京市中心上班，妻子和孩子則在家中及學校度過一天，傍晚，一家人聚在餐桌前共進晚餐。他們雖不富裕，但也不至匱乏，還有餘裕培養一定程度的興趣嗜好——這正是現代生活的中堅分子、新中產階級「小市民」的誕生。

伊馬出生在驛站街町的一戶老商家，雖然父親早逝，但在當地頗有名望的親戚資助下，其成長環境相對較為寬裕。因此對他而言，小市民的日常生活相當新奇，就像是一座小而完備的世界。他透過獨特的幽默與感性，以喜劇性的方式描繪他所理解的小市民生活。舉例來說，其代表作

《桐之木巷弄》（暫譯，桐の木横町）正是一部以伊馬居住的巷弄為背景的作品，描繪居民之間無所事事的日常互動。這部作品不僅沒有主角，甚至缺乏一般戲劇中常見的糾葛和戲劇性場面。如同劇名所示，這部作品僅只是對平凡日常的速寫——嬉戲的孩子們、四處看房的年輕情侶、愛管閒事的大嬸、熱衷八卦的三姑六婆，以及在公司像是一條龍、回家卻是一條蟲的丈夫。透過這樣的作品，觀眾得以發現屬於他們小市民持續更迭的小世界中，那些小故事的美好之處。NHK（日本放送協會）剛開始試播電視節目時，日本第一部播放在電視上的戲劇作品就是伊馬的《晚飯前》（夕餉前，1940），這為電視節目賦予了家庭劇的方向性，從中也應能理解伊馬與紅磨坊在日本娛樂文化史中占有極高地位。此外，1938年，19歲的林博秋也來到東京求學，住在高圓寺一帶，鄰近於伊馬居住的阿佐谷。某種意義上，林博秋可說是成為了伊馬筆下那部深受紅磨坊觀眾喜愛的小市民喜劇當中，其中一位登場人物。

註 | ② 譯註：位在都會區中地勢較低處的城市，多為工商業地區，泛指東京的淺草、下谷、神田、日本橋、京橋、本所、深川等地。

作為娛樂的小劇場演劇

1930年代，有關「大眾」的討論正在日本藝術界引起熱議。此處所指的大眾，除了馬克思主義定義下作為勞動者的大眾、作為社會底層的大眾，更包括了小市民等新中產階級在內，作為一個 mass（群體）的大眾；他們既是藝術的接收者，同時也對藝術有需求，而藝術該如何面對大眾，就成了當時的論述焦點。新宿的當地特色使然，紅磨坊這家小劇場的觀眾多為大學生及上班族等知識分子，並且它所提供的娛樂作品無需討好觀眾，這些特點使它成爲一種大眾演劇的理想形式，因而備受矚目。

在各界注目下，紅磨坊與受到紅磨坊啟發的娛樂演劇作家們，紛紛將自己的作品冠上「新喜劇」之名。1935年，雜誌《新喜劇》創刊，以商業演劇爲主體的現代劇運動「新喜劇運動」隨之展開。當新喜劇在演劇界掀起熱潮時，首先對此敏銳反應的是「新劇」^③。作爲小劇场的代表性演劇，新劇隨著左翼演劇成爲主流而流失大量觀眾，無法滿足於新劇的觀眾群體成爲紅磨坊的常客。甚至連曾經入獄的共產黨員村山知義也成爲紅磨坊的追隨者，他在雜誌上公開表示：「從監獄出來後，我最常去的劇場就是紅磨坊。（略）我是土屋伍一、明日待子和春日芳子的粉絲。」^④村山是左翼演劇「美術座」及「新協劇團」的負責人，他將伊馬媲美爲「日本的雷內·克萊爾^⑤」，並委託他創作衆多新作。村山的目的是將新喜劇運動納入當時熱議的「新劇大眾化」討論中。

然而，爲了符合村山的要求，伊馬執筆的作品屬於明顯受瑪克西姆·高爾基^⑥影

響的諷刺作品，無法發揮伊馬平時擅長的風格，觀眾的反應不如預期。其他紅磨坊作家也出現同樣的狀況。日本的小市民民主主義與童心主義雖有共通之處，但與左翼演劇相關人士所要求的強烈諷刺與批判之間，仍具有本質上無法相容的特色。

國民國家與大眾演劇

繼政治光譜上的左派之後，接著右派也對紅磨坊寄予期待。1940年正值「皇紀2600年」，在國家主導下展開許多慶祝活動。「皇紀2600年奉祝藝能祭」（財團法人日本文化中央聯盟主辦、情報局協辦）是第一個在官方認可下，於演劇、音樂、舞蹈、電影等各領域作品間競逐高下的活動。隔年1941年起，爲了提振戰時體制下的國民精神，政府開始每年舉行「國民演劇選獎」（情報局主辦）與「大眾演劇選獎」（日本文化中央聯盟主辦、情報局協辦），紅磨坊也參加了後者。開拓了以新中產階級爲對象之娛樂演劇這項領域的紅磨坊，不僅受到左派的期待，連打壓左翼演劇的國家也寄望它能扛起「國民大眾演劇」的重任。



《水平坑》劇照，林搏秋作。由新宿座的紅磨坊劇團首演於1943年的新春檔期。（國家影視聽中心／圖片提供）

1942年，大學畢業的林搏秋進入紅磨坊的文藝部。作爲一支被期待創作國民大眾演劇的劇團，團隊中有一位臺灣成員理應具備很高的宣傳價值，然而紅磨坊既沒有大肆宣傳，也沒有刻意隱瞞。說到底，起初林搏秋志願加入紅磨坊時，佐佐木介紹給他的工作其實是東寶電影攝影所。對佐佐木而言，這個決定的背後，或許不僅是因爲他認爲電影導演比小劇場作家更有益於林搏秋的職涯發展，還可能是因爲他希望避免爲紅磨坊染上政治色彩。

林搏秋任職於紅磨坊的期間，由於姓名中的「搏」字在日本並不常見，因此改稱爲「林博秋」。說來慚愧，但我本人直到認識石婉舜老師之前，都一直以爲「林博秋」是日本人。林搏秋在1943年新春公演中上演兩部作品《陣頭指揮》（12月31日至1月8日）、《水平坑》（1月19日至28日），從中可窺知他的確是位備受期待的新人，然而令人難以置信的是，在紅磨坊相關人士所著的文章及回憶錄中，「林博秋」這個名字一次也沒有出現過。佐佐木的養女、同時也是紅磨坊長期成員的女演員明日待子在接受訪問時，也並不記得林搏秋的事。當時報導雖然提到他是位臺灣青年，從作品中也應該能夠想像他的臺灣人身份，但很遺憾地，觀眾及劇評家對其作品的詳細評價仍是未知。

饒富興味的是，對紅磨坊寄予國民大眾演劇期待的統治階層如何評價紅磨坊的作品。爲了回應國家的期待，紅磨坊的作家們傾力創作出不遜於角逐大眾演劇選獎之新劇的藝術作品，卻得到了審查員的負評：「這些作品沒能擺脫新劇的陳腔濫調，以大眾演劇的角度來看有不少致命缺點。」^⑦換言之，紅磨坊努力創造出不輸

給新劇的藝術作品，但這份苦心並未獲得統治階層的青睞；國家期待在維持娛樂演劇元素的前提下，將小市民喜劇進一步上升爲國民喜劇的格局。就評價紅磨坊的娛樂性這一點來說，相較於要求紅磨坊在馬克思主義的理想下呈現強烈諷刺及批判手法的左翼演劇，要求在全體主義的理想下將紅磨坊的小市民性予以普遍化的國家政府，似乎更能理解娛樂的價值。

無論如何，紅磨坊透過描繪小市民喜劇這座小小世界的故事，開拓了全新的娛樂領域，雖然同時受到左派與右派的期待，最終卻是兩派期望都無法滿足。小市民喜劇終於能以「小世界、小故事」的原貌獲得社會及日本全國廣大觀眾喜愛，是在重視小市民價值觀的戰後民主主義媒體——電視節目出現後才實現的。在戰後的媒體廣播界中，紅磨坊的影響力逐漸擴大，甚至成爲所謂「3M」的新勢力之一，即「民間放送、前紅磨坊相關人士、前滿洲電信電話企業關係人士」^⑧。再加上林搏秋在戰後臺灣演劇及電影界中的活躍表現，這一切令人不禁重新思考20世紀後半期娛樂演劇的力量。

中野正昭

日本明治大學大學院文學研究科演劇學博士、日本淑德大學人文學部教授。著有《ムーラン・ルージュ新宿座—輕演劇の昭和史》（2011），2023年以《ローシー・オペラと浅草オペラ—大正期翻訳オペラの興行・上演・演劇性》獲得第73回文部科學部長藝術鼓勵獎（評論等領域）。

註 | ③ 譯註：受歐洲近代演劇影響的日本演劇。

④ 村山知義〈劇評〉《Teatro》1934年5月期。

⑤ 譯註：René Clair，知名法國導演、編劇。

⑥ 譯註：Maxim Gorky，知名蘇聯作家，社會主義、現實主義文學的奠基人。

註 | ⑦ 針對中江良夫《流木》（1943）的評論。大山功〈國民大眾演劇競賽的成果與批判〉《文化日本》1943年5月期。

⑧ 譯註：這三者的日文發音開頭均爲M。

語言學小考察

林搏秋日文書寫中的「台語」

A Brief Linguistic Study: The Use of "Taiwanese" in Lin Tuan-Chiu's Japanese Writings

文 | 黃馨儀

林搏秋之母語為台語，幼時進入幾乎全是臺灣人的公學校就讀，此後也皆是在日臺共學的環境中學習，因此，他雖然受過完整日本教育，以流利日語為主要創作語言，但他的日語仍受到台語的影響，多少存在著口音或腔調的問題。這是所有非日語母語者都會面臨到的情形（關於日治時期臺灣人的日語發音，可參考寺川喜四郎在 1941 年的研究^①）。

王順隆指出：「相對於日語，台語是屬於單音節語，一個音節中就可能包含子音、單元音、雙元音，甚至三元音，再加上鼻音韻尾和入聲韻尾等，其排列組合可達到上千種。因此有的音節等同或類似於日語的直音、撥音、拗音，有的入聲音節可對應日語的促音，但卻沒有任何音節可替代日語的長音。」

台語與日語在語音結構上有著極大的差異，所以王順隆認為臺灣人學習日語時必定產生所謂的口音，比如分辨不出長短元音的差別、發不出〔d〕行的音等等^②。

我們透過林搏秋の日語劇本，確實可以看到王順隆所指出的發音現象。另外還可看到常見的清音、濁音混用與缺少促音等情形。以下依序說明發音問題後，再舉劇本中的實例供讀者參考^③。

註 | ① 寺川喜四郎《臺灣に於ける國語音韻論（音質・音量篇）—外地に於ける國語發音の問題—》，臺灣學藝社，1941 年。

② 王順隆「台語中日語外來語之聲調與日語音節結構的對應關係」，<http://sunliong.acsite.org/lunwen17.htm>。王認為當臺灣人學習日語時必定產生所謂的「口音」，但筆者認為需考量到個人差異，並非必然。

③ 劇本中的日文促音大多使用二戰前常用的大寫促音，本文所舉實例統一改為目前使用的小寫促音。

劇本中的「臺式日文」

(一) 長音與短音混用

臺灣人較難分辨長短音的區別，所以常犯的錯誤是該發長音的部分沒有發長音，反之，不該發長音卻發長音的錯誤相對較少。日語的長音有無會導致意思不同，少發或多發長音都會導致日語母語者誤解甚至無法理解。

以下舉例：

	出處	林搏秋的 臺式日文寫法	錯誤說明	正確日文寫法
1	もし此んな事があつたら？ (如果發生這種事?)、第 3 場	ニュース	缺少長音	ニュース (新聞)
2	罪、第 1 幕第 1 場	コーヒ	缺少長音	コーヒー (咖啡)
3	罪、第 2 幕第 2 場	ストーブ	缺少長音	ストーブ (火爐)
4	嘆烟花、第 1 場	ストリー	缺少長音	ストーリー (故事)
5	嘆烟花、第 33 場	コンクリト	缺少長音	コンクリート (混凝土)
6	嘆烟花、第 122 場	クロズアッブ	缺少長音	クローズアップ (特寫)
7	後台、第 88 場	メンバ	缺少長音	メンバー (成員)
8	罪、第 1 幕第 3 場	ハーミング	多了長音	ハミング (哼歌)
9	六疑兇 (六個嫌疑犯)、第 49 場	シャーフ	長音位置錯誤	シャワー (淋浴)

(二) 清音與濁音混用

主要是將濁音發成清音，反之，雖然也有將清音發成濁音的情況，但較少出現。日語的清濁音的錯誤可能導致母語者誤解甚至無法理解。

以下舉例：

	出處	林搏秋 的臺式日文寫法	錯誤說明	正確日文寫法
1	嘆烟花、第 113 場	ベット	濁音寫成清音	ベッド (床)
2	暖流黑潮、第 10 場	おじき	濁音寫成清音	おじぎ (低頭打招呼)
3	處女妻、第 42 場	ジグザク	濁音寫成清音	ジグザグ (鋸齒狀)
4	騙子、第 100 場	ヘッドライト	濁音寫成清音	ヘッドライト (頭燈)
5	暖流黑潮、第 8 場	ビゲ	清音寫成濁音	ヒゲ (鬍鬚)
6	袈裟の位置 (架姿的位置)、第 4 場	ダイトル	清音寫成濁音	タイトル (名稱、字幕)
7	六疑兇 (六個嫌疑犯)、第 122 場	待ってくれで	清音寫成濁音	待ってくれて (謝謝等待)

(三) 缺少促音

寺川喜四郎指出，臺灣人實際所發的促音比日本人所發的促音較短。少發或多發促音都會導致日語母語者誤解甚至無法理解。臺灣人常犯的錯誤是該發促音的部分沒有發促音。反之，不該發促音卻發促音的錯誤則相對較少。

以下舉例：

出處	林搏秋的 臺式日文寫法	錯誤說明	正確日文寫法
1 後台、第 32 場	手とり早い	缺少促音	手っとり早い (手腳俐落)
2 田厝、第 45 場	もと	缺少促音	もっと (更……)
3 嘆烟花、第 32 場	やて	缺少促音	やって (做……)
4 清宮怨、第 1 場	うつて	缺少促音	うつって (反射)
5 嘆烟花、第 79-B 場	ショブガール	缺少促音	ショッピングガール (女店員)
6 罪、第 1 幕第 3 場	待たされて	多了促音	待たされて (被迫等待)

(四) [d] 行發音與 [l] 行發音混用

寺川指出，台語和客語^④中沒有 [d] 這個子音，所以臺灣人會使用 [l] 這個發音來代替。不過受學校教育的臺灣人知道「小孩」一詞的正確發音為 kodomo，所以只要遇到 [d] 行的發音都會努力地講出正確的發音，但這畢竟是對外的發音，只要遇到熟悉的臺灣人，即使日語程度非常好的人也會鬆懈地把「kodomo」(小孩)講成「kolomo」(衣服)。這情況就如同在外地遇到同鄉時用家鄉的口音交談的感覺。寺川更提到如果只是將 [d] 行講成 [l] 行還好，但很奇妙的現象是，臺灣人還會反過來將 [l] 行發音成 [d] 行^⑤。

以下舉例：

出處	林搏秋 的 臺式日文寫法	錯誤說明	正確日文寫法
1 嘆烟花、第 3 場	いれたち	以 [l] 行發音代替 [d] 行發音	いでたち (打扮、裝扮)
2 後台、第 6 場	それ	以 [l] 行發音代替 [d] 行發音	そで (舞臺兩側)
3 暖流黑潮、第 6 場	なれおろす	以 [l] 行發音代替 [d] 行發音	なでおろす (由上往下撫摸)
4 處女妻、第 59 場	ひとはら	以 [l] 行發音代替 [d] 行發音	ひとはだ (幫忙)
5 騙子、第 29 場	レッキ	以 [l] 行發音代替 [d] 行發音	デッキ (甲板)
6 閨難、第 145 場	汗らく	以 [l] 行發音代替 [d] 行發音	汗だく (滿身大汗)
7 閨難、第 171 場	浮動人	以 [d] 行發音代替 [l] 行發音	浮浪人 (流浪漢)
8 六疑兇 (六個嫌疑犯)、第 106 場	出ただめ	以 [d] 行發音代替 [l] 行發音	出たらめ (隨便、亂來)

綜合以上所述，台、日語音結構上極大的差異，導致日治時期臺灣人在說日語時，容易產生以上所舉的臺式日語口音。寺川喜四郎提出在語言理解與識別上有「較辛苦」與「較不辛苦」的程度之分。筆者認為以上所舉之長短音混用、清濁音混用與缺少促音這三點在理解上應屬「較不辛苦」，而 [d]、[l] 行發音混用則屬「較辛苦」。

日語使用漢字與假名混用的書寫方式，漢字屬於表意文字，而假名屬於表音文字。一般在書寫日文的假名部分時文字與發音的差距較小，貼近所謂的我手寫我口，亦即怎麼發音就怎麼書寫，怎麼書寫就怎麼發音。當然也有手口不一的情況，亦即念對寫錯或念錯寫對的情況。

跨語劇作家的文學語料庫

《林搏秋》一書中提到，在紅磨坊文藝部的負責人加納浩眼中，這位總是（引用者強調）會把日語的「do」、「da」發音成「lo」、「la」的臺灣青年，個性十分爽朗大方，毫無給人羞澀或畏怯之感。他的言談舉止靈活而風趣，跟自己相當投緣^⑥。

這段文字讓筆者馬上聯想到寺川喜太郎對於日治時期臺灣人的日語發音之研究，尤其是 [d]、[l] 行發音混用現象。多虧在校對前已掌握到此現象，所以大幅減少了校對時間。必須強調的是，在加納浩面前總是會把日語「do」、「da」發音成「lo」、「la」的林搏秋，在書寫日文時並不會總是寫錯。舉例來說，在劇本中出現頻率頗高、表示「重複」意思的「ダブる」(daburu) 偶爾會被書寫成「ラブる」(labulu)，但大部分時候都是正確的。當正確與誤用的情況同時發生在同句、同段落或同頁中，就可以看到有趣的明顯對照。

寺川指出，即使是日語程度非常好的臺灣人，遇到熟人或熟悉的環境也會鬆懈地把「kodomo」(小孩)講成「kolomo」(衣服)。或許以上的情況可以表示林搏秋在創作時是屬於與自己、與家鄉對話的時刻，是在非常放鬆的狀態進行創作，所以才會偶爾在書寫日文時，出現臺式口音吧。

林搏秋屬於跨語世代作家，以日文為主要創作語言，戰後開始嘗試「以台文寫對白、以華文寫說明」的混合書寫方式。根據石婉舜的整理，林搏秋的舞臺劇本大多寫於 22 到 27 歲間 (1941-1946 年)，電影劇本寫作，除了晚年重回案頭所寫的《閨難》以外，始於 1957 年 4 月的《嘆烟花》，結束在 1965 年間的《六疑兇》(六個嫌疑犯)。從遺留的戰後劇本中，在在可見其為了掌握新語言所做的努力，產生了日文、台文，及台文、華文「混語」的不同文本。石婉舜認為其劇作多有田野調查為基礎，語言生動活潑，既反映社會文化的變遷，也是母語文學的寶庫。

透過林搏秋日文劇本，我們彷彿可以透過文字來「聽到」日治時期臺灣人的日語，以及其受台語影響的臺式日語口音。因此筆者認為，林搏秋留下的不只是母語文學的寶庫，其日文劇作更是林搏秋遺留給我們珍貴的日語，甚至是「台語」的語料庫。

黃馨儀

日本國立一橋大學言語社會研究科碩士、博士。現為靜宜大學日本語文學系助理教授。著有博士論文《台語表記論與殖民地台灣—以教會羅馬字與漢字來進行考察—》。

註 | ④ 寺川喜四郎原文為「南部福建語 (廈門語) や廣東語 (客人語)」。

⑤ 寺川喜四郎《臺灣に於ける國語音韻論 (音質・音量篇)》，106-108 頁。

⑥ 石婉舜《林搏秋》，國立臺北藝術大學，2003 年，37 頁。這段文字經筆者向作者求證，實參雜「非虛構寫作」之表現手法，有關林搏秋在紅磨坊文藝部的經歷，應以經校註的林搏秋本人口述為準，詳參《林搏秋全集：雜文、訪談卷》收錄的石婉舜與佐藤忠男的兩篇專訪。

劇本中的時代女子群像

從《桃花扇》、《女性的條件》 看林搏秋劇作的女性塑造

Women in the Script:
Examining Female Characterization in Lin Tuan-Chiu's
The Peach Blossom Fan and The Conditions of Women

文 | 施如芳 · 圖 | 國家影視聽中心

林搏秋日治末期於東寶電影、紅磨坊新宿座嶄露頭角，回臺灣後則參與方興未艾的新劇運動，他早年的劇作，或原創或改編，都以舞臺劇為主。二二八事件與接踵而來的白色恐怖，讓礦主之子出身、被譽為「東京劇壇首位臺灣劇作家」的林搏秋中斷了創作，直到 1956 年，臺灣的製片業因為歌仔戲電影票房賣座而正式啟動，林搏秋決意為臺灣電影培養人才，於是創辦玉峯影業公司，除了擔任導演，更親自寫劇本。

《後台》脫稿於玉峯招考演員的 1957 年，林搏秋與白克合導本片，改名《桃花扇》，1960 年拍到中途放棄，且同年秋天，玉峯解散學員。待台語片景氣有起色，林搏秋在 1964 年寫完《女性的條件》，於隔年拍成電影《五月十三傷心夜》。

本文以《桃花扇》、《女性的條件》為例，賞析林搏秋作品的女性塑造，主要根據《林搏秋全集》中整理完善的劇本，同時佐以筆者於 Covid-19 期間觀賞國家影視聽中心在網路上限時播映的《五月十三傷心夜》內容。

《桃花扇》：激情追愛的惡女、包容堅毅的後母

《桃花扇》描寫電影業興起後，歌仔戲內臺班在混合戲院（兼演劇和放電影的戲院）節節敗退，藝海歌劇團面臨演員走班，戲路腰斬，接連著演員住院，班主病重不治，在無家可歸也幾乎無路可走的現實中，眾人愛怨交織，又相互扶持，守著戲班苦中作樂，嘗試各種出路。原片名

《後台》可看出主線放在戲班興行日常的波折，開拍時顧慮片名的文學性太高不好賣，才改成對應「武生武漢偕花旦冬桂私奔」這條副線的《桃花扇》。

《桃花扇》有大量群戲群像，林搏秋劇作的台語之生動，人物之鮮活，不分男女配角，都有直見角色精髓，讀了就難忘的「金句」。本文限於篇幅，僅集中討論「月英」和「冬桂」的塑造。

林搏秋在日文版初稿的角色表，標示「月英」是團主林雲海的後妻，「冬桂」是團裡文生文雄的妻、月英繼子武漢的情婦。本片從「一個雨夜，戲院內觀眾稀稀落落，武漢在戲院看板前停步，冬桂催他趕快走」演起，結束在「武漢在臺上飾演武松，借殺嫂的情節，揮刀砍了飾演潘金蓮的冬桂，趕去向月英認錯，再去投案自首」，電影從頭到尾，主、副線穿插進行，月英和冬桂完全沒有對手戲，她們之間唯一的關係人，就是一踏出戲院就開始遲疑、一搭上火車就開始悔恨的武漢。

對比於武漢的三心二意，冬桂的行動和意志非常堅定。第 15 場火車上，她拿手帕想為武漢擦乾被雨淋濕的頭髮，透露著第 112 場武漢向她索討的「咱是想要做某某即逃走出來的」心情，然而冬桂這股激情，不久就轉移到春陽行老闆身上，轉移的過程明晰而冷靜地顯露在話語中，讀劇本就可感覺冬桂不想讓男人「看衰」自己，而對敢愛敢恨者的命運，她是有覺悟的：

她說武漢想不開，這樣和她的丈夫文雄有何差別？（15 場）

她赴劉春陽的邀宴回來，不安的武漢恐嚇「要給汝死」，冬桂強抱武漢的頭，邊保證她的真心，邊抱怨武漢不信任她；（50 場）

她與劉春陽發生關係，暗示可買房藏嬌，劉春陽顧慮武漢是武生，她說「汝若背我，武旦是更厲害的噢」；（95 場）

她拒絕武漢一起回藝海道歉的要求，武漢問她是不是人，她反唇相譏，不然你這樣才像人嗎？接著對看不慣她和武漢吵吵鬧鬧的女傭說，最討厭醋勁大又黏答答的男人，並且宣稱「若無戀愛的热情，藝哪能進步」！（119 場）

反之，月英展示的是女性充滿信念的包容與等待。

武漢走後，劇團淒慘落魄，即使丈夫文雄對兒子怨怨，月英仍選擇相信武漢，有人發馬後砲，說她早該讓武漢娶阿美就沒事了，月英自知是繼母，阿美是亡姊女兒，婚事不好強求，對此她回答「做人那彼快」（人生多不容易）。到第 73 場，月英對戲臺主解釋丈夫所說「作戲仔人住戲臺死」，道出她是戲班囚仔，「連鄉里亦無」，但換句話說，「我的鄉里就是戲臺」。

林搏秋筆下的月英，遇到再大的事，總是幽幽一句話，鼓舞旁人情況不會更壞了，狀似柔弱無力，母性慈愛的後勁卻深遠無比。第 86 場，心理上已走投無路的武漢瞪視著廟裡的婆姐像，喃喃喚起了「阿母」，採雙線前進的敘事，到這裡突然閃回一段記憶：武漢十歲時，因書讀不好羞憤，捉弄妹妹吃沙，跑去躲起來不敢回後臺，月英因此遭丈夫責備太寵武漢，自以為是多好的後母，「其實蓋無誠意」，武漢出現後，月英只掛心他受冷挨餓，還為他洗腳……

正是這段回憶，讓武漢下定決心要回來面對自己所犯的過錯。

場，真相大白後，姊妹不約而同跑到亡母墓前，先到的妹妹說，她要在此和姊姊對決，姊妹倆接著說出了本片最震撼人心的對話：

麗娜：你講此款的話，著是要對養成你大的阿姊報仇是不？

淑清：共要（既然）侵占我的幸福，何苦，養我創什麼？

從林搏秋劇作 重探現代性

透過林搏秋的劇作，可以刷新我們對那個時代女性的刻板印象。誠如歷史學者吳密察所言，1920年代以來，臺灣知識人念念不忘的關懷是臺灣的「現代性」^①，女性角色不但是他「戲肉」兩難情境的要角，職業女性遇到親情愛情的難關，不是無條件犧牲退讓，她們的心思、行動，具現了決斷和承擔的能力。林搏秋的字裡行間，還有許多現代性待我們去解讀，甚至重新搬演。

施如芳

劇作家，臺大戲劇系助理教授，劇本書有《黃虎印》、《願結無情遊》、《快雪時晴：施如芳劇作三齣》，近作有《當迷霧漸散》、《馬偕情書》、《俠飛春光》、《阮是廖添丁》、《鯨之嶋》、《藏畫》、《月滿長生殿》、《1624》、《土水：臺灣初露》。

妹日常最放鬆親密的床前，淑清表明要成全麗娜和文彬，麗娜不捨她割愛痛苦，淑清用文藝腔，有力回應：「我會用自信和信念來泅過青春的大海。」

姊妹愛上同一個男人，林搏秋瞞劇中人而不瞞觀眾，他設計情節，讓他與她們總是妥妥地各自帶開，差一步要揭露真相的時候，必定會剛剛好錯過，就在這些巧合的間隙裡，姊妹總會聊起想起「那個男人」，任性慣了的淑清一再讚賞她的主任，麗娜除了表示「你若嫁出去，阿姊嘛想要來結婚」，後來會叫淑清手段用強一點，別讓別人搶走，再到聽聞主任遭攻擊，還會幫淑清研判主任「與迫迫人在愛的查某有關係，您都用彼款的手段來報復」，這些鋪陳令知情的觀眾感觸良多。

除了三角戀的情節環環相扣，筆者認為文彬祖母和姊妹亡母的設計尤其精妙。祖母與麗娜頭一次見面就談得私密：麗娜說她和文彬是朋友不是愛人，祖母說，嘴講朋友，若無人看到，吻得多熱啊，接著說自己青春活潑的年代，在海邊一見鍾情就在空船內「共伊結婚囉（發生關係）」，祖母的現身，讓男主角文彬的養成背景有了想像的依據。

姊妹的亡母雖不曾現身，但淑惠成為麗娜，在家包辦煮飯做衣服，忍耐妹妹對她歌女職業的歧視，莫不是「長姊如母」的形象化。再則，第18場姊妹邀妹妹一起去掃墓，妹妹毫不猶豫就選擇參加公司球賽，第23場姊妹掃墓回來，見妹妹受傷，第一反應是「阿母在責罰你」，再到94

《女性的條件》：以愛之名 做出選擇的姊妹

相對於《桃花扇》，《女性的條件》較為通俗，主角主題鮮明許多。

故事描寫姊妹淑惠為供給妹妹淑清讀書，以麗娜為藝名在歌廳上班，淑清化學系畢業，到信東公司求職、工作，兩姊妹個別認識了玻璃工廠年輕有為的主任廖文彬。文彬先後與她倆出遊，他帶麗娜回老家見祖母，在海邊表露愛意，他把淑清當成妹妹，不知淑清對他的感情越陷越深，直到五月十三日，文彬和淑清看完城隍遶境的鬧熱，應麗娜邀請到家裡吃拜拜，三個人同時碰面，才知道姊妹倆愛上了同一個男人。

在三角戀的主線之上，迷戀麗娜的常客鄭鴻源和他的秘書兼情婦明珠扮演了反派的角色。鴻源追求麗娜失利，派手下毆打文彬，明珠懷有鴻源孩子卻遭冷落，為了

報復，放消息製造麗娜的醜聞。

兩姊妹衝突後，鴻源挾持淑清，將全片推向情節高潮。這一段戲，劇本寫的是悔悟的明珠洞察機先，鴻源讓司機將淑清扶進車內的那一刻，她已坐定駕駛座將車開動，眼明手快化解了危機。但電影呈現的是，鴻源在環亞大飯店的房間內打電話威脅麗娜，麗娜趕來時，鴻源倒在血泊中，床上醉到不省人事的淑清手中握著滴血的刀，麗娜趕緊藏刀，抱淑清要離開，警察已趕到門口。

《五月十三傷心夜》由凶殺案開展了劇本所沒有的法庭戲。麗娜頂下殺人罪，進了監獄，站上法庭受審，當著法官，謊稱她拿刀刺鴻源肚子，這時明珠站出來，指出致命傷在背部，隨著明珠說出供詞，畫面還原了凶殺現場。這些增加的戲，讓麗娜的犧牲變得立體，也為明珠、淑清的悔悟釀出說服力。本片最後的金句，本是在金山海邊由文彬對麗娜說，拍攝的時候，林搏秋提早了一場，改由淑清來說，就在姊



- 1 | 2
- 1 《桃花扇》攝製期間林搏秋（中坐者）與主要演員的工作照，「惡女」冬桂由張美瑤（右一）飾演。
 - 2 《女性的條件》拍成電影後更名為《五月十三傷心夜》，上演糾葛的姊妹情。片中姊妹由張清清（左）、陳雲卿（右）飾演。

註 | ① 《林搏秋全集：文獻卷》〈台語電影史上的一脈清流〉，頁392-393，modernity，吳密察用詞為「近代性」，中文語境普遍用為「現代性」。

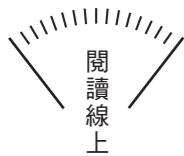


LITERATURE WORKSHOP

- 閱讀線上 READING LIVE
- 作家私房 A ESOTERIC SPACE
- 業界直擊 BUSINESS LIVE



文學工場



用餐飲時光調節閱讀的節奏

訪新竹或者新州屋

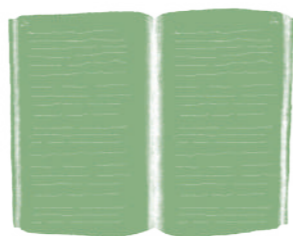
Balancing Reading Pace with Culinary Delights:
A Visit to OR House, Hsinchu

文 | 林郁嫻 · 攝 | 劉璧慈



鴻梅文創執行長陳添順一手打造新品牌「或者新州屋」。

自 2017 年起，「或者」以書冊為主，佐以地方選品、飲食和工藝等等，為大新竹地區注入文化軟實力，希望讓在地人驕傲、旅行者憧憬。「或者」近年來逐漸開枝散葉，拓展旗下品牌並各有不同定位，但通常有書的地方就會有咖啡和輕食，一手打造「或者」的鴻梅文創執行長陳添順認為，閱讀需要有停下來思索的時候，讀和思缺一不可，而一杯咖啡可以創造這樣的時間。



「或者」的建築距今已有 90 年的歷史，店內的一隅空間也用老照片訴說好幾代的新竹記憶。

在老建築裡遇見地方風土

「或者」在 2024 年問世的最新品牌「或者新州屋」，其前身是戴吳獅與戴吳傳父子倆於 1934 年建造的「新州屋」，戴吳傳並親自到日本取經建築風格。新州屋是第一家由臺灣人興辦的百貨公司，也是繼 1932 年日人在臺北創立菊元百貨之後，全臺第三家、新竹州第一家現代化百貨公司。陳添順表示，「建築是可以看見歷史累積的載體，新竹已建城三百年，承載其中的記憶和美學可說相當豐富。」從選址的考量，就可以看出「或者」對文化的重視。

或者新州屋高四層樓，各有精彩，從一到四樓分別是選品、餐酒館、共創廚房、城市露臺，延續品牌廣納地方產物的多元性。

一樓的選品主題圍繞於地酒和醬料，取新竹特產九降風的諧音「酒醬風」，在重視風土的前提下，以臺灣在地多樣化食材再製成酒或醬，進駐的甜點店也以地酒製成馬卡龍，陳添順說，「我們一直以來在做的是讓地方被看見。」自或者新州屋向外走三分鐘即是東門市場，再走五分鐘則是中央市場，因此一樓選品也呼應此地緣特

性，讓來到這裡的民衆，都能體會在地方採買的樂趣。

以飲食語彙轉譯建築歷史

二樓餐酒館的下午茶菜單以年份命名，不但對應不同的年代風味，同時也藉由飲食述說或者新州屋的建築歷史。陳添順解釋，最早期的新州屋走在時下潮流前端，親自到日本帶貨、引進最時髦的和洋選品是一大特色，因此「1934」套餐以美式咖啡、櫻花奶酪、金平糖引出那年代和洋融合的昭和浪漫；後來，新州屋轉手他人，改名昇龍百貨，風格從日式轉為典型臺味，因此「1976」套餐由菊花酸柑茶搭配黑糖桂圓米糕，用質樸的臺式飲食反映務實努力拼經濟的年代；90 年代改由麗嬰房租賃經營，「1998」套餐以焙茶厚奶、脆笛酥、佛卡夏，組合出滿滿的童心；到了現在，「或者」接手經營這棟建築，「2024」套餐便跟鄰近傳承至第五代的中藥房合作，以肉桂和柑橘等材料自製可樂，搭配雙色錦玉、桐花蜜、果脆凍乾，貼合現代講求健康創新的輕食潮流。「在懷舊、反映生活軌跡的同時，更能貼近現代人的品味及訴求。」陳添順總結下午茶套餐的設計理念。



1
2

1 三樓的空間寬敞明亮，百餘種的飲食選書展現了以「飲食」出發的核心特色。
2 陳添順(右)延續過往跟女兒(左)在咖啡廳讀書的美好回憶，在自己的書店中納入品飲空間，提供讀者慢慢讀書、慢慢休息、慢慢思考的美好時光。

從無到有的料理、 從淺到深的感情連結

三樓共創廚房涵蓋百餘種的飲食主題選書，以及提供多人一起做菜的開放式廚房，「我們希望大家來這裡以食會友。」陳添順說現代小家庭居多，平日忙著工作，可能也沒有太多時間和空間做飯，而共創廚房從地方風土出發，設計食譜、準備食材，提供前置作業已準備妥善的環境，讓親友可以一起輕鬆做飯、交流感情、愉快用餐；還會有公司在此舉辦餐會，讓同事間透過做菜增加默契，轉換上班心情，也是一大樂事。此外共創廚房會不定期舉辦活動，像是邀請 Solo Pasta 主廚前來客座、部落客雀兒喜教外國人做臺灣菜、作家吳怡安分享結合臺灣茶與日式麵條的飲食等等。共創廚房是可以容納各種飲食想像的所在。

片刻點心時光之於 閱讀的意義

或者新州屋的多元承襲了建築會是百貨公司的角色，陳添順回憶多年前帶著女兒在咖啡廳邊看書邊喝咖啡、吃點心的美好記憶，可說是打造「或者」的重要參考。「我認為經營一家書店不僅是賣書，也要提供讀者慢下來的空間，喝咖啡時可以平靜下來，先暫停閱讀、思索並品味書中內容，古人說『學而

不思則罔，思而不學則殆』，期望讀者可以善用這個空間。」陳添順笑說，女兒如今長大了，談起和爸爸的回憶，同樣對這段親子共讀、品嚐輕食飲料的時光印象深刻。

對於閱讀習慣、飲食文化，以及老建築保存的推動，「或者」並不止步於此，陳添順透露在或者新州屋之後，還有正在翻新的建築。陳添順引用了法國雕塑家羅丹的一句話，「美一直都在，只是缺乏被發現。」他的藍圖從閱讀出發，將持續結合各種不同領域、發展在地，彼此相輔相成。



林郁嫻

太陽風象、上升水象，這十年的變與不變，是持續讓企劃與採訪與策展等一切內容，引領我向任何有故事的他方流動。



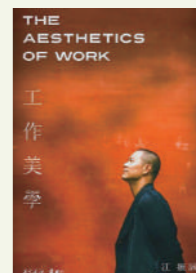
1



2



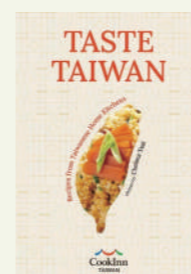
3



4



5



6



7



8



8



10

1 《理想的下午》

舒國治·著 | 新經典文化 (2021.01)

當抱持著開放、好奇的心情去度過一段時光，便會覺得每一種當下都很美。

2 《用一頓飯的時間旅行》

高靜芬·著 | 遠流出版 (2020.08)

當去一家餐廳吃一頓飯時，會想要去了解食材從何而來、料理怎麼做成，就像去了一場地方風土的旅行、四處探索。

3 《薯條與油封大蒜》

陳陸寬·著 | 三采文化 (2023.09)

以輕鬆趣味的態度講述餐廳經營，餐廳本業人士可以從中獲得啟發，非本業的人也能理解大概。

4 《工作美學》

江振誠·著 | 天下文化 (2023.08)

作者思考食物與自己的關係，自述如何從廚師提升到更專精的層次，成為一個專業的工作者，提出八角哲學的獨到見解。

5 《iá 野植風味學 ISSUE NO.1 鮮味 UMAMI》

郭庭璋、蘇立中·著 | 野植風味 (2024)

如何在植物裡找到食物的鮮味，以雙語製作。

6 TASTE TAIWAN: Recipes from Taiwanese Home Kitchens

Chelsea Tsai 蔡佩君·著 | CookInn TAIWAN (2023.12)

以全英文書寫臺灣小吃，定義食材名詞，對於外國人來說是建立基本概念的絕佳工具書。

7 《EATALY 義大利飲食聖經》

Oscar Farinetti·著 | 積木文化 (2024.03)

EATALY 是連鎖食品商場，在介紹橄欖油、義大利麵、起司……的形狀、顏色、作法之餘，也教大家如何挑選。

8 《味覺獵人》

Barb Stuckey·著 | 漫遊者文化 (2020.05)

透過邏輯、科學化，講述味覺是大腦分析後的結果，大腦味覺資料庫愈大，愈能品嚐、形容出料理的好吃滋味。

9 《食物設計》

詹慧珍、黃若潔、UOVO Food Design Studio·著 | 果力文化 (2023.09)

整個吃的過程體驗都是食物設計的一環，與生活美學息息相關，書中並有多項來自全球的案例提供參考。

10 《也好吃》

馬世芳·著 | 新經典文化 (2024.01)

從食譜談到生活，作者透過吃一碗麵、喝一杯咖啡的簡單日常，分享對生活飲食的感知可以如何再更深入一層。



故事與人物是打開好小說的 兩把鑰匙：訪唐福睿

Characters and Plot: The Two Keys to a Great Novel:
An Interview with Tang Fu-Rui

文 | 徐禎苓 · 繪 | Ivy

Q 獲獎無數的《八尺門的辯護人》最初得到「鏡文學百萬影視小說大獎」首獎時，名為《最刑島》，書名為何有如此調整？你曾說過：「這部作品寫來就是要拍的，先是劇本概念才寫成小說。」撰寫劇本和小說兩種文體，在說故事的方式上有何不同？如果劇本先行，在寫的時候會不會特別考量拍攝問題，而調整情節？

初取名《最刑島》，是希望能有日本本格推理小說的味道。後來小說改編成劇本時，面臨一個問題：影集要取什麼名字？相對於小說，影集似乎要帶給觀者不同的感受，最後拍板定調的《八尺門的辯護人》，出自田調對象——他是一名法官，我在創作過程，經常與他討論一些司法問題，因此他很熟悉文本。有天他忽然問我：「叫『八尺門的辯護人』怎麼樣？」我想，有「辯護人」三個字，觀者能清楚作品類型；「八尺門」雖是臺灣地名，但因為少人用而給人一種陌生與新鮮感。兩個詞合在一起又具有雙關意義，一方面是來自八尺門的辯護人，另一方面則為八尺門的少數族群——同時也是主角本身的原住民身分做辯護。我乍聽覺得名字很不錯，後來我們決定連小說的名字一併修改。

過去從事編劇，學到如何鋪排角色、情節吸引觀眾目光，這都對我寫小說有幫助。其實，我後來閱讀關於小說創作的書籍，發現劇本和小說有很多概念雷同，譬如鮮明的人物和豐富的情節。而鏡文學標榜「影視小說」，比文學小說更在意這兩者。不過，小說和劇本是很不一樣的載體，影集有很多方式去說故事，包含配樂、表演等各種工具，但小說只憑文字就要帶出畫面、聲音……假使你問我哪個比較難，我覺得是小說。小說需要的細節非常多，寫的時候能天馬行空，但我確實會懷疑寫完之後，在執行上會不會有困難。後來我體認到，小說迷人的地方在於能超越影像，讀者的想像力其實更豐富，所以與其寫的時候自我受限，還不如放手寫。

Q 從《童話·世界》到《八尺門的辯護人》，兩部著作主題不同，我卻感覺兩者有個共通點——透過小人物在正義、權勢、利益上的對壘或糾葛，乃至人性的灰色地帶，讓人看見法律與道德之間的斷層，人們的不徹底與擺盪。能有如此細膩的描寫，過往律師經驗、個人關懷、閱讀或學思培養等，是否對你有所啟發與影響？

我想最主要的影響還是法學訓練。念法律系時，教授要求我們抱持懷疑的態度，不管看到哪個議題、說法或案例，永遠能找到多數說、少數說、肯定說、反對說、有力說……我

們習慣思考有哪些不同觀點，有多少利益在背後角力，法律權衡這些利益後，做出一個決定。

我會做過一段時間律師，體會到多數案件其實都只是小奸小惡，這些人並不是真的壞人，而是某個時間點上，為了自己的利益而觸法。身為律師必須站在某一方，在法庭上為他辯論，但爭到最後，很少有一方是絕對的對或錯，一件事情包含不同面向，這不斷影響我看待事情和人。世界上沒有人完美，因此我創作的人物也是。必須讓讀者在人物身上找到一部分的自己，人物遇到的問題往往也是讀者會遇到的。

《八尺門的辯護人》確實容納很多社會議題，我花了近一年時間找資料、做田調，有故事大綱和人物後，實際寫了差不多一年，資訊來源大都是新聞媒體和臉書，大部分的社會議題裡，有很多法律討論，我的好友多半是法律界的人，關懷的議題都差不多，當喜歡的臉書專頁、生活周遭都是這些資訊，自然覺得這些很重要，不過要寫入小說的唯一條件，是議題得有助於人物和故事設計，才會把它放進來。

與臺灣法學教育很不一樣的體會是後來讀加州藝術學院，學校很在乎你關心的東西，我才知道原來我說的內容很重要，應該被好好呵護和關注，這對創作者來說是很大的鼓舞。

Q 你平時有搜集寫作素材的習慣？創作時有偏好寫作的地方嗎？

我不只關注新聞事件，各種小故事、圖片、短影音、訪談等有趣的媒材，或是覺得有可能成為未來創作靈感的材料，都會搜集起來。譬如寫《八尺門的辯護人》，就去讀阮義忠的攝影集《八尺門》。資料通常很雜，所以我會整理分類。

我最習慣自己的書桌，無法去咖啡館、圖書館創作。過去考國考，關在地下室自修室，悶著頭唸書，我滿享受個人固定空間，做一些枯燥乏味的事情，後來創作也都是這樣。

受訪者

唐福睿

以律師為業五年後，赴美國加州藝術學院攻讀創作碩士。首部編導電影《童話·世界》以權勢性交為主題，獲選為臺北電影節閉幕片；另創作小說《八尺門的辯護人》探討死刑與族群，再榮獲各項文學獎，並翻拍為影集。

採訪者

徐禎苓

臺北市立大學中語系助理教授。著有散文集《流浪巢間帶》、《時間不感症者》、《腹帖》。



移動中的寫作進行式： 訪 Sayun Nomin 游以德

Writing on the Move:
An Interview with Sayun Nomin

文 | 蔡佩含 · 繪 | Ivy

Q 你的作品有詩、有散文也有劇本，當生活中出現創作的靈感時，你怎麼取捨用哪一種文類作為表現的形式呢？

我本身是劇場出身，面對觀眾這件事算是專業的要求和訓練，我們會去在意觀眾的感覺，所以創作文字的時候，挑選素材或是用哪一種文體，也會習慣性的考慮讀者的感受。像「泰雅精神文創劇場」這個作品，講的是很沉重的議題，有土地議題、臺灣社會的結構性問題、性別議題，甚至是原鄉人口流失，還有學術倫理的問題，我當時認為這樣相對嚴肅的主題，應該要用比較輕鬆、日常的方式講述，所以選擇用劇本的形式創作，用角色去刻畫。其他文學形式仰賴讀者主動的接收，主動去看下一行文字，但在劇場黑盒子的空間裡面，觀眾是一個無處可逃的狀態，必須要接受當下這個空間給他的所有資訊、事件以及議題，所以我覺得在受眾的要求上面，這兩個是截然不同的形式。如果今天的內容比較嚴肅，希望大家能夠靜下來思考，我就會用劇本的形式去創作。我覺得不同的形式，可以捕捉跟 highlight 的東西滿不同的，在碰到一個議題的時候，我會去感受當下給我的生命經驗是什麼，透過我自己的敘事方式去延伸，想像要用什麼方式去表達，為什麼它需要關注等等。文學或者是戲劇，其實就是兩種不同的武器，有不同的優點可以使用。

Q 當「山海」已成原住民文學裡的書寫典範，想請你聊聊自己在創作時，會預設書寫的場景或空間嗎？從性別的角度出發，有曾經感覺到這種書寫典範的限制嗎？或是提供給你什麼樣的養分或思考？

我其實在四歲左右就搬到臺北市生活，常常在書寫的時候質疑自己寫的山海是不是不夠？是不是不夠了解？寫出來的東西是不是沒有資格叫原住民文學？後來有一位前輩提醒我，要相信自己就是 2024 年的原住民，你寫出來的東西，就是原住民族文學，不管你是正在了解的路上，或者是寫城市裡面的生活，你看到的所見所聞，都是當代的原住民族文學。當我了解這個前提之後，去學習自己的文化變得比較沒有壓力一些。「山海」是比較常看到男性前輩作家去書寫的領域，但對我自己來說，遑論山海，織布、務農還是族語，我其實都滿需要去學習的，所以目前還沒有辦法走到這麼遠去想主題的界定，抑或是性別上面的差異，我還在很初步的階段，想辦法站穩自己的自我認同。

過去三年除了在劇場表演、文學創作之外，還有很大一部分的時間在原民台主持人文紀實節目，實際走到部落裡，透過工作接觸到非常多的族人，這也是以前在文學創作時夢寐以求的，為我帶來了很多創作的養分。但如果回頭談到所謂的書

寫空間，我覺得設定空間可能比較沒有那麼絕對的答案。我最近開始背誦越來越多的族語單字，發現使用族語創作時會創造出一個全新的空間感，當這個作品不是使用既定熟悉的華語文字，而是用族語去書寫的時候，會因為使用族語而產生原住民族文化的邏輯，或是原民的世界觀，那就是一個全新的空間感。比如說長輩告訴我泰雅族語裡面沒有「祝福」這個字，因為覺得自己有那個神力可以能夠祝福別人是一件很自大的事情，這樣子的精神和泰雅的價值觀，如果單純只用華語書寫，在華語的空間裡面，其實是比較容易被忽略的。

A

Q 你在書寫文學作品時，有習慣或偏好的寫作地點嗎？這些地方帶給你什麼樣的影響？

我自己目前也還在摸索怎麼樣寫作才是最好的，所以經常在不同的地方寫作，更應該說是在「移動中寫作」。有時候在不同的部落或是在外景車上，有時候是咖啡廳，甚至是攝影棚內，或是劇場的後臺。在不同的空間寫下來的段落，日後自己回頭閱讀，想要延伸創作的時候，會得到新的刺激。對我來說，在每一個場合一定會有不同的我，無論是我當下對空間的體感，或是自己應對世界的方式，都會有不同看事情的角度，很多時候在移動中思考，可以寫下比較不同的感悟。

譬如說我之前因為工作的關係到復興鄉，聽到一個前輩講述石門水庫底下以前有一個泰雅族的部落，因為要蓋水庫，那些泰雅族人被迫遷居的歷史。所以其實原民遺址不一定是在土地上面的，也有水這種不同的介質，水壩底下可能也有族人的生活軌跡，這個就是完全不同的空間想像。後來我用這個素材寫了〈水壩底的腳印〉這首詩。有時候這些靈感來源，不一定是坐在某一個空間想像出來的，每一次在跟族人接觸的時候，往往是開拓一個新世界的契機，讓我獲得更多不同的靈感。

A

受訪者

Sayun Nomin 游以德

1990 年出生，桃園拉拉山泰雅族。演員、主持人與文字工作者，臺灣大學戲劇系畢業，現就讀北藝大文學所。原住民族電視台《尋 miing 紀遺》、《出力 CEO》節目主持人。文學寫作關注當代原住民族，曾獲臺灣文學獎原住民族漢語散文金典獎（現名為「原住民族華語文學創作獎」）、原住民族文學獎、臺北文學獎等。

採訪者

蔡佩含

臺中彰化人。政治大學臺灣文學所博士，熱愛原住民族文學與音樂的偏食型讀者／聽眾。博士論文為〈站在語言的灘頭：戰後臺灣原住民族文學與歌謠的混語政治〉，現為臺大兼任助理教授與音樂專輯企劃。



《食力 foodNEXT》編輯團隊小而精實，由左至右分別是採訪編輯巫芷玲、採訪編輯黃睿慈、副總編輯林玉婷、採訪編輯郝致琪。

在監督角色與商業模式之間， 初衷從未變過

訪《食力 foodNEXT》副總編輯林玉婷

Straddling Oversight and Business, the Mission Stays True:
An Interview with Lin Yu-Ting, Deputy Editor at foodNEXT

文 | 蘇曉凡 · 攝 | 林昶志

2013 年至 2014 年，臺灣爆發多起黑心油事件，多家食品公司違法混油，摻雜「銅葉綠素」調色，甚至利用餿水油製作食用油。人心惶惶之際，臺灣唯一以食為核心的獨立媒體《食力 FoodNEXT》（以下簡稱《食力》）於 2015 年挺身成立。

創辦人暨總編輯童儀展與副總編輯林玉婷都是新聞科班出身，加上曾任職於食品公司的 CSR 部門，知道食品專業知識之深之廣，食安事件的肇因分析以及裡頭混雜成分對人體健康危害的解釋，是當時主流媒體無法完整報導、傳達給民衆的，「我們看到既有媒體架構，無法好好處理這樣的議題。」許多專業知識在轉譯過程被忽略或捨去，使得民衆無法全盤掌握食品安全事件，進而導致惶恐萬分的社會氛圍。他們因此決心成立以飲食為核心的媒體，以提供完整專業的飲食產業報導為職志。

「過去食安問題，媒體多採訪毒物科醫生。但吃一口食物到身體出現病兆、生病，是一個很長的過程。」創立之初，《食力》就做了與一般媒體不同的事情。他們拜訪了全臺食品科學系的相關教授，向他們介紹《食力》媒體，希望能與食科專家長期合作，完整報導食品產業裡的方方面面。

易懂且富有專業知識的報導內容，讓他們很快累積第一批忠實讀者：食品產業人士、食科系學生。林玉婷解釋，許多食品公司內部公關也不一定涉獵食品專業知識，一旦事件發生，後續公關聲明與新聞稿若直接引用研發單位的專業文字，將無法確實與媒體、社會溝通。《食力》成功打破困境，報導品質成為標竿，許多食品公司甚至將其作為教育訓練之用。

為全方面觸及一般閱聽眾，成立之初，《食力》便同步開辦實體活動與 YouTube 頻道，邀請專家分享食品衛教，另外也有「創業食刻」單元安排創業家分享理念，藉此串連飲食產業，也讓民衆認識優良的食品、餐飲品牌。

成立獨立媒體已是勇敢之舉，《食力》卻不滿足於此，在紙媒式微時代仍舊堅持出版季刊雜誌。「透過網站可以藉由單篇報導講述一個議題，如果議題能有四五篇系列報導，就會製作成當月網路專題，而當報導面向大到能談及一個產業的話，會做成季刊主題。」一本高達 120 頁的季刊，編輯部每期選定一項食品或餐飲產業，依照產業鏈裡的各個面向製作一系列訪談報導，並搭配視覺化的資訊圖表呈現產業整體現況。

每一期刊物製作，都得花費大量時間心力才能完成，必須想辦法打進、深入該項食品產業內部找到關鍵人物，再藉由一次次採訪建構產業輪廓與知識，「幾乎每一次採訪都耗時兩、三個小時以上。」這些背後功課不完全呈現於報導中，卻是建立專家信任與正確轉譯專業知識的必要過程。「這些都是需要時間長期累積。」副總編輯林玉婷解釋，報導專業食品科學無法一蹴可幾，取得受訪者的信任、接受採訪，到採訪編輯掌握議題核心、製作兼具知識重量與新聞價值的內容，都需要逐步逐日累積。



1 | 2

1 《食力》的報導會獲得許多獎項肯定，專業品質受到信賴。

2 除了電子報導內容，《食力》也發行紙本季刊，並在 2021 年獲得金鼎獎最佳生活類雜誌。

2019年，《食力》編輯團隊花費半年時間追查臺灣連鎖咖啡店黑心混豆的調查報導，報導一刊出即受到關注，也讓《食力》終於被更多讀者看見、認識。

當年，編輯同事在搜集資料過程，發現歐盟的OPSON行動運用專業技術檢驗歐洲各大品牌是否有咖啡摻混的情事。他們隨即展開臺灣版的OPSON行動，抽驗國內星巴克、路易莎咖啡、cama café、西雅圖極品咖啡等12個品牌共22件樣品，從送驗結果中查出西雅圖極品咖啡有摻混疑慮。為了再次確認事實，團隊進行採訪查證與第二次樣品送驗，才確定品牌可能有蓄意混雜咖啡豆的欺瞞行為。

「那真是小蝦米對抗大鯨魚。」五人不到的編輯團隊面對老牌知名咖啡品牌，林玉婷深知不能有任何差錯，刊出前夕，團隊與總編輯多次來回模擬刊出後可能面對的意見與質疑，確定報導內容屬實且皆有所依據，才按下了刊出鍵。

這次經驗不僅僅是《食力》編輯團隊的巨大挑戰，對外也證明《食力》媒體的公正與認真。許多食品、餐飲品牌再次肯定《食

力》新聞中立與內容專業，還有不少人私下給予鼓勵，甚至送來蛋糕為他們打氣。不過，林玉婷也強調，編輯室遵守編業分離原則，編輯團隊不經手任何廣編內容，報導製作絕不受到廣告業務影響。

林玉婷相信堅守原則、做好內容，都能帶領一般民衆及臺灣食科產業一起變好，進入正向循環。為此，《食力》特別成立品牌發展部門，負責會員關係與品牌經營。《食力》網站有會員機制，但沒有實行收費訂閱，而是在每篇報導下提供會員「食力學堂」測驗，鼓勵讀者閱讀報導後自我測驗以獲得學分，另外他們也建立「食實驗室」平臺，邀請會員利用學分兌換、免費試用食品品牌的新商品，並給予回饋。

這一全新的商業模式鼓勵讀者參與新食品的研發過程，也讓品牌客戶收到最即時的市場回饋。「這幫助商業客戶在新品上市前修正產品，同類型的其他品牌看到讀者回饋，也可以提前改良商品。這與我們的初衷是相同的，讓整個產業更進步。」林玉婷說。

食實驗室的成功運作讓《食力》團隊進一步思考：「如何讓品牌以更直銷的方式去販售商



2019年，《食力》做了超過半年的追查、採訪、查證，推出「黑金詐欺：咖啡豆混充騙局」專題，司法機構因此介入調查，也讓不法廠商得到懲處。

品？」考量到臺灣電商市場已相當成熟，他們決定以飲食募資平臺銜接品牌銷售端的需求，便成立了臺灣第一個飲食募資平臺「拾光 FoodChill」幫助新品牌開發、銷售商品，給新商品更多曝光機會。

除了找出多元且良善的商業策略，《食力》也在2019年創辦臺灣第一個飲食產業專業評鑑「食創獎」，針對食品創新、設計美學、企業永續等三大組別、九大獎項，希望讓認真用心的品牌能夠被市場、消費者看見，並透過這樣一年一度的大型活動，提供各個品牌學習交流的機會。也因為不斷串聯擁有好理念的食品品牌，全家便利商店在初期推廣食品少添加「Clean Label」行動的時候，就邀請《食力》協助舉辦2020年全家Clean Label大型商業論壇，後來，他們也曾協助聯華食品舉辦食安論壇。《食力》就這樣宛如食品產業裡大聲號召的積極倡議者，一個接著一個的完成改變產業的嘗試。

不過，整體社會的食育風氣，仍仰賴政府單位的推動與推廣，《食力》有所先見，早於臺灣《食育基本法》三讀通過之前，便已規劃一年一度的「食育力城市大調查」，「光做評比內容就很辛苦，我們研究日本的食育基本法、參照他們的指標，再對應臺灣政府有哪些公開資料去

計算評分。過程中也發現臺灣政府有非常多資料是不公開的，我們會敦促他們公開。」林玉婷表示，調查主要依照農業與環境、教育與文化、健康與營養、食安與衛生等四個面向進行評比，每年一次的縣市排名，正是督促各地方政府對於食育的重視。

《食力》即將邁入第十年，走過創業最艱苦的耕耘期，他們不只在報導內容上精益求精，沒有怠慢，同時間更開拓各種號召產業、社會一同前進的機制與活動。回望過去所完成的成果，林玉婷這麼說：「我們的理念從來沒有變過，只是試圖找出更多方式讓我們在商業與監督角色中取得平衡，發揮真正想要達到的社會影響力。」

蘇曉凡

文字工作者。畢業於政大新聞所。喜歡故事、認識人和社會。曾任職於藝文雜誌、新聞媒體。



《食力》發揮身為媒體的影響力，用深度報導帶來正面價值。

ANOTHER

另一種文學

KIND OF

LITERATURE



- 紙上導覽員 TOUR GUIDE ON THE PAPER
- 文學新鮮貨 FRESH FROM LITERATURE
- 典藏再發現 REVISITING THE CLASSICS



放映出城市的身世，及它的未來

訪新竹市影像博物館執行長呂宗憲

Projecting a City's Past and Future:
An Interview with Lu Tsung-Hsien,
Director of Image Museum of Hsinchu City

文 | 蘇吉·攝 | 林昶志



日治時期，有樂館建成，建築外觀融合古羅馬與阿拉伯風格，非常特別。(KK / 攝影)



1 | 2 1 新竹市影像博物館曾在 1991 年關閉，後來經過整修，又在 2000 年重新開館，現由執行長呂宗憲負責規劃營運。
2 影博館是新竹市第一座擁有冷氣設備的公共建築戲院，放映大廳大約可坐 500 位觀眾。

從前有座「有樂館」

西元 1933 年，《臺灣日日新報》刊出這樣一則報導：「新竹市民五萬人的娛樂殿堂有樂館：盡現現代建築之粹，將於十一月底竣工開館。」有樂館位於新竹市中心，大規模的場館能夠容納五百多人。有樂館的問世，使得新竹市民有了更多的娛樂選擇，電影、戲劇、音樂會等形式的藝術展演也在新竹引起旋風。

這座承載著 1930 年代新竹民衆記憶的有樂館，也正是現行「新竹市影像博物館」（以下簡稱「影博館」）的前身。影博館有著悠久歷史，日治時期的有樂館作為娛樂場所，同時也作為殖民政府對國力的宣揚與展示。大戰期間，砲火波及至有樂館，屋頂遭到戰火破壞但未損壞建築結構。戰後國民政府遷臺，遂將有樂館重新整治，改為「國民大戲院」，除了延續過往電影放映的規劃外，也作為許多國民活動的空間，但隨著娛樂媒體的多樣化、家用電視的普及，大戲院也走入歷史之中。

現坐落於新竹市東區的影博館，已是 2000 年後完工、作為博物館場館規劃的一

座建築，同樣保留電影放映的功能，也背負起電影史料、文物的陳列展示大任。

一座影博館的可能性

2023 年中，影博館從委外經營回歸文化局自主營運，也面對許多挑戰。影博館現任執行長呂宗憲談論到自己與影博館的故事，他大學在新竹求學，假日許多同學選擇返家，但他作為異鄉學子，因為家鄉距離新竹較遠，許多假期都選擇在新竹度過。

「當時我很常到影博館看電影，那時候影博館常常放映很多小眾電影，或是藝術電影、文藝片。」傳播學系出身的呂宗憲，在影博館的電影薰陶下，也拓寬自己對於電影的想像。畢業後從外縣市回新竹任職影博館執行長一職，他並不感到陌生，對於一座十分熟悉的場館，呂宗憲對影博館的規劃，一直是看向未來。

「影博館是一座有長遠歷史的建築，但不同於其他老建築尋求轉譯、老屋新力的規劃，影博館一直在做的，就是放映電影這件事。」影博館歷經風霜，幾經更名，作為電影院的責任從未懈怠。現在的影博館

主要以前棟——放映大廳作為映演空間，未來後棟也會規劃相關展區，展出過往的影像文物。除了每週二、四的常態電影放映活動，影博館也規劃與各種主題影展合作，例如今年8月的「新竹瘋影展」便是聯合台灣國際兒童影展。此外，影博館也積極接洽許多原本只在臺北市舉辦的影展單位，邀請影展前往新竹舉辦，將過往難得的影展資源注入新竹之中。

讓人走進來，邀請人走出去

除了前棟影展播映以及後棟展場規劃，影博館在影像創作推廣方面也不遺餘力。每年舉辦的「影像培力營」，邀請新竹在地民衆參與，透過講師的經驗分享與實務學習，鼓勵民衆以自身的眼光，記錄所見的新竹景色。近年更是試著降低培力營的受眾年齡層，開放青少年報名，因應新竹年輕化的趨勢，讓更多新竹的在地記憶被看見。

另外，也有「新竹市獎助影視製作拍攝計畫」獎勵國片拍攝與記錄新竹面貌，不限於

題材、類型、長片或短片，多樣的補助條件也使得新竹風貌的推廣能夠益發多元，以各種不同的媒介、形式被保留與呈現。

串聯地方文化記憶

影博館在影像呈現與電影文物展覽上不斷努力，但呂宗憲更希望能夠做到的是，如何以影博館作為一個節點，將新竹舊城區，乃至於整個新竹的文化記憶進行串聯。

「新竹時常被記得的就是科技城，科技作為城市的特色當然是好事，但也許影博館所串聯起的在地記憶，可以讓大家看見新竹的歷史與文化。」呂宗憲望向新竹風土與城市記憶如何接續，在強調科技發展的日新月異之外，也保有深刻的文化底蘊。

由於臺灣的地理特性與生活習慣，「島內移民」已是常態，尤其新竹因為科學園區等因素，成為臺灣人口移入最多的城市之一。來自四面八方的民衆選擇落腳新竹，新竹如何與這些「新新竹人」產生聯繫，便是一個關於文化與生活的問題。當民衆

的生活與城市的脈動接軌，也會逐漸形塑在地的認同。因此，呂宗憲不斷強調影博館的在地性：不單只是電影、影像文物的保存與收藏，更是面向新竹市民、產生文化認同、提升在地關係的一個重要節點。

呂宗憲提到影博館所蒐羅的史料，除了電影技術物件，也向在地民衆募集許多老照片，照片承載影博館與新竹市區的過往面貌，使得影博館不再只是觀光景點，更是聯繫在地情懷與記憶的重要樞紐。

「除了照片之外，未來也希望能夠朝影像資料的蒐集方面努力。」除了靜態的照片，許多新竹市民可能也會用自家的手持攝影機拍攝家庭影像，記錄過新竹區的老畫面，那些蒙塵的影帶將是串聯城市記憶的重要史料。將來，或許能透過數位修復等技術，使得過往那些我們認知已經壞損、無法重見天日的影像資料，得以再次問世，也再次使人想起新竹的前世與今生，並從其中看見一座城市的未來與展望。

1930年代的有樂館消失了，1950年代的國民大戲院也走入歷史，影博館的身世波折，但始終沒有停下的是作為影像放映場館的使命，未來影博館也會持續放映，不只是放映出一部部電影的戲中風景，也試著放映出新竹這座城市的記憶以及未來。放映機會一直持續運轉。



3 | 4 3 展示區陳列著老照片，道出影博館的歷史變遷。
4 各種舊報紙上的電影宣傳廣告，是影博館保存的珍貴文物。

- 5 如今的影博館仍保留著最初的外貌與氣質，也一路見證了新竹的歲月變化。
6 影博館收藏了老舊的技術設備，也見證電影聽產業一路發展以來的改變。
7 影博館外面的《風城情波》手繪看板獨具意義，因為這部電影不但在「有樂座」全臺首映，還是第一部由新竹人出資、製作的電影，堪稱新竹重要的文化資產。

蘇吉

1999年，臺南人，現就讀政治大學臺灣文學研究所碩士班。獲第19屆林榮三文學獎，作品、採訪散見於報章雜誌。

文學新鮮貨

建屋不同於造字

阮慶岳、謝文泰談建築與文學

Building vs. Writing: Roan Ching-Yueh and Hsieh Wen-Tai on Architecture and Literature

文 | 詹斯閔
攝 | Loki
圖 | 謝文泰



身兼小說家的建築師阮慶岳（左）與承接台中文學館整修案的建築師謝文泰（右）。

建築打造物理空間，文學營造心靈世界，兩者可能互相影響，但因為方法與媒材的差異，也始終有無法互相跨越的地方。阮慶岳與謝文泰都是曾經跨越兩種領域界線的人：阮慶岳身兼文學作家與建築師，發表過許多建築類寫作；謝文泰是建築師，曾經承接臺中文學館的整修案。他們如何看待自身的文學與建築經驗？他們又如何看待「文學館」這種文學與建築相互交集的空間？

Q 兩位都有建築背景，請問你們各自如何和文學產生關聯？

阮慶岳（以下簡稱阮）：其實我一開始沒有意圖成為文學創作者。1970年代末我讀淡江，那是朱天文他們三三文學的大本營，建築系好多人也都在外面得文學獎。我看到校內文學獎就去投，後來以短篇小說〈日出〉獲獎。故事用第一人稱講主角的某位同學休學去當兵，主角拜訪他的親友，想要理解一個人為何決定中斷學業；可能是我當時對所謂成功人生和穩定道路有質疑，才寫出這篇。

謝文泰（以下簡稱謝）：小時候不會有人跟我們說什麼叫文學。我記得國小二三年級，有天爸爸拎著一個麻布袋回來，重重放到地上，滿滿的書撒出來，裡面什麼都有，《幼獅少年》、《新月詩刊》和其他很艱深的書刊，我跟哥哥因此開始有大量閱讀的習慣。可能因為讀得多，國文老師覺得我寫的東西不一樣，對我特別好。我讀武俠小說，也是先喜歡文字充滿聯想空間的古龍，很慢才認識金庸。

但後來有很長一段時間我不讀文學。我進高中是1980年代末，蔣經國過世、柏林圍牆倒塌、蘇聯解體，臺灣陸續出現遊行抗爭，我看到竟然有人可以在街頭焚燒自己。同學之間有「橋委會」和「文傳會」，上課偷偷打橋牌，私下傳閱政治哲學和社會評論的文章；我的熱情都投注在閱讀這種書。那時候覺得文學太弱了，我從文青變成憤青。這些事也影響後來我執業的態度。公共工程的案子，如果能帶來有價值的影響，我才会去接。

Q 阮老師也有類似這種思想啟蒙的階段嗎？

阮：應該是在大學。淡江反抗性很強，也是楊祖珺和李雙澤的民歌起點。我記得英文系王津平老師在英專路上開「文理書店」，店內進了很多思想性的書，像是克魯泡特金的著作，

同時間《新潮文庫》也很流行。偶爾我買不起書，剛好朋友在裡面打工，他會借出來給我。那時還沒有版權觀念，可以讀到的翻譯書很多。後來我到美國，那是另一個大量吸收知識的時期。

Q 在建築或文學領域，你們會覺得臺灣已經發展出屬於自己的語彙了嗎？

阮：語彙來講的話，臺灣文學比臺灣建築要強得多。首先現代文學已經發展很久，但現代建築跟古典建築是切斷的，現代建築根基薄弱，還在成形中。而且一個地方的文化有自己的進程跟周期，那不是有宣稱或有主觀意識就能生成的。

謝：我覺得臺灣累積的時間太短，而且建築發展因為殖民的過程一直被跳接。不過，阮老師和王增榮老師合寫的《建築的態度》，好像可以回答這題。



1 | 2

- 1 阮慶岳、王增榮《建築的態度：戰後臺灣建築師群像》（田園城市，2021）。
- 2 阮慶岳主編《無照駕駛：建築家的私文學》（田園城市，2004）。



日治時期的警察官舍群，經由謝文泰負責整建修復，活化成帶有舒適氛圍的臺中文學館。

Q 我就是在那本書看到阮老師用「單向和迂迴」來描述臺灣建築的演進，才有這個提問。單向指現代性的模仿和追求，迂迴是對自身位置的思索。

阮：我們寫這書，是想強調建築應該有態度。文化沒有正確答案，是由眾多不同聲音構成的，所以才要追求態度，而不是追求正確。這本書也是在彌補公共評論的斷裂和缺乏，二、三十年前建築雜誌有評論，現在都消失了。不是沒人寫，是學者有升等壓力，所以只留在學術界裡寫評論，就被關在學術高牆裡。

謝：談到缺乏論述和態度。我在學校看到，現在建築系學生更有意識去深化和探問自己生活的處境。這和王大閔或陳其寬這些前輩不同，前輩們是從小到大浸潤在中華文化的養分中，有意識地操作現代主義，那不是由內而外的狀態。而現在學生會反問老師，比我們當時勇敢。

Q 要如何看待建築師作為一個創作者？

阮：建築師不是純粹的創作者，比較接近服務業，完成別人委託來的夢想。在他人現實的目的性裡面，看看能夠夾帶多少自己的理念。我們鼓吹建築師的創意是爲了製造聲勢，讓他們和權力者對話時有後盾。

謝：建築有鉅額資本的限制，而且人只有在志得意滿、有錢有權的時候才會來找建築師，所以建築師是在不對等的起點，要把他人的期待引導到可行的方向。我們也必須能對其他專業敏感，好比一家幼稚園可能需要什麼。但在臺灣的分工體系底下，下游廠商可能缺乏技術；建築師像是寫菜單的人，常常要把作品交給不會做菜的廚師。相比之下，作家對創作的掌握度高很多；文學產生的工具和媒介相對輕巧，不需仰賴這麼多外在因素。

Q 那建築師能有多大程度保有自我？

阮：臺灣的問題不是建築師不能發揮。以公家案來說，是找不到可以承擔承諾的人，沒人敢說未來這裡就是要開窗、要有花草和日光。主事者要面面俱到，結果就是看不到主人的個性。

謝：對。不知道是蓋給誰的，沒有對象，沒有價值觀點，內容空洞虛無，就會產生鄉愿的建築。

Q 建築提供人類基礎居住需求。你們會覺得建築比起文學更有用嗎？

阮：那當然不成立。如果所謂有用談的是抽象價值，就要看永恆性。建築的當下性太強，反而成爲致命傷。人們以爲房子蓋得好就能擺很久，其實不然。王大閔的作品過幾十年就拆了，但幾千年前的中國唐詩至今還在。

謝：從語言學的角度來說，文字很有用啊，在信封上寫地址就能寄達某處。而且文學不像建築受那麼多資源系統介入，其實相對自由。建築要成爲像文學那麼雋永，反而是辛苦的。

Q 既然建築有這麼強的物質性，不懂建築專業的人，要怎麼領會它的精神層次？

阮：好比文學要從最普通的讀起，觀賞建築也是，慢慢鍛鍊才能接觸經典。現在藝術展覽跟大眾有距離，我知道很多美術館都開始想做建築展，因爲建築是相對好理解的，觀眾看不到精神性，至少看得懂這是一座教堂、一間公寓。而且有精神性的建築其實數量不到百分之一，看不到是正常的。

謝：像阮老師說的，觀者能體會多少，跟他本身累積的經驗有關。建築和文學都是八大

藝術之一，這兩者傳達的形式很不同。文字符號會構成閱讀阻礙，但建築給人的感受很直接，就是空間結構和線條。

阮：這滿好玩的。可能因爲當代分科太細才有這些問題。建築作爲視覺藝術，和文字藝術被區隔開來。但歐洲傳統文藝復興人或中國傳統文人，既寫詩也作畫。你看達文西和米開朗基羅也是建築師。當代建築教育很特別，就是爲了對抗這種分科。

Q 平常還有哪些藝文的興趣？會覺得文學養分幫助你們從事建築，或是建築訓練有助於文學創作嗎？

謝：其實文學和藝術就像彈藥庫，有時候會給予靈感，推動設計和溝通。我收了很多唱片，因爲製圖的時候手和頭腦在動，會一邊聽音樂。阮老師聊到淡江民歌，民歌對我來說有重要的轉換功能，讓我開始關心在地性；後來讀日本時代臺灣作家的作品，就比較能跨越閱讀的不適感，有更多理解。高中我看到楊逵的《鵝媽媽》，還以爲是本童書呢。

阮：我不喜歡強調自己建築的背景，好像我先是建築師才是一位作家。我曾經找大概十位建築人各自寫小說，整理成合集出版，叫作《無照駕駛》，因爲我相信寫小說和編織故事是人的本能，不需要特別被認可的身分。

Q 文學館是用空間承載文學與文學史的地方。兩位對理想的文學館有何想像？

阮：好的文學館要有人的溫度；不只是硬體空間的問題，更關鍵的是經營。臺灣公共工程的前端建設和後端軟體常常是斷裂的，經營者沒有進來、不知道主人是誰，建築師很難設計。文學館大概有兩種，集體性講某個國家的文學或以個別作家爲題。人們不可能進來看就懂那個作家，要去讀作品才能真正深入；所以文學館能做的是，透過物件把作家隱約的氣質和作品氛圍傳達出來。我在德國法蘭克福逛過歌德故居，他們就做得很好。

謝：傳統說博物館有研究、教育、典藏和展示幾個功能。不過像阮老師提到的問題，我承接臺中文學館建築修復案的時候，就提早把後端策展納進前期規劃，找臺灣文學史專業學者參與。但這牽涉史觀，很耗時耗成本，也不是一般標案的典型流程。

詹斯閱

地方小媽媽，同時是臺灣文學研究生。暫時不拍電影。感興趣的是二戰前後跨語世代、電影、人權和哲學。

海馬與點滴有什麼關係？ 在臺文基地邁向未知的療癒

Seahorses and IV Drips: Uncovering the Mysteries of
Literary Healing at Taiwan Literature Base

文·圖 | 溫席昕 (臺文館)



「海馬打點滴：你有所不知的文學療癒」特展
即日起至 2025 年 2 月 2 日於臺灣文學基地展出。

國立臺灣文學館自 2023 年以「寫字療疾—臺灣文學中的疾與療」探討臺灣文史中的疾病與療癒後，今年夏天再聚焦於文學的療癒力量，在位於臺北的據點——臺灣文學基地推出「海馬打點滴：你有所不知的文學療癒」特展，邀請知名作家張亦綯擔任文學策展人，並收錄大量電影、紀錄片等影音展品，不僅可見策展人閱讀廣泛、筆力雄厚，也展現臺灣文學的蓬勃脈動。而作為標題，「海馬打點滴」則有意讓觀眾不得不停下腳步思考：這是個什麼樣的展？



聚焦「文學的療癒力」，臺文基地本期特展邀請知名作家張亦綯擔任文學策展人。

小小的海馬，詩意的延伸

初次見到「海馬打點滴」特展的觀眾總要問：為什麼是海馬？帶著疑問走進展覽、觀察每個單元，或許正是策展人張亦綯為你設計的第一個巧思。

承辦展覽之故，筆者因而獲得大量親炙大師風采的機會，也在討論中終能慢慢靠近臺灣小說家豐沛且靈敏的思想。這個極富詩意的展覽，其實從「海馬」就可看出端倪。你有所不知，被海洋環繞的臺灣，早在 1894 年的《澎湖廳志》就有過〈詠物：海馬〉的紀錄：「有角無鱗儼若螭，云多陽氣助生孳。世人不惜千金價，凍死波中尚不知。」而在被作為藥材之前，海馬也會被認為可以安產，當作平安符使用。

近年來海馬的形象則益見廣泛，海洋保育運動以之為象徵，而海馬以公海馬懷孕著稱，對期待拋棄性別刻板印象者，更深

具啟發。不止於此，在你我的大腦中，還有以之命名的「海馬迴」，掌管空間知覺、記憶等。借重這種多元、多義的開放特性，在小說家眼裡，「它最能代表文學的角色與祝福」。換句話說，小小的海馬，竟能迸發出無限的想像、寓意，不正像是由小小的文字所組成的文學，所帶給你我的感受嗎？

從感受療癒到內容策劃， 作家的展覽思考

療癒，究竟是什麼？在我們正式討論展覽前，一起在「稍加提振士氣的事物」與「根治痼疾的莫大奇蹟」之間，再次確認你心裡「療癒」，是否已指向一個固定且普遍的定義。事實上，展覽在一開始便破題：文學，並不能保證療效。因此，這段存在於策展人與觀眾之間的對話，實則有互相釐清「療癒」、一起找到「文學的療癒性」的用意。



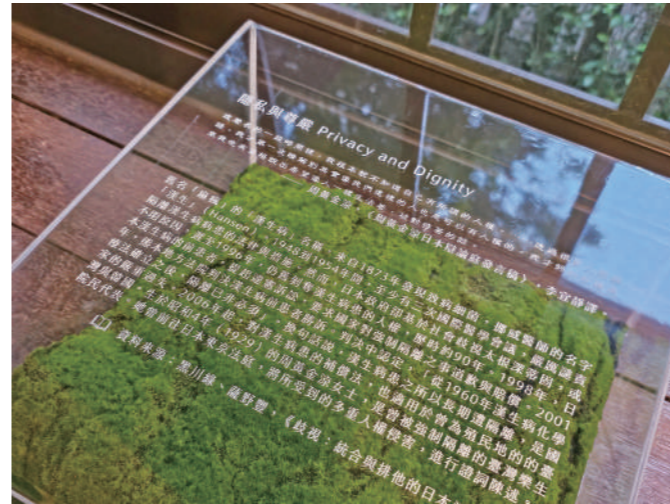
其次，考慮臺文基地展覽空間較為精巧，而一般觀眾通常對所謂的「文學」不是那麼熟悉，展覽減少多餘的文字敘述、說明與標示，以降低任何有可能的壓迫感。若以第一單元「病者皆前輩」為例，收錄了超過三十則文學作品的摘錄，創造「小口試吃」效果的同時，僅在其中的五則略作解析，誠如策展人所言「看著說明讀作品，和直接讀作品的效果，是不一樣的」，作品自有其感動人心的力量。尤其在「療癒」的背後，展覽與觀眾談的更是「疾病」、「受苦」的經驗，像是展覽裡出現的第一件作品「這次鼻塞是多麼輕微，不想當那種稍稍麻癢就跑醫院的激動市民」（摘錄自蕭詒徽，〈健康〉），不正好就是關係到每一個人的「感冒」嗎？

更進一步的，展覽也嘗試與有志文學、有志寫作的朋友們對話，期待觀眾能在其中看見關於文學繼承、文學史的想法，獲得彷彿「逃課」時能偶遇的意外收穫。

就像是無論在日治時期，或是現在看來，張文環的〈闖雞〉都是饒富深意且舉足輕重的作品。然而在「海馬打點滴」的框架下，〈闖雞〉不僅在「生理疾苦」與「社會受苦」之間提供了重要的思考指引，也將令你我經此重讀〈闖雞〉，發現更多的文學祕密。

生活中的點點滴滴， 都是接住你的節奏

展覽走到尾聲，觀眾終將發現，所謂「點滴」，不只指向生病時穩定打入身體的醫療用品，也同時回應你我的脈搏、呼吸與生活節奏。於是，展覽也藉電影、音樂等作品，來說明「開放與保存文化的多樣性」將能帶給你的歸屬感與健康的可能性。像是紀錄片《築巢人》（沈可尚導演，2012）觀察單親父親對自閉症孩子的長期照顧、電影《親愛的房客》（鄭有傑導演，



2020）探討疾病、藥物、兒童、同志等多重議題，又如三段式電影《兒子的大玩偶》（侯孝賢、曾壯祥、萬仁導演，1983）則帶領你我反思黃春明筆下的美援時代。

生活中還有哪些點滴，是你有所不知的節奏呢？那些不經意聽見的鳥鳴、和煦的陽光、隨風搖動的樹影……展覽也邀請大家走向臺文基地的戶外園區，在楊桃、苦楝與歷史建築中汲取文學芬多精，感受點點滴滴的療癒力量。

1 | 2 | 3

- 1 運用臺文基地展覽廳特有的光影變化，期許「海馬打點滴」特展成為具有「療癒力」的空間。
- 2 展覽大量摘錄文學作品，為觀眾創造「小口試吃文學」的可能。
- 3 展覽運用臺文基地戶外園區，邀請讀者在大樹下、防空洞旁、鳥鳴間，一起感受文學的生命力。



閱讀與書寫， 從醫學落實文學療癒

「海馬打點滴」特展為我們揭開了文學療癒的可能，而這個可能性，在今年將透過與心理諮商師、醫師等專業團隊的合作，推出「療以自適：引錄劇場工作坊」、「心理師陪你擁抱情緒理解自己（講座）」、「私書寫：樹洞工作坊」等系列活動，讓文學陪伴你我的日常，以期「文學療癒」的種子成長茁壯。

開箱運動力的多重宇宙—— 臺文館 2024 文學商品

Unboxing the Multiverse of Literary Dynamics:
2024 Merchandise from National Museum of
Taiwan Literature

文 | 趙慶華 (臺文館)
圖 | 臺文館



臺文館與臺南在地企業合作聯名商品，實用性與美觀都兼具。

登山力——純鈦戶外餐具組

2019年，行政院大量開放過去被限制進入的山地林道，鼓勵民衆親近山林。緊接而至的 COVID-19 疫情，讓島內登山成爲臺灣民衆少數戶外活動選項之一，郊山百岳，頓時湧入大量人潮，其中最讓人躍躍欲試的，自然是臺灣第一高峰，玉山。

事實上，臺灣人登玉山，日治時期便已有之；1990年代，《新觀念》雜誌發行人郭承豐提出以「玉山」（和蝴蝶）塑造「新臺灣人」的形象，經過十多年的醞釀，文化界更興起「玉山運動」、「玉山學」風潮。從家庭、校園到社會企業，從孩童到銀髮長者，無論是爲了朝聖、爲了挑戰自我，或是追尋獨特的生命體驗，許多人懷抱著「有生之年應該登一次玉山」的心情登臨這座東北亞第一高峰。然而我們不能忘記，早在成爲臺灣國族認同的象徵之前，Dunqul-Savi（東谷沙飛，玉山主峰的布農語音譯）便是布農族原住民的神聖之地，是提供避難的山峰，也是神話傳說、造山地動、靈異交錯的奇幻空間；這也是爲什麼布農族作家如霍斯陸曼·伐伐、七寇·索克魯曼等人，會不約而同地寫出以東谷沙飛（玉山）爲背景的文學作品^①。值得一提的是，除了作品文稿之外，臺文館所典藏的霍斯陸曼·伐伐 2002年首次攀登玉山主峰的「玉山登頂證明書」，正是今年文學商品的靈感來源。

登山運動的挑戰，來自不可測的天候因素，以及裝備是否齊全、負重能力是否足夠。當登山蔚爲流行，登山者對於裝備品質的要求也隨之提升，其中最重要的就是「輕量化」——負重減輕，不僅會提升行進的效率和速度，同時也能減少疲勞和傷害風險。基於這樣的考量，臺文館與臺南在地企業勝銓實業聯名開發包含叉匙、碗盤、水瓶的純

2024年的夏天，全世界迎來了令人熱血沸騰的巴黎奧運。由於時差的關係，許多賽事都在臺灣晚間舉行，爲了幫選手加油，「熬夜、吶喊、鹽酥雞」成爲許多臺灣人下班後的日常，網路上因此流傳一句笑談：「奧運就是一群很需要運動的人，看一群很需要休息的人運動。」

十多天的賽程雖然結束了，不過那些在場上拚盡全力、最需要休息的運動選手，可沒有因此停下自我精進的腳步；廣大的運動迷，是否也應該關掉電視、放下手機，從沙發起身，動滋動滋起來？——爲了呼應這股大街小巷瘋體育的熱潮，也爲了推廣全民運動，一向給人文雅沉靜之感（？）的臺文館，不但舉辦「力的多重宇宙：臺灣運動文學特展」，還同步發想籌劃，推出「純鈦戶外餐具組」和「彈力圈」兩款文學商品，希望藉由本館藏品、文學故事和作家作品的導引，讓大家「閒來越健康」。



爲了呼應全民瘋運動的熱潮，臺文館推出「力的多重宇宙：臺灣運動文學特展」，讓觀眾看到運動與文學的一動一靜，也能碰撞火花。

註 | ① 霍斯陸曼·伐伐以玉山爲主題的著作有：《玉山的生命精靈》（晨星，1996）、《玉山魂》（印刻，2006）。七寇·索克魯曼以玉山爲主題的著作則是《東谷沙飛傳奇》（印刻，2007）。

鈦戶外餐具組，不但質量輕巧且便於攜帶，還設計了專屬提袋，搭配卑南族作家馬翊航為這件藏品所撰寫的轉譯故事^②，讓使用者在山林間也能認識作家，呼吸文學。

瑜珈力——彈力圈

有戶外，當然就要有室內；登山者馬不停蹄的步伐，要用靜謐沉緩的呼吸吐納來平衡——隨著「餐具組」從浮想聯翩到完整成形，長官同仁的腦海很快蹦出與之對應的第二號商品：彈力圈。

同樣是拜疫情所賜，無處可去（也不想爬山）的人們，開始習慣在家運動，「彈

力圈」慢慢成為必備運動用品。其材質多為乳膠或橡膠，乍看之下平淡無奇、彷彿放大數十倍的橡皮筋，但使用方式卻十分多元，使用者可利用其彈性和阻力幫助肌肉伸展，暖身拉筋或強化（各部位）肌耐力皆宜。在瑜珈體位法的練習過程中，彈力圈的輔助尤其可以增加練習者的平衡和穩定。這次，我們與西合實業的自創品牌「Comefree 康芙麗」合作，聯名製作兩款長寬相同、厚度略有差異的彈力圈，一為粉紫色、一為青綠色，並特別設計了色調明亮、風格童趣的外盒，內附一張小卡，上面除了彈力圈的使用圖示，例如「開肩美背」、「美化臀部」……還印有一段作家劉梓潔的文字：

瑜珈靠著專注的體位法練習與冥想，來完全掌握這些不斷冒出來、殺不死、關不掉的念頭。而寫作也是透過安靜與沉澱，才有辦法把它們轉化成作品。

〈瑜珈旅程〉收錄於劉梓潔 2012 年出版的《此時此地》，她在這篇文章中娓娓道來從初學者到接受師資培訓的瑜珈歷程：最初是為了減肥，後來學習到如何控制心念波動、如何時刻安住當下，最後甚至從印度神祇象頭神的故事，獲得持續書寫的勇氣與毅力。運動與文學、瑜珈和書寫，相距彷彿十萬光年的兩件事，就這樣兜合在一起——（運動）力的多重宇宙，是不是十分迷人呢？邀請你與我們一同漫遊。

3 | 4

3 瑜珈彈力圈組。

4 作家劉梓潔的《此時此地》集結了旅行、親情、戀愛、食物等題目，是本充滿生活與沉澱之感的散文集（寶瓶文化，2012）。



1 | 2

1 可收納水壺、餐具組的提袋。

2 臺文館典藏的霍斯陸曼·伐伐 2002 年首次攀登玉山主峰的「玉山登頂證明書」，是今年文學商品的靈感來源。



註 | ② 馬翊航，〈他也是第一次登上玉山〉，《島嶼拾光·文物藏影——臺灣文學的轉譯故事》，臺南：國立臺灣文學館，2024.01（2021.04.23 發表於臺文館／轉譯研發團 <https://vocus.cc/article/60765bcafd89780001cb2406>）。

最難得的最難忘

葉石濤與他的菜粽

The Rare and Unforgettable: Yeh Shih-Tao and His Vegetarian Rice Dumpling

文 | 黃偉誌 (臺文館) · 圖 | 臺文館

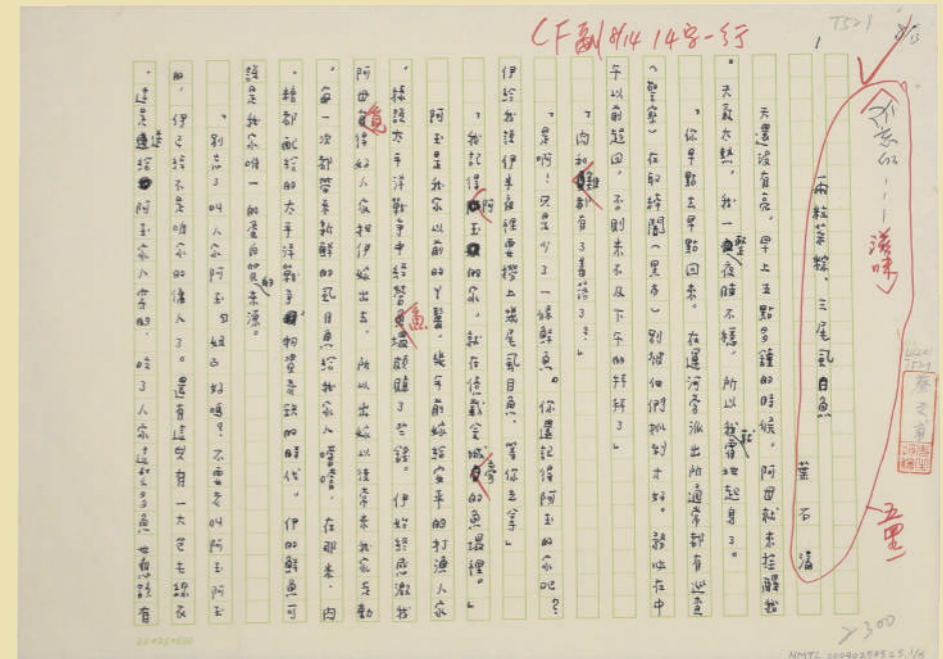
在認識臺灣文學的過程中，葉石濤是一個難以忽視的名字。他生於日治中期的臺南，成長於戰爭期間，戰後因白色恐怖而入獄，出獄後積極學習中文，並撰寫多篇臺灣文學評論。葉石濤所著的《臺灣文學史綱》更是開創「臺灣文學研究」的重量級著作。

葉石濤在文學論述外，也提筆自己創作。除了日治時期便已在西川滿主持的《文藝臺灣》發表小說外，戰後所寫的《紅鞋子》、《台灣男子簡阿洵》寫下在經歷白色恐怖後的辛酸過程。《葫蘆巷》及《潘銀花》系列則大膽書寫女性情欲和族裔、國族之間的衝突，展示葉石濤在文學評述之外的多元書寫風格。

著作等身的葉石濤除了文學評論以及純文學創作外，大量的文字作品是在

報刊雜誌上發表的各式雜文。其中最為人稱道的便是一系列書寫故鄉臺南的文字。本次所挑選藏品便是藏於臺文館的葉石濤手稿〈兩粒菜粽，三尾虱目魚〉。

〈兩粒菜粽，三尾虱目魚〉是1992年發表於《中華日報》上的短文。內容講述二戰時期物資管制下，葉石濤受母親之託，到阿玉家拿虱目魚回來祭拜。阿玉是葉家富裕時所雇用的女傭，因勤勉靈巧，母親幫她尋得一戶經營魚塢人家嫁出，並附帶許多嫁妝。在戰爭時期，葉家糧食缺乏，只有祭祀期間才能吃到一點葷腥。小心翼翼地躲過警察巡視後，葉石濤抵達阿玉家，阿玉看見熟悉的少爺到來，拿出藏在櫥櫃中的新鮮菜粽招待。久違地吃到喜愛的菜粽，他三兩下就吃完兩顆，並念念不忘著這份在貧瘠時期難得的滋味。



〈兩粒菜粽，三尾虱目魚〉手稿第一頁。

菜粽是葉石濤在書寫府城回憶時最常提到的小吃之一。糯米混合花生的香味，淋上醬油膏後再撒點花生粉和香菜，便是香氣撲鼻且飽足感十足的點心。葉石濤在其他文章曾描述心目中的理想菜粽，也評論幾家臺南的著名菜粽攤，讓讀者彷彿也聞到月桃葉包裹的糯米香氣。

對於飲食記憶的詮釋不僅限於食物本身，飲食的場所、氛圍、共食的人們，以及食用當下的背景、環境等，也都會一同形塑記憶的細節。二戰於1945年結束，葉石濤在時隔將近半世紀後，仍能生動香甜地描寫當時的菜粽滋味，源自於在戰爭時期的物資匱乏以及過往與阿玉的主僕情誼。手稿中的修改很少，也看得出葉石濤對這段回憶的重視，使得文句流暢自然。



臺文館以〈兩粒菜粽，三尾虱目魚〉為發想，推出零錢包文創商品。

共享胃囊的家族記憶： 韓良憶談韓良露的飲食書寫

Family Bonds through Culinary Memories: Han Liang-Yi on Han Liang-Lou's Food Writing

文 | 邱睦容 · 圖 | 臺文館



1974年18歲的韓良露（右一）與友人拜訪楊遠。（朱全斌／圖片提供）

談起韓良露，美食作家已經是如影隨形的稱號。但可能少人知道的是，她不僅胃囊啟蒙得早，寫吃的資歷也和胃囊同步。打從國小起，就在綠色的作文稿紙上，一字一字細數家中廚房裡，爸爸從哪裡買來的大黃魚和烤出來的大蛋糕；在文壇初寫飲食文章，可以追溯至1980年代末，在當時兩大報之一的《中國時報》發表的「食經」，專欄一路從臺北路邊攤，寫到東京、泰國、新加坡等地的美食餐館，暢寫的菜色譜系，更遍及潮州、杭州、南印度……

成爲「韓良露」

此店還有值得一記之處，恐怕知道人不多。就是當年李登輝先生尚任臺北市長期間，我曾數次與他及其家人在這間擁擠的小店中相遇，隔桌共食……而我更好奇的是，李總統現在身居官邸，出入當無昔日一市之長方便，恐怕不能輕衣便裝上小店，他是否會懷念當年所食的餛飩呢？

——韓娣，〈李總統，您懷念東門餛飩嗎？〉

解嚴不過兩年，就在報上大聊總統先生吃的餛飩。在一票享譽已久的美食作家中，「韓娣」是一個橫空出世的名字，而更令讀者難以想像的是，這位被報紙冊封的「美食家」，不過剛滿三十歲。那是韓良露書寫飲食文章之始。

「很多人以爲，我寫飲食，寫得比我姊姊更早一些，但其實是誤會，因為她最早是用筆名。只是寫了幾篇之後，可能她興趣就轉向了，開始寫別的東西，一隔就隔了好多年。」韓良憶回憶。

而多年後改以本名寫飲食，已是2000年左右。韓良憶形容那是一段姊姊「寫作能量大爆發」的時期——甫從旅居五年的倫敦歸國，人生進入盤整階段，整理的腳步一路從大不列顛，回到腳下育養三十多年的家鄉，此時的韓良露，已不再是當年那個認爲「吃吃喝喝不夠文以載道」的自己，原來生活即文章，飲食亦若是，她開始藉著寫作「和時光碰面」。^①

而韓娣，也終成爲了韓良露。

家之味到地之味

人的家鄉到底在哪兒？是出生的地方還是胃裡？

——韓良露，〈父親七十年揚州夢〉

整理的第一步自然是從吃開始。生長在好吃的家庭，吃是日日的重心、家族成員共通的話題，而這好吃的程度，是當父親到臺南把鎮日曠課逃學，遊走在菜粽、肉圓、肉包、木瓜牛奶間的女兒拾回家前，還是不忘帶她去吃一頓好的——反正人都到臺南了，不好好吃怎麼行？「這就是我爸」，韓良憶形容。兩姊妹也會在只有國高中的年紀，就獨自搭火車環島旅行，在資訊還不發達的年代，吃遍了各鄉鎮的市場、夜市，甚至在臺南沙卡里巴的日本料理攤，豪氣地叫了一桌菜，沙西米、醋物、烤物、炸物，一樣不缺，而且吃得精光。

吃是家學，好吃的少女，長大都後成了美食作家。但意外的是，走向相同道路的兩人，卻不太談論彼此作品，「很少談要寫什麼、不要寫什麼。我們聊家裡的吃、聊回憶、聊生活，但會在姊姊的文章中，看到彼此談話影響的內容。」家之味是共同基因，如影隨形，長成了不同的樣子。

註 | ①〈韓良露重談食經 也談愛情〉，《聯合報》，2001年7月30日。

對韓良憶而言，最不同的是，長在姊姊身上額外的行動力。

「我覺得我姊姊最了不起的是，她不光是一個作家。她成立臺北義大利慢食協會，是慢食協會在臺灣最早的分會，我們都覺得，『吃』不要只停留在評論好不好吃、做餐廳的點解批評而已。」對韓良露而言，既然人生下來就要吃，那就應該有意識地吃、津津有味地吃、樂在其中地吃，而該如何做到？就是去認識飲食背後的文化意涵，因為飲食從來不光是口腹之欲而已。

「她也辦南村落，帶大家認識從小長大的周遭鄰里，姊姊可能是臺灣最早帶大家做走讀活動的人。」光是師大路的一條巷子，就可以走上兩個小時，一眾人等喝著青草茶，探索「老鼠窩」咖啡廳「狹小」與「侷促」的美學，看梁實秋故居，欣賞浦城街石牆上攀爬的老雀榕……「很多人住這一帶幾十年了，可是從來沒有真正張開過眼睛——生理和心靈的眼睛，來看周遭生活的地方」。

韓良露將旅外生活的 city walk 經驗帶回家鄉，而做這些，只是為了有趣。「我們家的人都有一個共同個性，就是做一件事情，除了有意義之外，還必須要有樂趣。重點不在於從這件事上獲得名和利，名和利固然好，但有沒有意義和樂趣，會是更大的誘因。」

地之味裡的人情

香腸熟肉攤，在臺南人心目中，不只是食物，還代表悠閒的時光，老同學、老朋友許久未見，見面後相約一起吃香腸熟肉，透露出的訊息還有我們該坐下來聚聚聊聊，香腸熟肉也代表的是人們互相珍重的人情。

——韓良露，〈古早味的香腸熟肉和魯麵〉

在韓良露的文章裡，食物從來就不只是食物本身而已，食物折射出更多隱微的事物。

「我覺得姊姊談飲食，常常最後都有一個靈光，神來一筆。好比說她會把豆腐乳這種發酵的滋味，書寫成和死亡的連結，她寫香腸熟肉攤，寫的是料理如何聯繫著人情。很多人寫飲食是要做考究，但她不是，她有自己的史觀。她想要的是透過味覺，把對家族、人生的一些通透看法寫進去。」韓良憶說。

於是從家中廚房的大黃魚，寫到父親未竟的故鄉；從媽媽的虱目魚粥，溯源飲食如何成為了母語。而走出家族的胃囊，走到安身立命的城市，在此提倡慢食、帶著人兜轉進師大路巷子裡，她說：「透過對日常生活區域的專注凝視，生活深層的反光就會回射到我們心中」，食物如此，人生如此。韓良露的飲食文學，留下的不只一篇篇有味的文章，或許也是如何用吃來通透人生之味。

1 | 2

1 《南村落 vol.1》雜誌。
2 韓良露手稿〈隨便黑白切〉，左上角有韓良露簽名。



隨便黑白切

在歐洲待了兩三個月後回到台北，當天晚上就忍不住到巷弄的「好記擔仔麵」去吃黑白切。

黑白切是閩南語，意思就是隨便切一些麵仔上已經現成的東西；這是台灣大城小鎮最常見的吃食，每一家賣擔仔麵、切仔麵的小攤都會有一些自己的黑白切。

黑白切都是小盤小盃的，像西班牙人在酒館叫的 Tapas，道地的 Tapas 酒館，會有三、四種 Tapas，而好的黑白切小攤，也會有三、四種花樣。

我常過西班牙友人去「好地」，叫了粉肝、鹹水魷、筍絲、燙豬腸、鹽魚翅、蒜筒、炸蚵仔等，一種的喝著一瓶又一瓶的台灣尚青啤酒，而西班牙人大呼這和最後兩人一致同意，黑白切好吃如神，她這就吃 Tapas 了。

黑白切的做法，簡化容易，~~不過~~不是把各種食材切塊，~~或~~或煎或炸，但所有的做法都要掌握火候的巧妙，所謂剛好的熟度，才會達到有的店粉肝嫩滑軟潤，有的魚肉柔軟卻有勁，有的生腸又脆又爽，有的蒜筒清香細滑，~~但~~但如學火候掌握不好，這些食材的厚味就無法顯現出來，只會剩下乾澀粗老的滋味。

講究的黑白切，即使只是一小攤，~~但~~沾料也會有十幾種，治章魚的五味醬、治粉肝的蒜味香油醬、治魚肉的醬油、治鹽油翅的醬油香末、治燙豬腸的豆瓣醬，各種配料，都會有對應的沾醬，真也學不完。

全世界的吃東西不少，但黑白切最神奇之事，在於大都會賣於夜市或騎樓下的小攤，這些小攤在台北大多集中在小

邱睦容

成大歷史學系學士，臺大地理環境資源研究所碩士。研究／創作關注邊緣地景與小寫人事，以撿拾與兜起歷史切片，作為反思當代的方法。著有：《轟鳴未曾遠去》、《延綿的餐桌：府城米食文化》(合著)等書。

《閱：文學》第 83 期更正小啟

一、第 9 頁〈文學千層，故事連城 來一場跨越時空的文學之旅〉圖說 2 更正為：「法國藝術家皮埃爾·馬爾菲特 (Pierre Malphettes) 《陸地與大氣雕塑》(Sculptures terrestres et atmosphériques) 作品，為策展團隊提供空間設計靈感，展現臺南多元歷史文化與文學千層之感。本圖片由 SACK 提供 (Provided under license by Society of Artist's Copyright of Korea)」。© Pierre Malphettes / ADAGP, Paris - SACK, Seoul, 2024
圖說 3 更正為：「義大利加拉塔海事及移民博物館的記憶及移民展間 (Galata Maritime Museum, Genoa. Memories & Migration Room) 中的互動手法，觸發策展團隊設計出結合藏品的互動裝置。本圖片由加拉塔海事及移民博物館提供 (Provided under license by Galata Maritime Museum)」。

二、第 46 頁圖說 2 文字更正為：「蔡秋桐增產自給肥料以增進糧食生產的表彰狀」。

三、第 74 頁〈給臺南的情書記「Tainan 400 Mail Art」郵遞藝術展〉，因校正疏漏，正確內容應為文化部長李遠 (小野)、利格拉樂·阿「嬌」。

四、第 90 頁捐贈芳名錄「呂赫若家族照片本」捐贈人誤植為「呂景龍」，正確姓名應為「呂景隆」。

特此致歉並更正說明。

捐贈芳名錄

本館按文物捐贈入館時間順序，持續於本刊刊登前一季的捐贈芳名，以記錄各捐贈訊息。另本館亦收穫各作家、學者、出版社、民眾，捐贈臺灣文學相關圖書，充實本館圖書室，嘉惠民眾及研究者良多，本館另致謝函，不在此備載。並懇請各方繼續惠贈。

本季捐贈芳名如下：

捐贈人	捐贈概述	入館時間
李魁賢	文友書信 1 批	2024 年 7 月
近藤明理	王育德文物 1 批	2024 年 7 月
王焯如	王達德所藏日治、戰後舊籍 1 批	2024 年 7 月
曾潤哲	曾寬手稿、照片、圖書、剪報 1 批	2024 年 7 月
魯潤堯	陳燁手稿書信 1 批	2024 年 7 月
陳家琳	陳麗水所藏日治舊籍 1 批	2024 年 8 月
劉靜娟	個人創作手稿 1 批	2024 年 8 月