

再現慰安婦： 紀錄片與小說的對位閱讀

謝世宗（清華大學台灣文學研究所）

俗稱的「慰安婦」指涉 1937 至 1945 年太平洋戰爭期間，在日軍戰場與日本統治區，為日軍提供性服務的女性。本文檢視台灣戰後小說與紀錄片中慰安婦的不同闡述方式，首先聚焦作為公共論述的紀錄片，檢視楊家雲的《阿媽的秘密：台籍慰安婦的故事》（1998）與吳秀菁的《蘆葦之歌：慰安婦阿嬤光影紀實》（2015），如何透過不同的再現模式，建構「受難者主體」，以及曾經受創但最終被賦予能動性的「強健主體」，並點出社福團體、紀錄片拍攝與被攝者的權力關係。再者聚焦戰後台灣小說涉及慰安婦的作品，包括陳千武的〈獵女犯〉（1976）與李永平的《雨雪霏霏》（2002）中〈望鄉〉一章。陳千武的小說在殖民者與被殖民者的二元對立之外，描繪了整個帝國體制，包含日本軍方、台灣「志願軍」、東南亞女性所涉及的多層次階序關係。李永平的小說則聚焦男性角色在父權體制之中，同時扮演的迫害者與受害者角色，揭示壓迫性的權力結構裡蘊含的曖昧性與複雜性。本文以「對位閱讀」的方式，檢視紀錄片與小說的不同論述形式和建構的不同主體，以提供我們對慰安婦事件在詮釋上的另類視角。

關鍵詞：慰安婦、紀錄片、戰後台灣小說、闡述、對位閱讀

收稿日期：2021 年 2 月 22 日；接受日期：2021 年 11 月 3 日。

致謝詞：本文的出版必須感謝兩位匿名審查人的批評與建議，《女學學誌》編委會耐心地提供修正的方向，以及編輯室最後的細心校對。本文為科技部計畫「論述的修辭：台灣戰後小說與紀錄片中的慰安婦形象」（MOST 109-2410-H-007-050-MY2）部分研究成果。

一、前言：台灣紀錄片與小說中的慰安婦再現

日軍的「軍事性奴隸」(military sexual slaves)或俗稱的「慰安婦」(comfort women)，指涉 1937 至 1945 年太平洋戰爭期間，在日軍戰場與日本統治區（包括殖民地及租界地），為日軍提供性服務的女性，而她們從業的場所則稱為慰安所 (comfort stations) (朱德蘭，2015: 31)。至於日軍設置慰安所的原因，學者通常歸納為以下幾項：預防日軍在各地頻繁發生的強姦事件，防止士兵與私娼性交感染性病或洩漏軍情，作為「獎賞」以鼓舞日軍的作戰士氣 (Tanaka, 2003: 28-30)。「軍妓」自古以來就不乏相關的文獻記載，¹但慰安婦特指在日本軍隊中從事「慰安」工作的女性。這些女性來自不同的國家及區域，包括了日本本土、朝鮮（占最大多數）、台灣、中國，以及其他日本帝國占據的東南亞領地，而慰安所也遍布中國、香港、菲律賓、馬來亞、爪哇、緬甸等地（賴采兒、吳慧玲、游茹菜、Shengmei Ma，2005: 36-37）。由於種種的原因，慰安婦的議題一直隱藏在歷史的角落，一直等到 1980 年代韓國民主化運動興起之後，才有梨花女子大學的尹貞玉教授進行研究與訪查，並在 1990 年的報紙上刊載受害者的口述史，而開始在韓國引起大眾的重視，並逐漸擴及世界其他地方。遲至 1991 年，韓國才出現第一位曾為慰安婦的金學順，控告日本政府在戰爭時期強徵她為慰安婦（朴裕河，2013 / 劉夏如譯，2017: 18）。至於台灣的案例，則是在 1992 年發現了相關的日軍文獻，才證明日本軍方 1942 年曾經要求台灣派遣「慰安土人」到婆

1 如 George Hicks 點出，羅馬帝國的慰安體制與日軍的慰安婦體制有驚人的相似 (Hicks, 1995: 29)；至於中國的案例，李敖 (2001: 209) 則提及漢帝國時期即有軍妓的紀錄。這些例子似乎都點出軍妓制度的存在與軍隊的遠征有關。

羅洲 (Borneo) (朱德蘭, 2015: 32)。自此, 台籍慰安婦的存在才被攤在陽光下, 而慰安婦的議題也就不時掀起輿論的激辯與學者的論戰。

2001 年小林善紀的漫畫書《台灣論：新傲骨精神》的譯本在台灣出版, 當中提及了來自台灣的慰安婦皆出於自願, 甚至說日軍也重視人權與法治, 而女性能成為從軍慰安婦, 不但受到良好的衛生管理, 更可以擁有穩定的收入 (小林善紀, 2000 / 賴青松、蕭志強譯, 2001: 204)。小林的說辭挑起了各方激辯, 尤其「婦女救援基金會」(以下簡稱「婦援會」) 為首的婦女團體和民意代表嚴詞批判, 認為小林的說法與台籍慰安婦的證詞不符。就反對小林言論的陣營而言, 所有的慰安婦都是「被迫的」; 即使是因為貧窮而「自願」從事慰安工作, 也是體制結構底下的「被迫者」, 不應作為替慰安婦制度辯護的託辭。依照此一邏輯, 慰安婦等同於慘遭日本人性侵害, 並被迫淪為「性奴隸」的無辜台灣女性, 甚且被視作日本殖民主義的暴政之下, 足以彰顯台灣殖民地處境的明證或隱喻。²儘管婦援會等女性主義立場, 強調的是普世性的父權體制在戰爭時期對女性施加的性暴力或性犯罪, 並審慎地避免被過度政治化, 但慰安婦的議題還是很快地被納入了民族主義的論述。³於是爭論的範圍不只關乎慰安婦的自由意志如自願或被迫, 也涉及具有不同歷史經驗者, 如何看待曾經統

2 慰安婦應該視為「妓女」(prostitutes) 或「性奴隸」(sex slaves) 的爭辯亦可見於西方的學界: 部分學者認為, 稱慰安婦為「妓女」容易與當前市場體制下的性工作等同, 而忽略了當時慰安婦制度乃是國家體制的一環, 具有強迫性的特質, 而反對方則認為「性奴隸」一詞簡化了當時女性從事慰安婦的複雜理由, 也可能忽視了女性在過程中可能具有的能動性 (Soh, 2001: 69-87)。

3 避免政治化的說辭, 見黃淑玲在《台灣日報》座談會的發言 (前衛編輯部, 2001: 258)。

治台灣的日本殖民政權（楊照，2001: 72-73）；而不同立場的詮釋與彼此的爭辯，也延續到了日後應將台灣的「日本時代」稱之為「日治」時期或「日據」時期的議題（前衛編輯部，2001；陳光興、李朝津，2005）。

由於歷史文獻的限制、倖存者逐漸凋零等原因，慰安婦的歷史真相依然有許多待釐清的問題，如慰安婦的數目，從幾萬人到幾十萬人的說法都有，而既然不知道慰安婦的真實數目，自然也難以確定她們的平均年齡（少女？成年人？）（朱德蘭，2015: 47）。至於女性從事慰安工作前的職業，從事慰安工作的原因，出於自願、被迫或受到欺騙，抑或是帝國整體的「動員」，各種不同的調查報告呈現了不同的面向（朱德蘭，2015: 48-50；朴裕河，2013／劉夏如譯，2017: 324-328）。確實，各個學者的研究都觸碰到了歷史真相的一部分，但因為立場與詮釋角度的不同，而難以對慰安婦的議題有任何的共識。本文自然無法提供更準確的歷史真相，甚至也無法「客觀地」判斷各種歷史著作的可信度，但在目前歷史研究的基礎上，本文試圖檢視戰後台灣不同的論述立場，如何對慰安婦議題進行「闡連」（articulation）。

所謂「闡連」如 Stuart Hall 所界定的，不只是語言學意義上的釐清或說明，而是在特定條件下，將兩種彼此歧異的要素予以銜接或連結，並以此創造出「論述」（discourse）的「統一性」（unity）。由於闡連的歧異要素並非必然或本質性地屬於彼此，也就可能在其他歷史情境與社會力場中以不同方式進行「再闡連」（re-articulation）（Hall, 1996: 141-142）。以慰安婦的歷史真相而言，每一種著墨於此的論述——不管是來自女性主義者、民族主義者、帝國主義者、左派或右派——都有其闡連的方式，從而凸顯了攸關慰安婦的特定面向，並使另一些面向趨於緘默，以至於削弱了議題的多元性與複雜性。學術論文

與報章雜誌以理性論證的方式闡述其立場，成為關於慰安婦的公共論述，但論者也不應忽略紀錄片與小說作品的論述功能。紀錄片因其紀實與面向大眾的特性，很容易成為公共論述的工具及其重要組成，而小說雖然本質上是虛構的，但透過敘事裡的人物、情節和文字修辭，也同樣對慰安婦表達一定的理解與看法。

因此，本文立基國內、外針對慰安婦議題的歷史研究，先檢視兩部以台籍慰安婦為主題的紀錄片《阿媽的秘密：台籍「慰安婦」的故事》（楊家雲，1998）和《蘆葦之歌：慰安婦阿嬤光影紀實》（吳秀菁，2015），再接著「對讀」陳千武（1922-2012）的短篇小說〈獵女犯〉（1976）與李永平（1947-2017）的〈望鄉〉（2002）。針對這些作品，彭仁郁開風氣之先，自2007年起便透過人類學田野的方式，觀察婦援會為前慰安婦舉辦的「身心照顧工作坊」，思考個人的創傷敘事在公共化的過程當中可能的助力或問題：創傷主體在見證的過程當中，被賦予述說的主體位置，但主辦單位也可能預設了一個敘說的框架，而使得許多主體更複雜的經驗可能被排除或壓抑（彭仁郁，2012: 139-196）。建立在此一基礎上，林昀錚（2018）的碩士論文分析婦援會所主導的《阿媽的秘密》和《蘆葦之歌》兩部紀錄片，也旁及文本所揭櫫的歷史話語權和論述立場的糾葛，以及當代社會對於紀錄片的想像與觀看。至於文學作品的部分，自不乏相關的評論與研究論文（朱宥勳，2015；許達然，1985: 204-210；蕭敏嘉，2011；陳允元，2011: 41-67）。謝惠芳（2001）的碩士論文是目前針對〈獵女犯〉最完整的研究，附錄的訪談中陳千武提及自己早年從軍的經驗並談及慰安婦的存在，對本文最具參考價值。松永正義（2008／陳明台譯，2009）在其評論中點出殖民地的多重權力關係，則是本文進一步細讀〈獵女犯〉的基礎。針對李永平的小說，黃錦樹（2003: 72-75）

曾挪用「賤斥」的概念加以分析，而本文則以之進一步檢視〈望鄉〉中男性心理與父權體制的幽微運作。

上一段中所謂的「對讀」，挪用自 Edward Said 在《文化與帝國主義》（*Culture and Imperialism*）一書提議的對位閱讀（contrapuntal reading），強調西方經典／帝國文本中隱而不顯的東方殖民地與其扮演的重要角色。例如，在 Jane Austen 的《曼斯菲爾德莊園》（*Mansfield Park*）裡，莊園的主人托馬斯爵士在海外的安地卡島（Antigua）擁有一座奴隸制的農園，並且透過奴工的貿易以維持莊園奢華的生活。海外殖民地對大英帝國具有經濟上的重要貢獻，也連帶使得在莊園發生的種種故事成為可能，但小說卻只是簡單幾筆帶過，掩蓋了小說與帝國主義密不可分的共謀關係（Said, 1994: 66-67）。Gayatri Chakravorty Spivak 進一步對讀《簡·愛》（*Jane Eyre*）與 Jane Rhys 改寫《簡·愛》的小說《夢迴藻海》（*Wide Sargasso Sea*），直指西方女性主義與帝國主義的共謀（Spivak, 1999: 119-132）。前作中莊園主人的妻子 Bertha 來自西印度群島，被呈現為半人半獸的「閣樓上的瘋婦」，一個邊緣而無聲的小角色，但在 Rhys 的改寫裡，重新以生命歷程完整的 Antoinette 一角現身。《夢迴藻海》的 Antoinette 不只凸顯了女性在殖民地牙買加島遭受殖民主義與父權體制的雙重壓迫，也點出《簡·愛》中的柏莎作為殖民地他者（colonial other）的存在，正是確保主角簡·愛成為「英國小說中女性主義的個人主義英雄」（feminist individualist heroine of British fiction）的基礎（Spivak, 1999: 127）。

挪用以上兩位理論家的對位閱讀，本文在第一個層次上，把以慰安婦為主題的台灣紀錄片與小說，置放在日本軍國主義的歷史脈絡中進行解讀，凸顯台灣作為殖民地（被迫）與帝國的共謀，以及在帝

國主義論述下，(前)被殖民者如何以紀錄片與小說，展現逆寫帝國的反抗性論述。在第二個層次上，紀錄片與小說亦可以彼此作為對位閱讀的對象：紀錄片在闡連女性主義論述的同時，建構了慰安婦相對單一的受難主體，而小說呈現了複雜而另類的慰安婦經驗，正可以反襯或凸顯了前者在公共論述上的不足與侷限。在對位閱讀的多重視角下，本文首先以兩部紀錄片勾勒相關的歷史背景，並透過 Hall「闡連」的理論，點出紀實紀錄片中的虛構性與建構性，分析其再現慰安婦的手法、取向與修辭策略。其次，借用 Michel Foucault 的權力理論，檢視紀錄片拍攝與資助機構之間的權力關係，以及影像再現、論述闡連與被攝者主體的建構過程。緊接著的小說分析，一方面釐清戰後台灣小說如何闡連慰安婦的多元經驗，補足台灣文學研究對慰安婦議題在關注上的不足；⁴另一方面，藉由小說虛構與想像的特質，在紀錄片的單一敘事之外提供另類批判的視角，挖掘慰安婦角色在受難主體之外的異質性與抵禦性。

二、公共論述、紀錄片與慰安婦的再現

楊家雲導演的《阿媽的秘密》是台灣首部呈現台籍慰安婦歷史經驗的紀錄片。該片受婦援會委託拍攝，訪談了十三位被迫成為慰安婦的阿嬤，講述她們在二戰時期的黑暗過往。影片不但入圍日本山形

4 相對而言，韓裔美籍 Ora Okja Keller 的小說《慰安婦》(*Comfort Woman*) 便是以慰安婦為主題的文學作品，並引起西方學界的諸多討論，也不乏台灣學者的關注(鄧秋蓉, 2014: 133-167)，但論及台灣文學中的慰安婦的論文只有李癸雲(2018: 1-22)論江文瑜的〈木瓜〉詩，究其原因也跟台灣文學相關作品本就為數不多有關。

紀錄片雙年展，更獲得第 35 屆金馬獎最佳紀錄片的肯定。2015 年吳秀菁導演的《蘆葦之歌》問世，是婦援會繼 1998 年的《阿媽的秘密》之後，歷時三年拍攝而成的第二部台籍慰安婦紀錄片，迄今仍不時舉辦此紀錄片的放映會與座談會。

首先，跟大眾／商業電影比較起來，紀錄片雖然屬於小眾的傳播模式，但卻隱含成為大眾媒介的意圖。⁵慰安婦紀錄片的製作團隊不只希望藉由紀錄片的「紀錄」或「保存」功能，使更多的觀眾知道為歷史淹沒的慰安婦事件，更進一步希望觀眾能夠與影片採取相同的立場，甚至進一步採取實際行動，此則屬於紀錄片的「說服」或「宣導」功能。⁶因此，婦援會資助、協力拍攝這兩部台灣慰安婦紀錄片的目的，不只在於記錄、保存，也試圖推廣特定立場並介入公共論述。就觀眾而言，大眾電影往往以市場為導向，餵養觀眾娛樂性的內容，而新聞節目日益娛樂化，將觀眾的注意力導引到無關緊要的日常瑣事。當大眾電影與新聞節目都逐漸「去政治化」時，紀錄片在商業邏輯之外的「獨立性」與「自由度」，理應成為介入社會與政治議題的主要視覺形式（郭力昕，2014: 31）。紀錄片作為小眾媒體，反而被期待能夠更深刻地介入公共論述。

其次，紀錄片作為「公共論述」的理由也跟內容不斷的再製與傳播有關。2006 年華視新聞雜誌的專題報導，同樣訪問到曾為台籍慰安婦的當事人滿妹阿嬤（1926-2011）跟寅嬌阿嬤（1923-2009），

5 從 2004 年《跳舞時代》在院線上映獲得成功之後，陸陸續續都有上映的紀錄片獲得不錯的票房，而 2013 年的《看見台灣》票房突破一億，顯示紀錄片結合商業放映管道的模式正在成形（邱貴芬，2016: 32-33）。

6 紀錄片具有四大功能：一、記錄、保存；二、說服、宣導；三、分析、質問；四、表達（express），而四大功能也可以說是不同的「欲望模組」（modalities of desire）（Renov, 1993: 21-22）。

而兩人之前曾出現在《阿媽的秘密》紀錄片。新聞報導並非紀錄片，但卻建立在前一部紀錄片的田野基礎上從事製作。作為《阿媽的秘密》的續集，《蘆葦之歌》在 2011 到 2012 年間進行拍攝，留下了慰安婦阿嬤健在時的身影。隨著慰安婦阿嬤年事已高而相繼離世，這些影像紀錄便成為後來新聞報導的唯一素材，如 2012 年 CTS 華視新聞雜誌又製作了一個約 10 分鐘的〈前台籍慰安婦專題報導〉，基本上已經是過去新聞片段的重組。2015 年民視電視台在《台灣演義》節目所做的慰安婦專題長達 50 分鐘，同樣大量引用兩部紀錄片的影像片段。紀錄片作為公共論述的特殊性在於它的紀實能力，不只在事後的新聞報導或專題中一再地再製與傳播，也生產出延伸性的出版品如《阿嬤的故事袋：老年·創傷·身心療癒》（婦女救援基金會，2005）、《鐵盒裡的青春：台籍慰安婦的故事》（夏珍，2005）、《阿嬤的臉：台灣慰安婦倖存者影像紀錄》（婦女救援基金會，矢嶋幸、沈君帆、黃子明攝影，2005）與一系列的展覽（鄭莉蓉，2017: 103）。這些不同類型的文本（新聞、出版、展覽）的持續產製，見證了紀錄片的「公共性」，也因為紀錄影像幾近無限的「衍生命」（extended lives），而比文學作品值得更嚴格與嚴肅的倫理檢視（Winston, 1988: 278）。

（一）《阿媽的秘密：台籍慰安婦的故事》：苦難的見證與受難者敘事

1998 年發行的《阿媽的秘密》總共訪談了十三位的台籍慰安婦，接受訪問的每一位阿嬤，當初都是被迫或被騙為日軍提供性服務。紀錄片一開始，就以文字說明慰安婦的定義乃是遭日本軍隊「強

制徵召」的婦女，作為日本軍人的「性慰勞工具」。慰安所是「日本軍人眼中的樂園」，卻是慰安婦「插翅難逃的人間地獄」。一開始的「解說模式」(expository mode)，⁷已經設定了理解慰安婦事件的詮釋框架，強調婦女的「強制徵召」，以及她們所受到的痛苦(「人間煉獄」)。稍後的影片「旁白」(voiceover)，也同樣強調慰安婦制度是「集體性奴隸制度的暴行」，凸顯婦女在戰火肆虐與父權體制壓迫下的雙重創傷。以上的字幕說明與口語旁白，明白點出這部紀錄片的兩個主題：台灣女性「被迫」成為慰安婦的過程，以及女性在慰安過程之中與之後所遭受到的「創傷」。

十三位慰安婦阿嬤經歷上的相似性，不免讓人聯想到 Vladimir Propp 在《民俗故事的形態學》中對俄國民間故事的歸納式研究。Propp 指出在貌似不同的故事中，其實呈現出類似的故事原型，也歸納出一系列主要的「角色功能」如：英雄、壞蛋、受害者、幫助者等等(Propp, 1928/Trans. Scott, 1968: 20-21)。透過同樣的敘事學方法分析《阿媽的秘密》，則這些阿嬤的生命故事無一例外地始自天真爛漫的荳蔻年華，經歷了捐客／協力者(幾乎清一色是台灣人)的矇騙或強迫而淪為慰安婦，以及在慰安所中遭受到的日復一日的身心摧殘。在這些不同慰安婦的生命故事中，我們可以辨識出一個「逼良為娼」的故事原型(archetype)與「受難者敘事」。敘事中不斷出現的兩類角色，則是天真無邪的受害者與邪惡的加害者(協力者與日本兵)。

7 Bill Nichols 先是在專書提出四種紀錄片分類，包含「解說模式」(expository mode)、「觀察模式」(observational mode)、「互動模式」(interactive mode)與「反思模式」(reflexive mode)(Nichols, 1991: 32)，後來增加「詩意模式」(poetic mode)與「表演模式」(performative mode)兩種，並將「互動模式」改稱為「參與模式」(participatory mode)(Nichols, 2017)。

整體而言，眾多慰安婦的記憶似乎在紀錄片中化為「標準化敘事」；阿嬤們的形象也因此落入社會的期待，而形成單一或扁平的既定形象（林昀錚，2018: 41）。

如邱貴芬（2016: 101）所提醒的，歷史紀錄片在建置「影像化的歷史文獻」的同時，也在「進行歷史的詮釋」，而紀錄片敘事化／闡連的過程，正是歷史詮釋在暗地的運作。除了敘事化，歷史詮釋也隱含在紀錄片的呈現模式中。阿嬤的受難經驗主要透過「參與模式」（participatory mode）中的訪談，讓她們在鏡頭前娓娓道來。既然是訪談不免就有訪談者的提問，但在紀錄片中，訪談者的提問大多隱而不現，試圖達到「客觀」呈現受難者歷史證詞（testimony）的效果。比較特別的是，紀錄片的製作團隊帶著其中幾位阿嬤回到當時從事慰安工作的地方，包括中國的海南島、花蓮當地的慰安所遺跡與艋舺的介紹所。在這些地方，導演同樣透過訪談，讓阿嬤們回憶當初的經歷，並一一指認事件發生的地點。Bill Nichols 曾提出「圖像真實化」（iconic authentication）的紀錄片修辭技巧，如呈現受訪者在書房、實驗室等等，以對應、強化受訪者的社會身分或地位（Nichols, 1993: 178）。因此，鏡頭中的事件發生地強化了慰安婦阿嬤的身分，也凸顯了她們訴說證詞的真實性與可信度。

在花蓮的案例中，當初作為慰安所的山洞，目前仍然歷歷在目。有如刑事案件中受害者回到事發現場，指證加害者的罪行，花蓮的原住民阿嬤重訪當時的受難地點，不只再一次回憶過往的經歷，也透過地方的「在場」（being present），證明她們的所言不虛。海南島的慰安所則已經拆除，只剩下一些當時遺留下的瓦片。瓦片已經被當地的居民用來蓋房子，但仍用以見證（witnessing）事件的「曾經發生」與「曾經存在」。在當事人的現身說法下，貌似平凡的地點疊加了歷

史的深度，也彷彿重新「鬼魅化」了當地居民的「家」而變得「詭祕」(uncanny) 或「非家的」(unhomely)。⁸比較不同的例子是阿桃阿嬤來到艋舺，找尋當時日軍徵召慰安婦的處所，但現在已經變成一家旅社而沒有留下任何蛛絲馬跡。事件發生的地點在阿嬤的指認之下，仍然具有以「地方」(place) 見證當時經驗的意義，並試圖讓觀眾有身歷其境之感，但在所有痕跡都已經抹除的情況下，卻又弔詭地暗示了當時的創傷經驗已然無法追索。

除了解說模式與訪談外，紀錄片的「觀察模式」(observational mode) 也呈現這些台灣慰安婦現今生活的困頓。有時候攝影機保持一段距離，呈現這些阿嬤的日常活動，如工作、休閒娛樂，但有時候也以特寫鏡頭，呈現她們身體所受到的傷害。事實上，除了心靈受創外，身體所受到的傷害也是紀錄片所極力呈現的。一方面，身體的傷害不只包含當時從事慰安工作的創傷，如不孕、子宮發炎等，也有因為戰爭波及而受傷的，如阿桃阿嬤因為炸彈的碎片打進腹部而留下了長長的傷痕。這些傷痕不只透過口述，更以視覺呈現，呼應 Foucault 在《臨床的誕生》中關於「觀察」與「檢視」、身體的空間配置與確立疾病／創傷之間的密切關係 (Foucault, 1963 / 彭郁仁、王紹中譯, 2019: 24-25)。阿桃阿嬤的傷痕透過照片的視覺機制，見證了日軍帶給慰安婦阿嬤的創傷，賦予人為的論述一種「鐵證如山」、「本然如此」的性質；腹部的傷痕雖然是炸彈的碎片所傷，但其所所在的空間配置（腹部）因為接近子宮，故而與日軍對慰安婦所加諸的性暴力互

8 Sigmund Freud 原本使用的德文字 *unheimlich* 一般英譯成 *uncanny*，字面的意義即是「非家的」(unhomely)，此處中文翻譯成「詭祕」則是因為 *heimlich* (家) 本就有「隱藏」(concealed) 的延伸意。在 Freud 的理論中，「家」往往發展成其對立面，即「非家」(Vidler, 1992: 24-25)。

為隱喻，亦形成論述建構與闡連的重要手段。⁹創傷所遺留的傷痕激起觀看者對戰爭的恐懼與對受難者的憐憫，但紀錄片同時也強調阿嬤們現時的身體疾病，如因為年邁而不良於行、高血壓，甚至罹患癌症等等。過去與現在的苦難並置，闡連成一個具備連續性苦難的個體，強化、建構了慰安婦阿嬤受難者的主體位置。

借用 Foucault 的術語來說，這部紀錄片設定、再現、建構了慰安婦的受害者主體。此一說法並非否定慰安婦真實的受害經驗，而是指向紀錄片作為媒介再現的機制，以及伴隨而來的論述功能。Foucault 在《性史》一書中點出，維多利亞時期一般被認為是極度「性壓抑」的時代，但事實上卻是一個大量談論「性」的時期，而正是因為大量的「性論述」，才讓各式各樣的性別身分（如異性戀、同性戀和「性變態」）得以確立（Foucault, 1976/Trans. Hurley, 1990: 23-24, 37）。其中大量生產性論述的機制，Foucault 追溯至中世紀的懺悔室，並視原本具有宗教性的「懺悔」或「自白」（confession）為西方社會生產知識／真相／真理的方式（Foucault, 1976/Trans. Hurley, 1990: 58-59）。如紀錄片研究者 Michael Renov 指出的，紀錄片受訪者的自述也可視為一種「自白」，而攝影機正是最佳的「自白的器具」（instrument of confession）：拍攝者／訪問人（如同教堂裡的牧師）隱身在鏡頭（小窗口）之後，但透過（事先的）提問促使受訪者談及自己的創傷經驗（Renov, 2004: 196-197）。受難經驗的談論並不等於受難經驗本身，但唯有生產大量關於自身的受難論述，受難的「真相」才得以確立。

阿嬤們願意面對攝影鏡頭述說自己的創傷，當然具有見證歷史

9 朱德蘭的研究專書也收入作者所拍攝的阿桃阿嬤在腹部的傷疤照，並與她年輕時的照片前後頁並置，強調慰安婦「被日軍摧殘的悲傷往事」（朱德蘭，2015: 448-450）。

的重要性，但是僅僅將受難的生還者再現為純然的「受難者」，卻可能簡化了當年慰安婦們多元而複雜的生命經驗。例如，滿妹阿嬤在2006年華視新聞雜誌的慰安婦專題中，講述自己過去的遭遇：她年輕時被騙到海外當慰安婦，之後因為懷孕回到了台灣。訪談中一個問題是：當時的日軍對她好不好？滿妹阿嬤回答說：大部分日本軍人都對她不錯，對她不好的很少。訪談者又問：她懷孕之後是否繼續接客？滿妹阿嬤則回答：她懷孕之後就很少接客；有些客人只是買票純粹找她聊天，而且日本人很高興她懷孕，因為生下的小孩未來可以從軍。滿妹阿嬤的經驗與慰安所作為「人間煉獄」的標籤顯然有些落差，而這個段落或許由於與受難者敘事的主題不符，未出現在紀錄片《阿媽的秘密》裡。

（二）《蘆葦之歌：慰安婦阿嬤光影紀實》：從受難主體到強健主體

1997年婦援會成立「身心照顧工作坊」，讓全台僅存的慰安婦阿嬤定期聚會，通過戲劇、瑜珈、攝影與交談等方式進行團體諮商。《蘆葦之歌》便是以六位參與工作坊十餘年、年事已高的阿嬤作為主角，記錄下她們在2005年與日本政府訴訟失敗後，與友人的相處、家屬的和解、回憶的糾結，以及和病痛搏鬥的生命歷程。這些多元的生命片段，將阿嬤們從一群面目單一的受害者，還原成一個個有血有肉的個體。本片可說是《阿媽的秘密》的續集，但與前作聚焦受難的主題有所不同，不只在敘事的呈現上更加複雜，也更靈活地運用上述三種紀錄片的呈現模式。

就參與模式而言，慰安婦阿嬤的訪談已經不是影片的主要內容，

而僅僅在紀錄片的開頭，呈現陳桃阿嬤（1922-2016）與林沈中阿嬤（1930-2013）的獨白，述說她們從事慰安工作的經歷，以及之後被社會排擠的痛苦。例如，陳桃阿嬤好不容易從國外回到台灣，但立刻就被她的叔叔逐出家門，在慰安工作之外遭受二次創傷。阿嬤們述說自身經驗的場合，不再是受難的現場，而是在婦援會的身心照顧工作坊。此外，紀錄片中的受訪者也更為多元化，如日本的慰安婦支援團體和婦援會的工作人員，在相當程度上淡化了前作中受訪者陳述自身痛苦經驗的單一向度。雖然沒有權威式的旁白，但工作人員的訪談卻也形成另一種解說模式。受訪者講述的依然是自身的受難經驗，受訪工作人員講述的則是對慰安婦阿嬤經驗的「再詮釋」，如婦援會執行長康淑華就談到：「慰安婦的這段創傷，它絕對沒有辦法輕易就被忘記，或所謂的完全療癒，因為曾經發生過的事情，要消失並不容易。」因此，工作人員在受訪時講述的內容，其實也是一種解說模式。紀錄片旁白具有的權威效果，來自於一種沒有身體的畫外音（off-screen voice），有如上帝之聲般蘊含全知、全能的氛圍（Chion, 1984/Trans. Gorbman, 1999: 24）。相對的，工作人員的「獻聲」與「現身」相對個人化：聲音屬於特定發聲者，而非不知何人的第三人稱敘事者。比起彷彿如自天上傳來的上帝之聲，具象人物的「發聲」確實更加「貼地」，但作為專家的解說，他們同樣掌握了受害者的經驗詮釋權，也以專家的身分，導引觀眾如何認知相關的歷史事件。

觀察模式主要用以呈現阿嬤們參與工作坊的過程，除了在教室裡進行諮商的實況，也包括戶外的旅遊活動，其中一段外出的旅遊行程是阿嬤們騎在牛的雕像上拍照、吃冰淇淋。在室內的活動則包括藝術創作、玩氣球、在另一個人的背上畫圖、為演戲而進行裝扮等等，有一張照片呈現三位阿嬤手背上的刺青貼紙。另外，紀錄片穿插了阿嬤

們重拍婚紗的照片，同樣是為了彌補她們曾經因為慰安工作而導致的失婚與不婚。最後還有圓夢的體驗，包括阿嬤們舉辦攝影展、陳蓮花阿嬤灌唱片、陳鴛阿嬤擔任一日空姐（並且因此上了電視新聞）、盧滿妹阿嬤擔任一日警察等等（在此可見國家資源的投入）。在阿嬤們年邁的時刻，重新體驗年輕人的活動（吃冰淇淋、刺青、遊戲），不只是心理諮商中遊戲治療的一環，也預設了阿嬤心中未曾死去的「少女主體」；重拍婚紗在象徵性的心理補償之外，卻強化了「婚姻」作為女性必經之人生階段的預設；一圓年輕時未能達成的夢想，其實也再次鞏固了受難者的主體位置：慰安的遭遇導致阿嬤在年輕時沒有機會實現夢想，於是只能在事過境遷後加以彌補。

這些象徵性的補償方案是否能夠發揮心理治療的效果，可以進一步討論。¹⁰可以肯定的是，種種的活動與在教室內的諮商一樣，是一種形塑主體的過程／工程。工作坊、課程與聚會依其出現的次序包括以下的主題：「快樂的回憶」、「與身體對話」、「追思滿妹」、「最近的煩惱」、「戲劇治療課程」、「最感謝的人」、「繪畫治療課程」、「最懷念的人」。這些活動可視為對受難女性的賦權或培力（empowerment），有其心理諮商與治療的理論基礎，但就 Foucault 來說，所謂的工作坊（課程）隱含了他在《規訓與懲戒》一書提到的「規訓權力」（disciplinary power）（Foucault, 1975/Trans. Sheridan, 1977: 170）。立基現代的心理諮商機制、知識、學科與專業，工作坊透過課程設計與團體活動，施加於參與者可見、可觸碰、可形塑的身體（docile body），並以此建構特定的主體，此即 Foucault 所謂的

10 從心理諮商的理論框架肯定其治療效果的，可見洪素珍、呂旭亞、黃宗堅（2009: 68-71）的研究論文，其中阿媽與曾為青春少女的自己的對話練習，可呼應本文「少女主體」的形塑。

「主體化的過程」(subjectivation) (Davidson, 2016: 59)。值得檢視的是此一特定的主體位置往往由具有不對等權力的機構所設定，並由紀錄片透過選材、剪接、敘事化等過程再一次強化。

如果《阿媽的秘密》形塑慰安婦阿嬤為身體與心靈的「受難者主體」，則《蘆葦之歌》轉向受難者如何「培力」而成為可以走出創傷的「強健主體」，即紀錄片所謂的「不折的蘆葦」。紀錄片的最後以一段箴言為結：「壓傷的蘆葦，他不折斷；將殘的燈火，他不吹熄」(《以賽亞書》第 42 章 3 節)；其中「不折的蘆葦」在聖經隱喻受難的女子，正指向曾經從事慰安工作的倖存者。從 Foucault 的觀點來看，正是透過機構與知識的介入，「不折的蘆葦」的強健主體才得以建構。當《阿媽的秘密》強調阿嬤們在過去與當下所受到的苦難時，《蘆葦之歌》凸顯她們(重新)融入社會的情境。例如：林沈中阿嬤與其他原住民青年一起跳舞，並且受洗入教(兩部紀錄片都有宗教場景出現)；紀錄片呈現吳秀妹阿嬤的全家福照片，並且透過訪談其家人，呈現家人對她淪為慰安婦的諒解(因為阿嬤並非「自願的」)。紀錄片甚至記錄了年事已高的阿嬤們遠赴日本，與日本政府打官司；即使最終的官司並沒有勝訴，但整個過程證明／證成了「不折的蘆葦」的強健主體。從 2005 到 2013 年幾次婦援會協助籌備的展覽中，關鍵字如「韌性」、「勇不停歇」、「堅強」一再出現(鄭莉蓉, 2017: 89-126)，或者如當時的婦援會董事長葉毓蘭(2008)寫道：「阿嬤們以過人的毅力和勇氣，在慰安婦對日求償的全球運動中從未缺席，她們是台灣爭取女人人權最偉大的鬥士。」以上種種均可見機構形塑阿嬤們強健主體或作為「女權鬥士」的意圖。

規訓權力透過種種施加於身體不同的技術(technologies)與實踐，包括自述／自白受創的經驗與心理諮商課程中的各式活動，形塑

或至少是鞏固特定的主體性 (subjectivity)，但受規訓的個體也不必然就是全盤接收的消極受眾。紀錄片當中有一段是心理諮商的「空椅療法」：受諮商者想像自己所要對話的人物正坐在面前的空椅上，然後對著想像的人物訴說心裡的話。其中一位阿嬤就在諮商人員的「陪同」(某種程度的強迫?)下，想像對自己的阿嬤說話，但說了幾句話之後，就沒辦法再說下去，然後說：「我不會講」。究竟是因為太過悲傷而無法繼續？或是這種虛擬的對話並非阿嬤所習慣的溝通方式？或是無法在公共場合訴說私密的情感？過程中的「不適」或許是療傷止痛的必經過程，但「我不會講」是否也能詮釋為對規訓權力的反抗？更別提有幾位阿嬤私下對活動內容頗有微詞，如「親像給囡仔玩ㄟ同款」、「無意無思」、「不如大家好好吃一頓」等等，甚至有些成員一開始參與諮商卻中途離開了工作坊。¹¹ 不管屬於上述何種情境，慰安婦阿嬤的不願配合或無法配合，亦可以視為對機構規訓權力的一種抵禦。

三、戰後台灣文學作品中的慰安婦再現

儘管台灣有不少作家歷經日本殖民時期，但涉及慰安婦的文學作品卻是寥寥無幾。陳千武本名陳武雄，1942年被徵召為「台灣特別志願兵」，1943年遠赴南洋參戰，1946年二戰結束後才獲釋返台。成名作〈獵女犯〉遲至1976年才問世，以太平洋戰爭下的台灣志願兵為主角，主要故事地點設定在東南亞，並涉及日本兵捕捉當地婦女作為慰安婦的情節。陳千武後續亦有相同背景的一系列作品產

11 阿嬤的這些批評並沒有出現在紀錄片中，但可參見參與工作坊的人類學家彭仁郁 (2012: 183) 的田野紀錄。

出，於 1984 年集結為《獵女犯：台灣特別志願兵的回憶》（陳千武，1984），並於 1999 年改版、易名為《活著回來：日治時期，台灣特別志願兵的回憶》（陳千武，1999）。書中多次出現日本與韓國慰安婦，並未有台灣慰安婦的角色；其中的〈遺像〉一篇雖談及台灣女性在海外擔任看護婦，「兼作懷柔士兵或軍醫的工作」，也往往被戰地男性暗地稱為「P」（妓女），但小說並未著墨慰安工作的情節（陳千武，1999: 327）。相對於台灣作家作品中台灣慰安婦的付之闕如或語焉不詳，原籍馬來西亞的台灣作家李永平反而在他的自傳性長篇小說《雨雪霏霏：婆羅洲童年記事》（2002）中，明確寫及離散至婆羅洲而無法返鄉的台籍慰安婦。李永平生於英屬婆羅洲沙勞越邦古晉市，1967 年中學畢業後來台留學；大學畢業之後赴美深造，取得博士學位後回台任教，並書寫了一系列有關原鄉婆羅洲的小說。《雨雪霏霏》的〈望鄉〉一章涉及滯留南洋的台灣慰安婦，可說是李永平身為在台灣的離散者，書寫台灣人離散至自己原鄉的故事。

兩部小說都有自傳的色彩，反映了一定程度的歷史事實，但其反映的方式與程度仍然不能等同於紀錄片。根據 Nichols 的簡明定義，紀錄片是關於真實的人與曾經發生的事，但經過導演的觀點（perspective）形塑成一種對現實世界的理解（Nichols, 2017: 10）。換言之，紀錄片不能混入虛構的元素，因此現實與再現的現實具有密切的對應與因果關係，或符號學所說的「圖像」（icon）加「索引」（index）的特性（Culler, 1975: 16-18）。導演的觀點與小說家的觀點雖然本質上並無不同，但紀錄片比小說具有更強的「引起關注」與「說服」（persuade）觀眾的意圖，以介入社會議題、參與公共論述和關懷真實生命（real-life concerns）為目的（Nichols, 2017: 76）。相對的，小說的創作意圖可能更傾向個人生命的內省與尋求讀者的認同

(identification)，但與紀錄片一樣具有再現現實的層面，也有其侷限與難題。一方面，小說雖有自傳與反映現實的特質，可以見證慰安婦的歷史實存，但又受限於作者的單一視角與創作時代。如陳千武創作之時，慰安婦作為歷史事件的相關文獻尚未被挖掘；作家雖然歷經日本殖民，但難免對事件的來龍去脈見樹不見林。另一方面，小說又因其想像與虛構的特質，在不服膺特定政治目的的情況下，反而能夠突破樣板化的敘事模式，探索角色或作者個人內心世界與社會的集體心態，進而彌補紀錄片中公共論述的不足。

(一) 〈獵女犯〉：當地慰安婦與台灣志願兵

〈獵女犯〉的主人翁林逸平／林兵長，是個以「志願兵」名義被招募到部隊裡的台灣人，服役期間遠赴東南亞沿海為日本帝國作戰。在東帝汶，林逸平奉日本軍方之令，強徵當地女性入營，準備移往在市區新成立的慰安所。在這群被押解的土著婦女之中，有一位名喚賴莎琳的華人後裔；她的特殊身分使得林逸平不得不面對自己尷尬的雙重身分：他既是日本軍國主義下被動參與戰爭的受害者，也同時是奉命搜捕無辜婦女的戰犯。在故事的結尾，林逸平到慰安所找賴莎琳，不為享受她提供的性服務，而是表達他的關心。面對賴莎琳指控的戰爭罪行，林逸平內心不禁顯露出一股罪惡感，更對她的不幸感同身受。兩人最後以彼此擁抱作結，似乎暗示同情心足以化解人與人之間，不同政治、社會與文化條件下所產生的差異與對立（陳千武，1999: 155）。如日本學者松永正義（2008／陳明台譯，2009: 262）所說的，作者本人身在日本軍中，卻由其台灣人的身分而成為「異質的存在」，因而與日本書寫戰爭的作品或紀錄不同，特別關注到當地多

元族群的狀態和權力流動的幽微。確實，這篇小說就敘事而言平鋪直述，但卻呈現出「帝國重層階級構造」（吳亦昕，2009: 282-288），或人類學家 Louis Dumont 所謂的「階序」（Dumont, 1966 / 王志明譯，2007）。

帝國殖民的「階序」關係展現在故事發生的帝汶島。此島本來是荷蘭和葡萄牙各占一半的殖民地，但如今成了日軍的占領地；島上的巴奇亞城本是葡萄牙人殖民帝汶島時期的總督府，現在則成了日本在當地的行政中心（陳千武，1999: 136-137）。當地的土人士兵不但負責守衛城堡，也執行日本統帥部的命令，並與當地的酋長們聯繫。故事中有一段寫到日本人殖民台灣，把台灣人改造為「次日本人」，然後在其他的占領地，以「次日本人」管理占領地的「新平民」，寫出帝國層層堆疊的階序結構（陳千武，1999: 124）：最上層是「帝國」，中間層是「殖民地」，最下層是「占領地」，而分屬不同層級者，也因此具有高低不同的權力。擁有最高權力的是故事中的日本軍官（准衛），次一級的是故事中的主角（來自台灣的志願兵林兵長），最底層的自然是當地的土著。下一個階層則是上一個階層的俘虜，如林兵長是一個不自願的「志願兵」，雖然來到帝汶島成為殖民者的共謀，但就「不自願」的層面來看卻是日本的俘虜，與成為俘虜的土著男性（如試著救回妻子的當地土著）和土著女性（準備訓練成慰安婦）本質上沒有差別。弔詭的是，日軍占領了帝汶島，但同時也成了澳洲聯軍的俘虜，如故事一開頭提到的，海、空的控制權已經落入澳洲聯軍的掌握，四面環海的帝汶島成了「天然俘虜島」（陳千武，1999: 115）。於是，當地的土著不分男女成了俘虜，來自台灣的志願軍成了俘虜，甚至日本軍隊也成了俘虜，形成層層的階序關係，如同一個層層包覆的俄羅斯娃娃。

就慰安婦的再現而言，小說一方面寫出當地的土著女性被俘，是男性軍國主義與父權體制下的受害者，另一方面提到來自日本的兩位慰安婦：一位是日本籍，一位是韓國籍。兩位雖是慰安婦，但一來服務的對象是日本的軍官，二來她們最重要的任務乃是擔任當地女性的「教官」，準備花一個月的時間讓當地的女性「變身」為慰安婦（陳千武，1999: 141）。就兩位日、韓籍的慰安婦而言，她們跟林兵長一樣，既是日本帝國慰安體制下的受害者，同時也可能是體制的共謀者。小說中還特別寫到，林兵長擔任准尉「下男」的角色，不但要照顧長官的生活起居，還要同床共枕（提供性服務），點出林兵長與慰安婦類似的命運（陳千武，1999: 129）。以上種種的例子均涉及在二元對立之外更複雜的權力關係，指明了慰安婦制度本身的多重迫害與共謀結構。

在複雜的權力結構之外，小說的再現卻也為慰安所／慰安婦提供了抵禦的可能。Foucault 曾說，權力無所不在，但權力既然無所不在，則抵抗也無所不在（Foucault, 1976/Trans. Hurley, 1990: 95）。從這個角度來看，慰安所的設立以及其中的慰安婦，都是為帝國主義服務的工具，以此鼓舞士兵的士氣。然而，如朴裕河指出的，在非人性化的軍隊體制與戰爭「非日常」的生活中，流露情感或甚至流眼淚都不被容許，但慰安所中的士兵卻可以暫時逃脫在公共空間裡的規訓和可能遭受的監看。相對於男性剝削女性的印象，慰安所可能成為戰區唯一的「擬似的日常性私人空間」（朴裕河，2013／劉夏如譯，2017: 98-99）。在故事中，林兵長先發現了賴莎琳的華裔身分而產生同鄉的感情，之後又因為兩人同屬俘虜的情境而產生同理心。這些情感在行軍的過程中逐漸萌芽，但唯有在慰安所這半私人空間裡，林兵長才得以跟賴莎琳吐露心中的想法與個人的情感，而賴莎琳理解到林

兵長作為一個日本殖民主義的協力者，卻也是「被迫」獵取當地土著的「受害者」。此時此地的同情共感與彼此理解，竟然成為對帝國的慰安制度與權力結構的（微小）抵禦。

小說在結尾賦予「同情心」這般超乎尋常的力量，或許不免過度理想化，更可能落入男性作家美化女性受害者的窠臼：女性總能在受害之後，以溫柔的愛與充滿包容的母性，回應與原諒男性加害者。但陳千武試圖以一種「純情的愛」而「非一般男女之間的貪愛」，超越各種二元對立，並在非人性的戰場中，流露出追尋烏托邦的想望（謝惠芳，2001: 198）。更進一步而言，陳千武所謂的「人與人的互相瞭解」，其實不只跨越了種族差異、國家界線與敵我對立，甚至創造了再次「成為人」與「同為人」的基礎（陳千武，1999: 122）。小說不只一次寫到戰場的非人性化情境，不管是訓練或戰爭，都使士兵成為失去人性的殺人機器：「不再思考」、「麻木」，甚至「不感到悲哀或孤獨」（陳千武，1999: 116）。但在慰安所裡，林兵長與賴莎琳理解彼此都是殖民主義底下的受迫者與受害者，肯認（recognize）他者不是他者，而是自己的同類。林兵長不再「麻木」不仁，再次感到「悲哀」與「孤獨」；因為「孤獨」，林兵長來到慰安所探視賴莎琳；同樣因為「孤獨」，賴莎琳反而主動希望林兵長來「狩獵」她。此處有趣的不仅是權力的翻轉，也點出在壓倒性的暴力時空下，人，還是有成為人的可能：只要其中的個人能意識到自己受迫的處境並且能夠同理他者。

陳千武曾在訪談中提到自己喜愛 Jean-Paul Sartre 的小說（謝惠芳，2001: 220）。存在主義如何影響了陳千武的作品確實值得進一步研究，但對存在情境的反思則是二者明顯的共同點。如同受到諸神懲罰的薛西佛斯意識到自身存在的荒謬，林兵長也從「不再思考」的殺

人機器，開始意識到自身所處的荒謬情境：他既是狩獵者，也是獵物，既是加害者，也是受難者。重點不在於提出任何的解決方案，就如同薛西佛斯最終也無法解除推著巨石的懲罰，但一旦人開始思考自身存在的荒謬情境，則成為人的條件已然確立。因此，〈獵女犯〉講述的正是一個人在戰爭非人性化的苛刻條件下，如何再次「成為人」的故事，而小說集的題目「活著回來」就不只是肉身從戰火中生還，也是人性從戰火中如何存活。小說集中的另一個短篇〈輸送船〉裡，有一首序詩〈信鴿〉，其中開頭的句子：「埋設在南洋／我底死，我忘記帶回來。」「我底死」並非肉身的死亡，而是曾經死去的人性（陳千武，1999: 30）。序詩接下來提到主角經歷槍林彈雨「但我仍未曾死去」，「因我底死早先隱藏在密林的一隅」（陳千武，1999: 30-31）。正是因為人性泯滅（死亡），士兵才能在戰場存活（未曾死去）。詩末，詩人回到了祖國，才想起「我底死，我忘記帶回來」，並期待「我底死」有一天像信鴿一樣帶來「南方的消息」。如果憶起人性的泯滅，才是重獲人性的第一步，那陳千武自傳性的書寫，不只重新憶起泯滅人性的戰爭與戰爭中人性的泯滅，也透過筆下的想像，賦予〈獵女犯〉一個理想又浪漫的烏托邦式結尾，重新肯認戰爭中人再次為人的可能。

（二）〈望鄉〉：慰安婦的離散與父權體制的壓迫

李永平的《雨雪霏霏》以第一人稱敘事，透過回憶的口吻述說主角小時候在婆羅洲的點點滴滴，但小說特地設計了一名在「有無之間」的對話者朱鴿。一方面，朱鴿確實與敘事者「我」進行對話，儘管所有的對話都沒有標誌出說話者／發話者是誰。另一方面，朱鴿的

行動與情緒反應並未被客觀呈現，而是透過敘事者「我」的轉述。因此，朱鴿究竟是一個真實的角色，還是只是敘事者「我」與之對話的幻象（或自我的分身），始終保留了某種曖昧性（陳允元，2011: 46-47）。透過對話者／逼問者的設計，整部小說得以帶領讀者深入「我」的回憶、心理狀態與內心黑暗面；這不只是現代主義作家的拿手好戲，也為探討慰安婦議題開拓了深入男性心理與父權體制的面向。

在回憶的過程中，主角／敘事者提到了自己兒時在婆羅洲與三名台灣慰安婦之間的一段緣分。這些慰安婦在太平洋戰爭期間，隨著日軍來到婆羅洲，但戰後沒有直接返鄉，反而繼續留在婆羅洲從事性工作。一開始，小時候的主角樂於在這些女人的鐵皮屋裡與她們作伴，彼此間親如母子，但是謠言很快地瀰漫開來，影射了他是這些妓女的私生子。為了證明自己並非私生子，主角指控這些女人通姦，致使她們鋃鐺入獄。〈望鄉〉中的這段故事旁證了台灣慰安婦流離東南亞異鄉的經驗，並點出慰安婦所受到的苦難，即便在二戰硝煙散盡後仍舊無法終止。更進一步的，主角成年後的懺悔揭示了妓女的污名，如何驅使一個天真的孩童，為了證成自身的道德主體，不惜向親愛的人丟下「第一顆石頭」（李永平，2002: 209）。

小說中的「第一顆石頭」挪用自《聖經》的典故。有一次眾人捉了一個妓女到耶穌跟前，耶穌卻對眾人說：無罪的人可以向妓女丟第一顆石頭，結果眾人由老至少紛紛離去（《約翰福音》第8章1-9節）。小說主角雖然沒有向三名妓女丟石頭，但舉報她們通姦的行為，其實與丟石頭無異。小說中不斷描述孩時的主角對母性身體的渴望，包括他的小阿姨和鐵皮屋裡的三名妓女，奇特的是母親從來不是他依戀的對象。依據 Sigmund Freud 伊底帕斯情結（Oedipal complex）

的理論，父權體制設下了母子亂倫的禁忌，促使逐漸社會化的孩童，尋求其他的女性作為母親的替代品。此一替代品可以滿足孩童重新獨占「母親」或重新作為世界中心的慾望，如小說描述小男孩在鐵皮屋中被三個妓女圍繞著、照顧著、伺候著，彷彿一個帝王。不過，當主角被指認為是「私生子」，亦即正常婚姻之外的子嗣時，他透過通姦的指控，確認自己「正統」的身分。透過妓女的角色，小說同時揭露父權體制的弔詭與矯情：男性渴望婚姻之外的女性，卻又為了維護下一代的血統純正（確保家產的轉移），而必須貶低在婚姻之外的情與慾。以心理分析的語彙而言，小男孩在「父親的律法」的（閹割）威脅下，內化了此一律法，確保了父權體制的運作。最終，妓女／慰安婦成了 Julia Kristeva 所謂的「賤斥物」(abject)：主體唯有將之排除才得以確認，但賤斥物本是主體的一部分，因而在排出體外之後，往往如同鬼魂一般回頭纏繞著主體 (Kristeva, 1980/Trans. Roudiez, 1982: 3)。小說主角長大之後來到台灣長住，卻無法忘記這三名滯留南方的慰安婦，正足以印證「賤斥物」乃是一個「不斷被憶起」的「遺忘之地」(a land of oblivion) (Kristeva, 1980/Trans. Roudiez, 1982: 8)。

除了主角／敘事者的內心世界，〈望鄉〉觸及的面向不乏慰安婦在婆羅洲的生活情境，呼應學界的歷史研究所呈現的事實。在小說中，日本皇軍部隊接管了荷屬東印度群島及新加坡，荷蘭裔及英國裔的歐洲白人婦女便被送入拘留所；等到新的慰安婦從台灣與朝鮮被運來這裡，拘留所便成了慰安所。相關的歷史研究也指出，荷屬東印度群島在日軍占領下，亞裔的婦女往往任由低階的日本士兵蹂躪，而歐洲裔的婦女則留給了日本高階軍官 (Tanaka, 2003: 65)。不管在小說還是現實中，種族的不同終歸是差別待遇及社會不公的源頭之一。戰火平息後，這些歐洲女性被送回故國，重拾其身分與社會地位，但那

三名來自台灣的慰安婦卻必須流落異鄉，畢竟她們的不堪經歷只會使台灣的家人感到顏面無光（李永平，2002: 243-245）。經由對比的手法，小說批判了華人的父權體制，凸顯出業已飽受煎熬的台灣慰安婦往往慘遭二次傷害的事實；更別提主角當年也參與了懲罰妓女的私刑，同樣是對受難女性施加暴力的父權共謀。

小說除了描述日本軍官們對歐洲婦女的癡迷，還刻畫了三名台灣慰安婦如何被迫扮演日本藝妓（穿著和服），以便投合戰後重獲權力的馬來顧客（李永平，2002: 227）。對當地的馬來人而言，台灣慰安婦不只是異國女性，更是屬於日本帝國的一員，就如同朴裕河提及的韓國慰安婦的雙重身分：她們既是日本軍方強制性勞動的「受害者」，同時也是日本「帝國的一員」（朴裕河，2013／劉夏如譯，2017: 139）。因此，台灣女性淪落風塵的肉身，藉由裝扮成日本藝妓，替代了真實的日本女人，成為（前）日本殖民主義與在地反殖民抗爭短兵相接的人肉戰場。馬來嫖客對日本女性的渴望，也就不純然只是「跨種族的性幻想」（謝世宗，2009: 49），而是如 Frantz Fanon 指出的：在殖民情境中，被殖民者往往渴望占據殖民者的位階，而所訴諸的方式則是占有同屬殖民者一族的女性（Fanon, 1952/Trans. Markmann, 1967: 63）。歐洲列強曾經以帝國主義者的身分，打開日本的門戶，雖未加以全面殖民，但日本淪為類殖民地的屈辱則不難想見。已有學者指出，日本渴望成為十九世紀帝國主義的一員，在經濟因素之外，恐怕還有與西方列強平起平坐的慾望（Ching, 2001／鄭力軒譯，2006: 45-46）。此種成為殖民者的幽微慾望，剛好展現在占有西方女性身體的行為上。不但如此，馬來人作為面對日本帝國主義的反殖民者，照樣複製了「成為殖民者」的慾望，試圖占有日本女性的身體。被殖民男性的反殖民渴望，不但持續地複製增生，也總是以

女性作為獻祭。

與陳千武的〈獵女犯〉一樣，李永平寫出了殖民情境下複雜的權力與階序關係。故事發生地婆羅洲，本是英國的殖民地，但在太平洋戰爭時期成了日本的占領地。雖然之後日本戰敗，但婆羅洲並沒有馬上去除殖民地的身分：一直到馬來西亞獨立的1963年前，仍然屬於英國的管轄。除了英國作為殖民者而當地的馬來人與華人移民作為被殖民者外，尚有另一層種族與階級的階序關係：就種族而言，馬來人對華裔居民的排擠自不待言；在階級上，當地的華裔（至少以小說裡頭的城市古晉而言）乃是經濟上的弱勢。因為當地的華裔民眾相對貧窮，所以來到鐵皮屋進行性交易的都是馬來富豪。英國人、馬來人、華人，以及最底層的台灣女性，構成殖民情境中一層層不平等的階序關係。

儘管小說中的華人遭受了多重的壓迫，但在特定的情境下卻如林兵長一樣，成為更弱勢的台灣女性的迫害者。小說中三位台灣女性居住的鐵皮屋，常常圍繞著當地居民（華人），試圖偷窺她們的身體。當她們與馬來顧客因為主角的通報而被英國警方上銬走出鐵皮屋時，圍觀的群眾忽然從隱身的「偷窺者」，一躍而成好事的「觀看者」。猶如魯迅小說中觀看砍頭奇觀的群眾，這些群眾一改偷窺者的身分而化身「正義魔人」，當著妓女與馬來顧客的面吐口水。透過集體偷窺的魔幻情境，小說不只點出了華人男性對女性的渴望，也寫出了對馬來人在種族與階級上的「妒羨」(envy)。貧窮的華裔男性妒羨馬來富豪，並渴望成為「他們」，但這個渴望卻無法在現實中實現，因此在羨慕裡隱含著憤恨(resentment)。當馬來人被上了手銬成為罪犯／階下囚時，恰恰給了觀看群眾洩憤的機會，也瞬間翻轉權力結構與階序關係，體驗自己高「他人」一等的幻覺。

四、結論：紀錄片與小說的對位閱讀

依據 Hall 之見，「闡連」指涉意義的闡述與演繹，透過不同的要素的連結，以建構特定的論述。立基此一說法，闡連的過程中必然排除了不和諧的「雜質」。根據婦援會的調查報告，56 名慰安婦個案中，曾在酒家、食堂、藝旦間、旅館、茶室等工作人員有 18 人，而從娼者占總人數八分之一（婦女救援基金會，1999: 90-91）。然而，這些從娼者的生命故事，並不見於紀錄片本身。究竟是紀錄片導演因為意在呈現天真無邪的受難者敘事，而刻意忽視這些從娼者的案例？或者是這些曾經從娼者畏懼公眾的道德眼光，而不敢在鏡頭前公開自己的經歷？其原因外人不得而知，但紀錄片闡連的「逼良為娼」的敘事，卻顯然排除了其他的故事類型。紀錄片對於阿嬤們在年輕時痛失處子之身一事多所著墨，卻也因此蘊含著可議的再現問題：以貞潔為尚的父權教條是否因此重新強化、銘印在觀眾的心裡？正如作家李昂所質疑的，不斷將遭受性侵與家破人亡連結，強化了片面的貞操概念，反而不利於目前正在推行的婦女運動（前衛編輯部，2001: 252）。

以上種種的爭議或質疑，屬於公共論述的一部分，也會反過來影響下一部紀錄片《蘆葦之歌》的製作。婦援會成員之一的賴采兒在一次慰安婦影像展座談會上，就意識到慰安婦在媒體上的「形象是『苦難』與『悲情』的代表」，而肯定攝影展呈現了阿嬤們的不同面向。當時參與展覽的攝影師黃子明也表示「不希望自己陷入製造悲劇情境」中，因此選擇呈現阿嬤的其他面向（當代編輯部，2005: 126-127）。確實，《蘆葦之歌》走出了悲情的主旋律，但從事慰安工作前「少女主體」的預設，以及阿嬤邁向「強健主體」的強調，一方面暗

暗複製了受難者敘事，一方面也醫療化了受難主體，預設她們的「創傷」或「痼疾」(illness)可以在目前的醫療或諮商機構中「被治癒」(cured)(Tal, 1996: 6)。除了在本文中論及的權力關係與主體建構，這部紀錄片是否也涉及郭力昕所謂的「去政治化」的危機？觀眾在看清楚問題或現象的根源之前，「就先很快的被引導到一個勵志或感動的情緒裡」(郭力昕，2014: 112-113)。

確實，《阿媽的秘密》中也有一位台籍前志願軍說明當時的慰安所，只有日軍跟台籍志願軍可以進入。對慰安婦而言，當時的台籍志願軍是否也參與了帝國動員的共謀結構？紀錄片並未對此多加著墨，但卻是陳千武〈獵女犯〉的核心議題。這篇小說不只挑戰了壓迫者與被壓迫者、加害者與受害者的二元對立，揭示出台灣作為共謀者的曖昧角色，也呈現慰安所作為士兵與慰安婦的「對泣之地」和「共感之地」，甚至「忤逆之地」，以抵禦非人性化的軍隊體制。故事中寫到賴莎琳被迫成為慰安婦固然極其不幸，但她以往過著原始的部落生活，一旦來到日軍的慰安所，體驗到「軍隊裡的生活、住、衣、食的不同」而對「文明社會」感到「奇異又羨慕」(陳千武，1999: 146)。另外一位同樣被獵的當地婦女卡特琳，在慰安所享受了文明生活後，一改剛開始「垂頭喪氣的神情」，甚至在看見林兵長與准尉時向他們微笑(陳千武，1999: 148)。作為一部自傳性的小說，陳千武的描述有其紀實性，如朱德蘭在其歷史研究《台灣慰安婦》一書中，便徵引了〈獵女犯〉，證明日軍在帝汶島當地獵捕女性、日本老兵比賽射精、同袍互相愛撫化解憂鬱等情事(陳千武，2009: 236-237)。如果小說可以作為史料，那小說中慰安所的情況，或許也可以提供一個另類的觀看視角。

與陳千武類似，李永平闡述了父權體制下不分殖民者與被殖民

者，無分種族與階級的父權壓迫，及其旁觀者無意或惡意的共業。〈望鄉〉經由台灣慰安婦在南洋的離散，指出了殖民地台灣在太平洋戰爭期間矛盾的位置，以及迫於形勢下牽連其中的種種糾葛與權力關係。更進一步的，小說跳脫了反殖民的國族立場，檢視某種「普世性」的父權體制：不只日本嫖客、馬來嫖客和當地華裔男性屬於父權體制的一員，包括不願接受台灣慰安婦回鄉的台灣親友和丟出第一顆石頭的小男孩也都是共謀。雖然普世性的父權體制接近女性主義的闡連視角，但小說更傾向於檢視父權體制在個人心理層面的運作機制與幽微轉折。確實，李永平的許多小說都不乏戀童癖與對女性身體的意淫，可以解讀為父權體制的共謀（謝世宗，2008: 45-74），但誇飾與戲劇化的再現方式和第一人稱敘述過往的視角，卻也呈現一種反思性與自我批判的可能。換言之，敘事者身為男性的自剖與自白、自省與自責，引導讀者檢視男性心中內化的父權體制與其曖昧矛盾。〈望鄉〉至少指出台灣慰安婦所受到的創傷不止來自戰爭暴力，也是父權體制、階級關係、種族主義，以及殖民主義與帝國動員交互作用的結果，因而必須以多重壓迫體制的角度進行闡述與理解。

在文學作品的對照下，我們可以看見單一視角（如國族主義或女性主義）的闡連與標準化的創傷敘事，不只忽略了該議題的複雜性，也可能在化約創傷經驗之後，服務不同團體的意識形態及政治權力的爭奪。換言之，時代較晚、女性視角與性別意識相對進步的紀錄片，未必就不會有其問題與侷限，尤其支持拍攝的婦援會對慰安婦的議題具有特定的倡議立場，難免為了服務其政治議程（political agenda）而有所偏重。相對的，兩部小說不只因其強烈的自傳色彩而具有一定的歷史「真實性」，更因為文學具備了創造多元想像的潛能，反而足以突破樣板化的單一敘事。儘管小說的創作確實時代較早，偏向男性

觀點，更在性別意識上相對薄弱，但因為不以慰安婦的議題作為主要的政治議程，反而對紀錄片的女性主義式的闡連提供了一個補充與另類的視角。藉由不同層次的對位閱讀，切入分屬不同媒介與類型的紀錄片與小說，不只可以反駁日本軍國主義式的帝國論述，也可以呈現慰安婦主體的多重樣貌，強化闡連的多重視角，在議題的討論上保留更多辯證的空間。作為研究者、闡連者與論述者都應該時時提醒自己創傷的「不可譯性」(untranslatability) (Madsen, 2007: 83-84)；創傷經驗本身既然不能等同於符碼化(codified)的創傷敘事，則再現他者的創傷經驗，是否可能越俎代庖而成了代言？或許唯有認知到這些困難與矛盾，一個更具同理心的政治立場與可行性的解決方案才有可能。

參考文獻

- 朱宥勳（2015），《戰後中文小說的「日本化」風格：鍾肇政、陳千武、郭松棻、陳映真、施明正》，清華大學台灣文學研究所碩士論文。doi: 10.6843/NTHU.2014.00030
- 朱德蘭（2015），《台灣慰安婦》。台北：五南。
- 吳亦昕（2009），〈從「南洋」照見自己——論陳千武「台灣特別志願兵的回憶系列小說」〉，《新地文學》，8: 278-290。
- 吳秀菁（2015），《蘆葦之歌：慰安婦阿嬤光影紀實》。新北市：婦女救援基金會。
- 李永平（2002），《雨雪霏霏：婆羅洲童年記事》。台北：天下遠見。
- 李癸雲（2018），〈重構創傷經驗的書寫療癒：臺灣女詩人江文瑜〈木瓜〉詩之慰安婦形象再現〉，《臺灣文學學報》，32: 1-22。
- 李敖（2001），《中國性研究》。台北：李敖出版社。
- 林昀錚（2018），《從缺席到揭露：《阿媽的秘密》和《蘆葦之歌》看台籍「慰安婦」的身分與歷史形構》，中興大學台灣文學與跨國文化研究所碩士論文。
- 邱貴芬（2016），《「看見台灣」：台灣新紀錄片研究》。台北：台灣大學出版中心。doi: 10.6327/NTUPRS-9789863501251
- 前衛編輯部編（2001），《台灣論風暴》。台北：前衛。
- 洪素珍、呂旭亞、黃宗堅（2009），〈台籍前慰安婦戲劇治療團體在情緒創傷處理之初探〉，《台灣藝術治療學刊》，1(2): 59-77。doi: 10.29761/JTAT.200908.0005
- 夏珍編著（2005），《鐵盒裡的青春：台籍慰安婦的故事》。台北：天下文化。
- 婦女救援基金會編著（1999），《台灣慰安婦報告》。台北：台灣商務。

- 婦女救援基金會編著（2005），《阿嬤的故事袋：老年·創傷·身心療癒》。
台北：張老師文化。
- 婦女救援基金會編著，矢嶋宰、沈君帆、黃子明攝影（2005），《阿嬤的臉：
台灣慰安婦倖存者影像紀錄》。台北：婦女救援基金會。
- 許達然（1985），〈俘虜島——論陳千武小說〈獵女犯〉的主題〉，《臺灣文
藝》，97: 204-210。
- 郭力昕（2014），《真實的叩問：紀錄片的政治與去政治》。台北：麥田。
- 陳千武（1976），〈獵女犯〉，《臺灣文藝》，52: 4-13、53: 64-72。
- 陳千武（1984），〈獵女犯：台灣特別志願兵的回憶〉。台中：熱點文化。
- 陳千武（1999），《活著回來：日治時期，台灣特別志願兵的回憶》。台中：晨
星。
- 陳允元（2011），〈棄、背叛與回家之路——李永平《雨雪霏霏》中的雙鄉追
認〉，《台灣文學研究學報》，13: 41-67。doi: 10.6458/JTLS.201110.0041
- 陳光興、李朝津編（2005），《反思台灣論：台日批判圈的內部對話》。台北：
台灣社會研究季刊社。
- 彭仁郁（2012），〈進入公共空間的私密創傷：台灣「慰安婦」的見證敘事作
為療癒場景〉，《文化研究》，14: 139-196。doi: 10.6752/JCS.201206_
(14).0006
- 黃錦樹（2003），《謊言或真理的技藝：當代中文小說論集》。台北：麥田。
- 楊家雲（1998），《阿媽的秘密：台籍「慰安婦」的故事》。台北：婦女救援基
金會。
- 楊照（2001），〈「台灣論事件」平議〉，《新新聞》，733: 71-73。
- 當代編輯部（2005），〈生命、韌性：「慰安婦」影像展座談會〉，《當代》，
217: 112-127。
- 葉毓蘭（2008年11月17日），〈慰安婦決議文：不信正義喚不回〉，《聯合

- 報》，A15。
- 鄧秋蓉（2014），〈生死交界——《慰安婦》中的鬼魅他者與哀悼倫理〉，《中外文學》，43(4): 133-167。doi: 10.6637/CWLQ.2014.43(4).133-167
- 鄭莉蓉（2017），〈慰安婦創傷的策展建構與觀眾詮釋：《堅強的理由——獻給台灣慰安婦阿媽的攝影展》個案研究〉，《博物館與文化》，13: 89-126。
- 蕭敏嘉（2011），《原鄉、罪惡與女性——李永平小說研究》，世新大學中國文學研究所碩士論文。
- 賴采兒、吳慧玲、游茹菘、Sheng-mei Ma（2005），《沉默的傷痕：日軍慰安婦歷史影像書》。台北：商周。
- 謝世宗（2008），〈慾望城市：李永平、漫遊與看（不）見的鬼魂〉，《文化研究》，7: 45-74。doi: 10.6752/JCS.200809_(7).0002
- 謝世宗（2009），〈男性氣質與台灣後殖民小說中的慾望經濟學〉，《台灣文學研究學報》，9: 37-67。doi: 10.6458/JTLS.200910.0037
- 謝惠芳（2001），《論陳千武小說《活著回來》——一部台灣特別志願兵紀錄《獵女犯》的綜合考察》，靜宜大學中國文學研究所碩士論文。
- 小林善紀（2000），《新ゴーマニズム宣言スペシャル・台湾論》。東京：小學館。賴青松、蕭志強譯（2001），《台灣論：新傲骨精神》。台北：前衛。
- 松永正義（2008），〈導讀〉，陳千武著、丸川哲史譯，《台灣人元日本兵の手記小説集『生きて帰る』》。東京：明石書店。陳明台譯（2009），〈戰爭的記憶——閱讀陳千武〉，《新地文學》，8: 256-270。doi: 10.29549/YYWYLL.200906.0038
- 朴裕河（2013），《제국의 위안부 - 식민지 지배와 기억의 투쟁》。首爾：뿌리와이파리。劉夏如譯（2017），《帝國的慰安婦》。台北：玉山社。

- Ching, Leo T. S. (2001). *Becoming "Japanese": Colonial Taiwan and the politics of identity formation*. California: University of California Press. 鄭力軒譯 (2006) ,《成為「日本人」：殖民地台灣與認同政治》。台北：麥田。
- Chion, Michel (1984). *La voix au cinéma*. Paris: Cahiers du Cinema Livres. Trans. Claudia Gorbman (1999). *The voice in cinema*. New York: Columbia University Press.
- Culler, Johnathan (1975). *Structuralist poetics: Structuralism, linguistics and the study of literature*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Davidson, Arnold I. (2016). From subjection to subjectivation: Michel Foucault and the history of sexuality. In Laura Cremonesi, Orazio Irrera, Daniele Lorenzini, and Martina Tazzioli (Eds.), *Foucault and the making of subjects* (pp. 53-61). London: Rowman & Littlefield International.
- Dumont, Louis (1966). *Homo hierarchicus: Essai sur le système des castes*. Paris: Gallimard. 王志明譯 (2007) ,《階序人 I：卡斯特體系及其衍生現象》。台北：遠流。
- Fanon, Frantz (1952). *Peau noire, masques blancs*. Paris: Éditions du Seuil. Trans. Charles Lam Markmann (1967). *Black skin, white masks*. New York: Grove Press.
- Foucault, Michel (1963). *Naissance de la clinique: Une archéologie du regard médical*. Paris: Presses Universitaires de France. 彭郁仁、王紹中譯 (2019) ,《臨床的誕生》。台北：時報文化。
- Foucault, Michel (1975). *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. Paris: Gallimard. Trans. Alan Sheridan (1977). *Discipline and punish: The birth of the prison*. New York: Pantheon.
- Foucault, Michel (1976). *Histoire de la sexualité 1: La volonté de savoir*. Paris:

- Gallimard. Trans. Robert Hurley (1990). *The history of sexuality, volume 1: An introduction*. New York: Vintage Books.
- Hall, Stuart (1996). On postmodernism and articulation: An interview with Stuart Hall. In David Morley and Kuan-Hsing Chen (Eds.), *Stuart Hall: Critical dialogues in cultural studies* (pp. 131-150). London: Routledge.
- Hicks, George L. (1995). *The comfort women: Sex slaves of the Japanese imperial forces*. New South Wales: Allen & Unwin.
- Kristeva, Julia (1980). *Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection*. Paris: Éditions du Seuil. Trans. Leon S. Roudiez (1982). *Powers of horror: An essay on abjection*. New York: Columbia University Press.
- Madsen, Deborah L. (2007). Nora Okja Keller's comfort woman and the ethics of literary trauma. *Concentric: Literary and Cultural Studies*, 33(2): 81-97. doi: 10.6240/concentric.lit.200709_33(2).0005
- Nichols, Bill (1991). *Representing reality: Issues and concepts in documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, Bill (1993). 'Getting to know you...': Knowledge, power, and the body. In Michael Renov (Ed.), *Theorizing documentary* (pp. 174-192). London: Routledge.
- Nichols, Bill (2017). *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Propp, Vladimir (1928). *Morphology of the folktale*. Leningrad: (n.p.). Trans. Laurence Scott (1968). *Morphology of the folktale*. Austin: University of Texas Press.
- Renov, Michael (1993). Toward a poetics of documentary. In Michael Renov (Ed.), *Theorizing documentary* (pp. 12-36). London: Routledge.

- Renov, Michael (2004). *The subject of documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Said, Edward (1994). *Culture and imperialism*. New York: Vintage Books.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1999). *A critique of postcolonial reason: Toward a history of the vanishing present*. Cambridge: Harvard University Press.
- Soh, Chunghee Sarah (2001). Prostitutes versus sex slaves: The politics of representing the 'comfort women'. In Margaret Stetz and Bonnie B. C. Oh (Eds.), *Legacies of the comfort women of World War II* (pp. 69-87). Armonk, NY: M.E. Sharpe.
- Tal, Kalí (1996). *Worlds of hurt: Reading the literature of trauma*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tanaka, Toshiyuki (2003). *Japan's comfort women: Sexual slavery and prostitution during World War II and the US occupation*. London: Routledge.
- Vidler, Anthony (1992). *The architectural uncanny: Essays in the modern unhomely*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Winston, Brian (1988). The tradition of the victim in Griersonian documentary. In Alan Rosenthal (Ed.), *New challenges for documentary* (pp. 269-287). Berkeley: University of California Press.

◎作者簡介

謝世宗，美國耶魯大學東亞語文研究所博士，現任清華大學台灣文學研究所教授。主要研究領域為台灣戰後小說、台灣新電影與西方文學和文化理論。論文散見國內外中英文期刊，著有教科書《電影與視覺文化：閱讀台灣經典電影》(2015)和專書《階級攸關：國族論述、性別政治與資本主義的文學再現》(2019)及《侯孝賢的凝視：抒情

傳統、文本互涉與文化政治》(2021)。

〈聯絡方式〉

Email: elliott_emerson@msn.com; stshie@mx.nthu.edu.tw

Revisiting the Comfort Women: A Contrapuntal Reading of Their Stories in Postwar Taiwanese Fiction and Documentaries

Elliott S.T. Shie Graduate Institute of Taiwan Literature
National Tsing Hua University

As a euphemism for prostitutes working in military brothels, “comfort women” refers to women working voluntarily or by coercion for the Japanese military during World War II. Rather than investigating the historical reality of Taiwan’s comfort women under Japanese rule, this article examines the depictions of “comfort women” in postwar Taiwanese fiction and documentaries. In 1998, director Yang Jiayun made the first documentary, *Grandmothers’ Secrets: Stories of Comfort Women from Taiwan*, about Taiwan’s wartime comfort women, which was followed by a sequel, *Song of the Reed*, by Wu Xiujing (2015). These two documentaries function as public discourse and, through various modes of representation, construct the comfort women not only as victims but also as empowered subjects. The second part of this article shifts its focus to the literary representation of comfort women, analyzing Chen Qianwu’s short story “Hunting Captive Women” (1976) and Li Yongping’s autobiographic novel *Drifting Rain and Snow* (2002). Chen’s work challenges the binary oppositions between the oppressor and the oppressed, the victimizer and the victim, when third parties such as Southeast Asian women are involved. In addition to revealing Taiwan’s double role, Li’s story points

to the oppressive character of patriarchy and his own sinister cooperation with it. Through the method of contrapuntal reading with an implicit knowledge of the historical background, this article juxtaposes and contrasts the documentaries with the literary texts in hopes of providing alternative perspectives on the complexity of the controversies surrounding the topic of comfort women.

Keywords: comfort women, documentary, postwar Taiwanese fiction, articulation, contrapuntal reading