

研究論文

母性鄉音與客家影像敘事： 台灣電影中的客家族群與文化意象*

黃儀冠*

摘要

歷來在台灣電影研究上，多注重台灣新電影裏的長鏡頭的電影美學，或者是台灣新電影的導演個人風格，對於台灣電影史料的論述多著重在台語片的分析與整理，甚少從客家文化的視角切入，探討客家族群與影像傳播之間的關係，本文試圖爬梳台灣電影的影像裏對於客家族群的形象，以及客家族群播遷的記憶。本文探討歷來台灣電影影像中所再現的客家族群，及客家歷史敘事，並以其中三部電影作為客家意識、客家族群形象變遷及轉化的討論文本。電影《原鄉人》是一部講述客籍文學家鍾理和的傳記電影，影片呈現鍾理和幼年所受的漢文教育以及日本教育，成年之後因嚮往大陸原鄉，到大陸東北及北平，又再回到台灣美濃的經驗，筆者想進一步探析台灣客家人面對大陸原鄉的種種情意結。在台灣新電影的研究裏，侯孝賢是新電影運動的健將，但鮮少人知道侯孝賢隸屬於客籍族群，其自傳電影《童年往事》呈現外省客籍族群世代之間的文化認同，電影頗多片段以客語發音，

* 本文初稿發表於「第一屆台灣客家研究國際研討會」（2006年10月30日）。

* 曾任國立聯合大學客家研究中心助理研究員，台灣語文與傳播助理教授。現任國立彰化師範大學國文系暨台灣文學研究所助理教授。

收稿日期：96/05/16 接受刊登日期：96/10/12

以呈現客家族群的記憶。一九九三年新生代導演周晏子將吳錦發創作的小說《秋菊》改編為電影《青春無悔》，拍攝場景在美濃鎮，其敘事結構雖以愛情為主軸，但以野菊形象來比喻客家族群流徙變化的文化認同，敘事場景由城市到鄉村，認同視角從客家到福佬的歷程，具體而微呈顯客家族群文化認同上的弱勢情況。本文希冀透過這三部電影來呈顯台灣電影對於客家族群歷史的重構，以及影像中客家族群的形象，及其文化意涵。最後透過這些電影的創作，筆者希冀探討客家文化，族群傳播與影像再現之間互相的涵攝關係。

關鍵字：客家，客家族群，客家影像，文化意象，台灣電影，客家文學

Hakka Ethnic and Culture Image in Taiwan Cinema

Yi-Kuan Huang

Abstract

For a long time, studies on Taiwanese movies have focused on the long shot aesthetics and the individual characters of new cinema directors. This paper analyzes the image of the Hakka ethnic group and the Hakka culture identity in Taiwan cinema.

The research herein studies and examines twelve Taiwanese movies containing Hakka culture and narration. These films are discussed as to whether or not the filmed versions of these works have successfully grasped the essence of Hakka images. Of the twelve Taiwanese movies, three are able to express the image of the Hakka ethnic group in different eras.

These three important films - “The time to live and the time to die”, “My native land”, and “Teen” - emphasize the rhetoric of the film such of the point of view, tone, and symbolism. The Hakka culture that is seen in Taiwanese cinema concentrates on the following aspects: language, setting, characterization, plot, and music.

This paper provides in-depth cultural and ideological analyses of these films and discusses the influence of the greater Taiwanese cultural environment on Hakka movies.

Key Words: Hakka, Hakka ethnic group, Hakka culture, Hakka film, Taiwan cinema, Hakka literature

一、前言

台灣電影一直以來受到整體政治環境以及流行文化所牽引，台灣電影的敘事內容、美學形式與產製環境在國民政府接收台灣之後，受到國語政策推行及官方藝文政策的主導，在五〇年代以反共政宣為主軸，推出許多大型製作的反共影片及抗日影片，六〇年代李行導演等人則提倡健康寫實，開啟鄉土意象的視角，但其對鄉土的詮釋大多以中華文化論述視角予以詮釋。在大中華的論述與七〇鄉土文學風潮所帶起的新電影，台灣電影的論述多著重在七〇，八〇之後台灣所建構的鄉土認同與寫實視角。歷來在台灣電影研究上，多注重台灣新電影裏的長鏡頭的電影美學，或者是台灣新電影的導演個人風格，對於台灣電影史料的論述多著重在台語片的分析與整理，甚少從客家文化的視角切入，探討客家族群與影像傳播之間的關係，本文試圖爬梳台灣電影的影像裏對於客家族群的形象，以及客家族群播遷的記憶。

本論文試圖要從客家文化視角去檢視台灣電影，其中可能要面臨的問題是：是否有所謂的「客家電影」？「客家電影」又該如何定義？從台灣社會對於客家族群的界定，從官方政策、高等教育建置、大眾媒體機構等面向來看，台灣社會所認定的「客家社群」，若非「文化客家」(cultural Hakka)，便是「語言客家」(linguistic Hakka)。「文化客家」者，將客家生活形態視為人類文化學的研究標的，蒐羅、分析、研究客家社群的飲食、衣著、建築、藝術等文化內容；「語言客家」者，以血統上是客家人，並且母語是客家語言者，近年來，則以「客語」作為劃分社區界線的主要依據，並以客語教學為擴大客語社群的教育策略。若以「語言客家」作為客家影像的認定標準，那麼自五〇年代台灣戰後所出現的客語電影只有二部，一部是在一九七三年劉師坊

所執導的《茶山情歌》，另一部是在一九九三年由周晏子所執導的《青春無悔》，其餘在劇情片裏只有零星出現客語片段，如在侯孝賢導演的《童年往事》。另一方面若我們以「文化客家」作為一個閱讀觀看的視角，試圖從歷來的台灣電影（以劇情片為主），則我們會發覺到有些電影片段述說客家族群的歷史記憶，生活空間，文化內涵，但是甚少有學者從客家觀點切入作探討。相較於台灣電影研究裏對於台語片的重視，¹ 客語片、或者客家族群在電影中的呈現，無疑地在電影論述中呈現弱勢的情況，本文則嘗試從台灣電影裏連結客家族群的影像再現，以及其客家族群的身份認同與文化意象。

二、台灣電影中的客家意象

台灣在二〇〇四年與二〇〇五年由桃園縣文化局委託「桃園縣社區營造協會」舉辦「客家影展」，先後放映十二部台灣電影，從1973年《茶山情歌》到2002年張作驥導演的《美麗時光》，主辦單位從「文化客家」的觀點出發，選擇十二部或有客語發音、客家族群呈現，或者客家庄影像，以影片內蘊有客家文化意涵者選入於此「客家影展」中²。茲將這十二部電影羅列如下：

¹ 關於台灣台語片的文化論述請參閱（黃仁 1994），本書論及台語片類型：「台語片中的文學作品」、「取材社會新聞的刑案片」、「戲曲電影篇」、「民間故事篇」等等，以類型作為台語片文化意象的劃分。另一位學者廖金鳳則以文化符碼及再現體系作為論述焦點，對於本土電影文化的符碼化及知識體系作論述上的辯證（廖金鳳 2001）。

² 請參考桃園縣文化局網頁。

桃園縣文化局客家影展（劇情片）

片名	出品時間	導演	語言	客家族群敘事與客家文化意象
茶山情歌	1973	劉師坊	客	山歌音樂影片
小城故事	1979	李行	國	場景設定在苗栗三義木雕產業，敘述一位受刑人與啞女的愛情故事，有客家大戲的片段
原鄉人	1980	李行	國	客籍作家鍾理和的傳記敘事
源	1980	陳耀圻	國	清朝時期廣東地區嘉應州客家移民到台灣，並在苗栗地區開採石油的拓荒敘事。有客籍婦女染藍布衫的片段。客家族群與原住民族群爭執石油開採權衝突爭執的場景。英商提供技術開採石油，洋人居住在客家聚落內亦引起華洋衝突。
大湖英烈	1981	張佩成	國	客籍抗日英雄羅福星的傳記敘事，對於日治當時閩客抗日的事蹟多有著墨。
在那河畔青草青	1982	侯孝賢	國	影像敘述一位台北來的代課老師與小鎮女老師的愛情，影像中有客家聚落的鄉土呈現及對現代化生活的反思。
冬冬的假期	1984	侯孝賢	國,台	小男孩冬冬在暑假時回到苗栗銅鑼的一段經歷，有客家聚落及客家日常生活場景的呈現。
童年往事	1985	侯孝賢	國,客,台	以客家少年阿哈咕成長作為敘事主軸，呈現外省客家人在國共戰爭後移居到台灣，上一代懷鄉反共，下一代落地生根的敘事。
魯冰花	1989	楊立國	國,台	根據客籍作家鍾肇政原著改編
青春無悔	1993	周晏子	國,客,台	影片敘述一位美濃客家青年愛上家鄉女工的愛情敘事。全片主要以客語發音，場景設定在美濃，呈現多個菸田空間。
好男好女	1995	侯孝賢	國,客,台,粵,日	以客家青年鍾浩東受到白色恐怖迫害為敘事主軸，以後設手法呈現歷史與現實交錯。
美麗時光	2002	張作驥	國,客,台	客家青年小偉與朋友阿傑面對都會現實，混跡幫派街頭，在客家人，閩南人，外省人共同蝸居在都會生活空間

本文並非認定上述這些電影就是客家電影，因為其中《小城故事》僅有三分鐘客家大戲的片段，而《在那河畔青草青》只片段有客家莊的影像，再如《魯冰花》雖是改編自客籍重要作家鍾

肇政的小說，可是整部電影並沒有客家意識或是客家影像再現。不過，我們可以從上述這十二部電影裏看到台灣影像對於客家族群、客家文化的再現。文化本身並非是有形可看見的，唯有透過再現的過程，文化才得以透過具體的形象顯露出來，而被認知，被建構。客家文化需要經由社群成員，透過行動及文本表述出來，以往在台灣電影的論述上，缺乏對客家文化視角的關注，另外，影像工作者也甚少從客家意識、文化的角度去出發。但是在歷來的台灣電影裏，我們可以窺見七〇年代、八〇年代乃至九〇年代，台灣電影有些客家族群敘事，及客家文化意象與空間場景被再現出來，成為台灣劇情片中對於客家文化的詮釋與建構。本文透過昔日台灣電影對於客家族群及客家文化的呈現，可以了解台灣電影工業在不同世代，不同的社會文化脈絡裏，影像對於客家傳統、族群形象是如何記憶，如何想像，又是如何建構。這些影片中當然不乏大中華論述，及大中國意識，以及漢族強勢文化凌架於客家意識之上，然而其彌足珍貴之處在於客家族群的歷史敘事，以及二、三十年前台灣客家庄空間影像記錄。透過對台灣客家影像再現的探討，上述的十二部電影裏，可以大略分為三個與客家文化再現有關的議題：

（一）客家文學與電影改編：客籍作家作品改編為電影

1. 鍾理和小說《原鄉人》與李行電影《原鄉人》
2. 鍾肇政小說《魯冰花》與楊國樞電影《魯冰花》
3. 吳錦發小說《秋菊》與周晏子電影《青春無悔》

（二）台灣電影中的客家族群影像再現與歷史敘事

1. 早期客家族群的播遷與拓荒歷史：陳耀圻導演《源》

2. 日治時期客籍抗日英雄敘事：張佩成導演《大湖英烈》
3. 外省客家族群的敘事：侯孝賢導演《童年往事》，《冬冬的假期》
4. 客家族群五〇年代白色恐怖的歷史敘事：藍博洲《幌馬車之歌》與侯孝賢電影《好男好女》

(三) 台灣電影中的客家文化意象與客家空間影像：以新竹、苗栗、美濃為主

這十二部電影裏，雖然有些電影的敘事角色並非客家族群，但在影像空間的呈現上多以客家庄為主要敘事場景。影像裏客家文化意象呈現出苗栗、新竹、美濃客家的聚落與民居，以及人文特徵、族群互動、變遷與調整的軌跡。現將各部以竹苗為敘事場景，或苗栗客家族群遷移敘事的電影，以表格表列於下：

片名	出品時間	導演	語言	苗栗敘事場景
茶山情歌	1973	劉師坊	客	在苗栗客家庄拍攝，由客家著名的山歌演唱家賴碧霞主演，片中演唱多首客家山歌。
小城故事	1979	李行	國	場景設定在苗栗三義木雕產業，有客家大戲的片段。
源	1980	陳耀圻	國	清朝時期廣東地區嘉應州客家移民到台灣，並在苗栗地區後龍溪流流域出礦坑地區（石圍牆）開採石油的拓荒敘事。
大湖英烈	1981	張佩成	國	客籍抗日英雄羅福星的傳記敘事，對於日治當時閩客抗日的事蹟多有著墨。苗栗火車站及苗栗市街是電影的重要場景。
在那河畔青草青	1982	侯孝賢	國	場景在客家庄內灣，影像中有客家聚落的呈現。
冬冬的假期	1984	侯孝賢	國,台	影像敘事場景在苗栗銅鑼，有客家聚落及客家日常生活場景的呈現。
魯冰花	1989	楊立國	國,台	根據客籍作家鍾肇政原著改編。取景在苗栗明德水庫。
五月之戀	2004	徐小明	國,台	以苗栗三義桐花場景作為影片重要的意象，貫穿整部影片。以桐花和雪景連結兩岸國族敘事。

概觀客家影展的範圍以客籍作家作品改編為電影，以及電影中客家族群影像再現，電影中的客家文化意象為主。鍾理和先生在一九五九年所創作的《原鄉人》小說，由李行導演於一九八〇年根據其作品拍攝成《原鄉人》，是一部講述文學家鍾理和的傳記電影。電影中的劇情情節是張永祥根據鍾理和的文集加上日記等資料改編而成，事後鍾肇政先生再根據電影劇本寫成《原鄉人小說》，而在鍾理和先生的小說創作裏亦有一篇作品名為〈原鄉人〉，此電影拍攝之前及之後所輻射出去的相關文本，彼此之間可謂形成互文的文本，形成互相參照指涉的現象。從鍾理和小說到電影《原鄉人》，並參酌鍾肇政《原鄉人》，我們可以再進一步探析台灣客家人面對大陸原鄉的種種情意結。鍾肇政先生一九六〇年所作〈魯冰花〉透過孩童的眼光所描繪的色彩世界，來挑戰成人的既定觀念，以及當時僵化的美術教育，其所改編成的兒童電影（一九八九年）亦成為深具教育意義的影片。吳錦發是成長於鄉土文學論述，隨著本土意識萌發而崛起的一代（彭瑞金 1991：303）。其所創作的《秋菊》（一九九〇）雖以愛情故事為主軸，但在其言情敘事底層，則以野菊形象來比喻客家族群流徙變化的文化認同，其敘事場景由城市到鄉村，其認同的視角從客家到福佬，從本省到外省，可視為客家族群認同的一個縮影。新生代導演周晏子在一九九三年將《秋菊》改編為電影《青春無悔》，拍攝場景選擇小說背景美濃鎮，而且大部份以客語發音，是台灣電影史上客家影像的重要突破與嘗試。

台灣電影呈現客家母語及客家族群形象，侯孝賢的《童年往事》描述一群外省籍客家人族群認同流動的文化經驗，影像呈現出第一代的國族認同與第二代國族認同之間的變化。《冬冬的假期》則是描繪出客家人的形象與記錄苗栗縣銅鑼的鄉土影像。侯孝賢導演在一九九五年的作品《好男好女》取材自客籍作家藍博

洲的《幌馬車之歌》，其文學作品是述說一群在白色恐怖陰影下被遺忘的客籍青年，從湮滅的歷史裏重新建構被消音被迫害的受難者，侯孝賢的電影重新改編角色，以現代的年輕人與歷史中的青年對話，現實與過去虛實交錯的電影剪接手法，拍攝成《好男好女》。

在2002-2004年台灣客家桐花祭的文化活動，在全球化的文化創意產業的影響下，依據桐花所創作的文學意象以及文學作品被轉化為休閒產業的文化資本，林秀姿認為：客家抒情文化地景的塑造是透過文學家，以及文學創作，桐花祭透過客家人的詩文意境，引導遊客參與其中，並形塑出客家文化形象——古樸而有歷史（林秀姿 2004）。在台灣客家桐花祭的形塑下，油桐花成為客家地區的文化象徵，而在2003及2004年有廣告片及旅遊文宣上，更連結文藝創作、客家文化與油桐花盛開美景，因此，油桐花所形構的文學意象與文化意涵成為苗栗地區重要的文化資本。在2004年由資深電影人焦雄屏所監製，徐小明導演拍攝的《五月之戀》，將苗栗三義地區的油桐花及桐花意象作深一層的詮釋，並透過網路e世代的角度，連結傳統京劇文化與現代流行音樂，哈爾濱雪景與苗栗三義的桐花盛開如雪，從文化層面延展大陸與台灣之間對照，及外省族群親情故事。

綜合上述所言，歷來台灣電影在客家族群上的呈現擺盪在大中國論述、台灣意識、客家文化之間，往往客家族群的聲音及文化被抑制與壓縮。九〇年代之後客家影像呈現較大的突破，《青春無悔》嘗試以美濃在地化客家意識及客家視角去呈現客家族群在現代生活的處境及認同危機。另外，近年來出現的客家紀錄影像，行政院客家委員會自2003年起，每年舉辦客家影像人才培訓，如「客觀」系列紀錄片由2003年「客家影像製作人才培訓計

畫」結訓學員的影片所組成，積極地塑造客家形象，以影像推廣並凝聚客家文化意識，展現客家社群在影像傳播的投入與努力。試圖以影像紀錄社區發展，族群關係及文化遺產等議題，並促進客家地區文化的發展與保存。由於本文著重以劇情片為探討文本，故紀錄片不列入本文的探討範疇，然而客家紀錄片的發展方興未艾，值得我們持續關注。

在解嚴前後的這段時期，正值各種文化思潮及新舊意識形態不斷的交鋒辯證，台灣的文化場域糾葛著複雜的家國認同，以及族群、階級、性別的種種差異，還有現代化生活裏離鄉背景的疏離感，對商品消費的空洞感，交織在八十年代之後的文化語境中。但是此種多元而豐富的當代文化現象，作為學術研究分析的對象時，往往對於福佬族群著墨甚多，但對於客家文化的關照相對不足。從族群或社群的觀點而言，客家文學的研究在近幾年有許多專家學者相繼投入，成果已漸漸豐碩，然而在客家族群於電影影像再現這方面的論著，卻付之闕如，本研究希冀能透過客家文學改編而成的電影，以及台灣電影當中客家族群影像再現，兩個方向進行研究，以期能豐富客家文化與影像的研究。本文試圖在七〇年代、八〇年代、九〇年代各擇一部電影作為深入討論的文本，探索台灣電影如何在不同時代脈絡，對客家影像有不同呈現，時代氛圍及社會環境對於導演、編劇等影像工作者有不同的文化刺激，對於客家文化的詮釋遂產生不同的文化視角。本文的研究視角則以影展十二部電影為出發點，以七〇年代末期的電影《原鄉人》，八〇年代台灣新電影時期的《童年往事》，九〇年代解嚴之後步入多元文化時期的電影《青春無悔》為例，探討台灣客家影像在不同世代台灣影像創作者如何再現，如何詮釋客家文化意象。

三、原鄉意象：李行《原鄉人》

原鄉意象往往包含豐饒的土地意象，而傳統上大地之母的意象，即傳遞出母土與母性、鄉土等意象、意涵的重疊。回鄉象徵回歸安全家庭，回歸母親溫暖懷抱。正如張寧對原鄉的闡釋：

原鄉往往是一種被對象慫恿了的複雜的情感意象——它是家、是祖先流動的血脈，是一種根植在每一個「原鄉人」生命中的文化記憶，也許用佛洛伊德的觀點來看是一種回歸母體欲望的象徵。（張寧 1990：155）

此種追溯本源、回歸鄉土的渴望，透過時空距離在原鄉作品裏的重要性，束縛、壓抑、困苦等負面印象被美化或排拒於書寫之外，而溫馨、美好的一面則成為作家構築原鄉世界的素材，起著撫慰心靈的作用。原鄉作品的書寫是取他鄉的經歷史回看故土的一切，從而用選擇性的符碼構築原鄉的意象。此種選擇性的符碼所建構的鄉土，早已不只是地理上的故鄉，更隱含作者追溯生命本源、尋找生活意義、重建人間倫理的理想（王德威 1993：249-277）。

「懷鄉」不只是空間上對生存地域的認同，有時更是一種時間上追本溯源的渴望。這種渴望擴大而言，是對家族血緣的追溯、對祖先的懷想。此外，懷鄉常表現為童年鄉土經驗的懷想，對個體生命起源的追尋。陳玉玲〈女性童年的烏托邦〉認為，童年記憶歷經時空距離與反覆書寫，已構成隔絕於成人現實世界的心靈烏托邦（陳玉玲 1996：104-106）。隨著歲月流逝與不斷反芻，童年的鄉土遂成為作家內心深處純潔的淨土，而傳統文化價值也成為作者生活觀照的源頭。

《原鄉人》（李行 1980）是一部講述客籍文學家鍾理和的傳記電影，這個片名是導演李行先生所構思的，鍾鐵民先生曾認為這是個十分妥切的片名，其一「原鄉人」是鍾理和小說中的篇名，其二，原鄉人是台灣客家人指稱廣東先祖們遷出的地方，「轉原鄉」指回祖居地去，甚至把死亡也隱稱作「轉原鄉」（鍾鐵民 1999：219）。此部於一九八〇所拍攝的影片主要從鍾理和先生與平妹由於同姓結婚，遭受到家人反對因而到大陸奉天及北平。對日的戰爭結束之後，他們一家人遂返回台灣，在大陸及回台定居的期間，鍾理和創作不輟，卻不幸染上肺結核，身體孱弱，病痛纏身，遂使生活經濟更陷困境，最終勉力完成《笠山農場》，獲得中華文藝獎金，得知消息時，鍾理和尚在孜孜不倦地寫作，身體終於不支而倒於血泊及滿案稿紙裏，溘然與世長辭。從鍾理和這位作家的生涯歷程，我們可以感知到一位成長於日據殖民地時期的青年，自小除了日文之外，還長期濡染於中國漢文文化之中，因為嚮往中國文化因而到大陸，最後卻遭受到原鄉失落的悵惘，又回到台灣³。究竟在電影及小說裏《原鄉人》如何透過鄉土呈現出對中國及台灣的認同？一九八〇年代的這部影片又是以什麼閱讀視角來詮釋鍾理和這位長在日文文化，曾回歸到中國，又再度回到台灣的作家呢？

電影中的劇情情節是張永祥根據鍾理和的文集加上日記等資料改編而成，事後鍾肇政先生再根據電影劇本寫成《原鄉人》小說，而在鍾理和先生的小說創作裏亦有一篇作品名為〈原鄉人〉，此電影拍攝之前及之後所輻射出去的相關文本，彼此之

³ 陳映真曾評析過鍾理和的小說〈夾竹桃〉，認為鍾理和因為殖民地性格而經歷原鄉的失落，回到台灣，筆者此處雖以原鄉失落來陳述鍾理和，然而對於所謂「殖民地性格」，筆者認為在鍾理和身上，其文化的系譜是相當複雜，不應只以「殖民地性格」一筆帶過。請參考（陳映真 1984）。

間可謂形成互文的文本，形成互相參照指涉的現象。以下就從鍾理和小說到電影《原鄉人》，並參酌鍾肇政《原鄉人》來陳述台灣人面對大陸原鄉的種種情意結。鍾理和的成長背景是在台灣受日本教育長大，他本身具有雙重身份，一是日本人，一是台灣人，另一方面他對中國文化又具有原鄉情結，所以他本身的文化認同系譜就十分複雜，日本教育／中國文化／台灣鄉土三者之間是如何互文穿叉在小說文本與影像文本，遂成為一個饒富意味的問題。在鍾理和的小說裏，我們可以得知「中國」這個文化符碼如何被呈現，如何被想像，如何成為不同立場及國族的情感投射或情感焦慮的「他者」(the other)。〈原鄉人〉小說云：「待我年事漸長，我自父親的談話中得知原鄉本叫做『中國』，原鄉人叫做『中國人』；中國有十八省，我們便是由中國廣東省嘉應州遷來的。後來，我又查出嘉應州是清制，如今已叫梅縣了。」（鍾理和 1977：27）另外，小說也呈現了當時日據時期台灣的日文教師對於中國形象的呈現：「日本老師對於支那的描述：支那代表衰老破敗，支那人代表鴉片鬼，卑鄙骯髒的人種，支那代表怯懦，不負責等等。」（鍾理和 1977：28）至於老一輩的台灣人對於大陸又是有著什麼觀感呢？

父親敘述中國的事情。原鄉怎樣，怎樣，是他們百聽不厭的話題。父親敘述中國時，那口吻就和一個人在敘述從前顯赫而今沒落的舅舅家，帶了二分嘲笑，三分尊敬，五分嘆息。因而這裏就有不滿，有驕傲，有傷感。

他們衷心願見舅舅家強盛，但現實的舅舅家卻令他們傷心，我常常聽見他們嘆息：「原鄉！原鄉！」（鍾理和 1977：28-29）

大陸原鄉對於台灣人而言彷彿是既親切又疏遠的親戚，曾經

風光榮顯一時，如今卻是窮困潦倒。二哥啟發鍾理和對中國發生思想和感情，他的二哥少時即有一種可說是與生俱來的強烈傾向——傾慕祖國大陸。中國傳統戲曲裏低迴激盪，纏綿悱惻的情調，再加上許多蘇州西湖等名勝古跡的相片，促使鍾理和對中國原鄉充滿美好想像，遂引動其尋根的原鄉衝動，他曾在作品裏自云：「我不是愛國主義者，但是原鄉人的血，必須流返原鄉，才會停止沸騰！」（鍾理和 1977：36）此種原鄉衝動，不是緬懷故里風物的抒情敘事，亦非童年往事的鄉愁情懷，其心理上的原鄉召喚及桃花源的追尋，成為開啟其作品敘事力量的媒介。

電影的情節鋪陳，雖然是以鍾理和的愛情婚姻及文學生涯為主，但在影片前半段有大量鏡頭描繪鍾理和到大陸奉天及北平的生活，到奉天的片段以寒冷的雪景展開，背景音樂則是鄧麗君的甜美歌聲，顯示剛到大陸時心情的愉悅與輕鬆。但不久主角即發現大陸亦生活在日本人的控制下，影片安排兩個情節說明主角不願為日人工作，一是不願乘載日人，另一是不願為日本人作翻譯工作，反而受到大陸鄰居的奚落。此種抵殖民的情感，與想要親近中原文化的情結交相糾結著，影片主角的身份認同與鄉土認知，此時是站在日本文化認同的對立面，意即現代西方文化的對立面，西化（日本）／中國鄉土這二元模式裏，主角雖受日本教育，然而其鄉土認同卻是中國文化。面對此種複雜的殖民身份，主角勤奮地以漢文書寫，表示著自己的文化認同與立場，但是在北平人眼中，並不認同他是中國人，他時常被當成是日本人。

影片裏一位買炭的委瑣小人，強行拿炭而不願付錢，和主角妻子平妹起了衝突，這個無賴恨聲罵道：「哼，我知道你們是台灣人，現在日本降了，你們的靠山垮了，我要點煤炭，你敢要錢嗎？你們台灣人到我們這兒來，都是沾日本人的光！」（鍾肇

政 1999-2000：88）觸及鍾理和一家人的國籍問題，鍾理和十分憤怒，遂拿炭丟他，雖然是個小片段，然而也道盡鍾理和雖然在文化心靈上孺慕中國，然而此種原鄉衝動卻在當時北平人心的澆薄及環境的窘迫裏，受到無情的摧折，對原鄉的美好想像遂分崩離析，在雜沓的人世糾葛裏折返於台灣。影片的敘事者在初到大陸時就以畫外音說明「原鄉」對於主角的重大意義，是故在面對日本人／中國人時，他選擇中國鄉土作為身份認同的依歸，然而在面對中國人／台灣人的身份時，他感受到自己在大陸仍然被視為日本人，仍然被歧視與仇視，故在中國文化／台灣鄉土的選擇時，最終他的鄉土認同是落在台灣這塊土地上。故影片後半段極細膩地鋪陳台灣美好的鄉土景致，雖然鍾理和身體狀況不佳，經常舟車勞頓往返於家和醫院，但影片色調光明地拍攝著平妹在田園工作的勞動身影，鍾理和則坐在家裏庭院的椅子上，一邊看顧小孩，一面勉力創作，在台灣的土地裏他們能夠休養生息。最後則以長子興奮地報告父親他得到文藝獎的殊榮，但鍾理和則因長期身體的肺病，而頹倒於滿案稿紙，最後鏡頭則是平妹抱著已氣絕的鍾理和，傳達令人感傷又感嘆的結局。影片的結局則是強調鍾理和的文學成就亦在台灣的土地上開花結果。

在鍾理和的小說裏時常可見敘事者自我質詰的溯往觀照，敘事者對原鄉的追根究底，亦是對自我主體性的探本溯源，然而理想與現實的落差，使他在中國文化／台灣鄉土的認同上，確立自己台灣人的身份認同。在〈白薯的悲哀〉這篇小品裏更深刻看出此種認同情結的糾葛：

例如有一回，他們的一個孩子說要買國旗，於是就有人走來問他：「你是要買哪國的國旗？日本的可不大好買了！」又有這樣子問他們的人：你們吃飽了日本飯了吧？又指著報紙

上日本投降的消息給他們看，說：你們看了這個難受不難受？（鍾理和 1988：167）

台灣人在大陸被視為日本殖民的次等國民，他們以昆蟲般的保護色隱藏著自己台灣人的身份，「北平沒有台灣人，但白薯卻是有的！」（鍾理和 1988：167）台灣人被視為奴才，永遠被心靈祖國所背棄與邊緣化，另一方面，大陸種種混亂情狀亦使台灣人對原鄉的認同出現裂隙，其窮鄉僻壤的落後困乏，淪為日本的俎上肉，風土人情的醜惡，亦使敘事者常常心生感嘆，以旁觀者的視角，昔日想像禮儀豐美的故土，今卻成眼前窮山惡水，愚夫俗子汲汲營生的雜院聚落。鍾理和面對原鄉的仰慕竟是永恆的失落，面對中國人對台灣身份與國族認同的質疑，更是悲憤心傷，日本殖民／中國文化／台灣鄉土三者所留下的歷史印記皆成為敘事者身份認同時無法迴避的課題。此種殖民與被殖民之間文化認同與身份的吊詭，在《原鄉人》這部影片裏尚未清楚的釐析，必須等到新電影時期及九〇年代一系列影像呈現台灣歷史、社會的脈絡，台灣文化的主體性才透過記憶的重新詮釋與建構再現。

本片中雖探討客籍鍾理和對原鄉中國與台灣鄉土的認同問題，但在當時大中華論述底下，所呈現的客家元素主要以鍾平妹來呈現，如影片開場時，鍾平妹以客家藍衫，以及客家婦女頭飾等裝束出場，另外則是回到台灣之後，幾場在美濃山區的场景，鍾平妹的農作生活，以及當地農民生活情景，仍保留著當地客家的風味。健康寫實時期的影片仍然帶有黨國教化的色彩，《原鄉人》則藉由文學家鍾理和的人生旅程，受日本教育長大，因嚮往祖國而到中國大陸，最後又回到台灣。其影片觸及中國與台灣鄉土的認同，以及身份的定位。由以上影像呈現，我們可以得知健康寫實影片的「再現」，建構在以下幾項特質：鮮明的情節與敘

事結構；主要的角色是由明星所擔綱；攝製農村及勞動生活的場景時運用實景與攝影棚景搭配；在美術效果上，為了配合彩色攝影，對於畫面的色調、燈光皆作特別的設計與安排；雖以台灣農村為背景，人物屬於勞動階級，但是不論旁白或人物對白皆以國語作配音。依據這幾項特質關於健康寫實電影的表現形式，其「寫實」的意涵是透過影像的場面調度，對於現實世界加以轉化之後再呈現於銀幕上，而這個經由轉化過後的電影敘事世界，明顯地與它所企圖想呈現的現實世界有相當程度的落差（廖金鳳 1994：43-44）。

總言之，李行的《原鄉人》雖以觸及客家元素，以及台灣鄉土，希冀建構一種寫實的影像美學，然而健康寫實影片的敘事結構隱含著黨政教化／鄉土的意識型態，對於台灣農村的生活描述與勞動階層經驗的呈現仍帶有黨政教化的色彩，在此鄉土的意涵是相對於黨政教化體系，鄉土與人民是需要被開發，需要被黨政所領導，以及需要政府的政策教化。黨政政策則象徵著教育、現代化及文明進步，故健康寫實影片是透過影像敘事達到召喚國族認同，促進鄉鎮建設和推行國語等等目標。這類的影像對鄉土的「再現」，是美化的現實，亦是理想化的寫實，其內涵大多隱含著肯定人性光明面，社會積極進步等主題意義，以期運用影像達到社會教化的功能。

四、母性鄉音：侯孝賢《童年往事》

在台灣電影裏，第一部以客語發音的影片是劉師坊於一九七三年所拍攝的《茶山情歌》，這部影片是以採錄當時客家山歌，並以客家採茶場景作為敘事主體。香港邵氏公司也曾有袁秋楓導

演的《山歌姻緣》，及羅臻導演的《山歌戀》。此種影片的拍攝是以當時風行的音樂片類型為主，一首首山歌的對唱與回應串連起一段情感故事。語言的問題在七〇年代鄉土文學的呼籲裏，日益顯得重要，但是電影對此問題的回應，尚要在八〇年代才反應在影像作品上。在台灣新電影開啟的八〇年代，其中的新導演健將侯孝賢所拍攝的電影中，歷來論述他電影的論文多推崇他為台灣新電影重要的導演，其所拍攝的《戀戀風塵》、《悲情城市》更使他成為以鏡頭說台灣故事的代言人。從《兒子的大玩偶》（1983）開始，童年記憶與回歸鄉土成為侯孝賢電影的主要題材，另外，現代化的主題也一直存在於侯孝賢的作品之中，只不過在八〇年代的社會政治氛圍中，這個主題總是被掩蓋在國家認同的論述之下。

除了對現代化的反省之外，侯孝賢為廣東梅縣人，他是客家人，在他的電影中，觸及客家影像及元素：如《冬冬的假期》（1984）則述及城市小孩冬冬暑假時到客家苗栗外公家，所經歷的成長敘事。《童年往事》（1985）述及外省客家族群於1949年之後播遷到台灣的身份認同問題。《好男好女》（1995）則以苗栗客籍作家藍博洲報導文學作品《幌馬車之歌》為本，拍攝客籍青年鍾浩東於國民政府執政期間所遭受白色恐怖的迫害。侯孝賢作為外省客家移民的第二代，面對大陸原鄉，以及父祖輩在國共戰爭之後來到台灣的歷史，第一代的客家移民到第二代之間，其對文化認同及歷史記憶，成為《童年往事》這部電影所觀照的課題。再者，朱天文與侯孝賢之間的合作，也給侯孝賢許多拍片的題材，朱天文的母親劉慕沙，為苗栗客家人，母親的童年，以及朱天文小時候到外婆家過暑假的童年，皆轉化成為朱天文筆下的兒時記趣。往昔的研究者，忽略客家文化在侯孝賢與朱天文兩人作品中的呈現，筆者希冀能再檢視侯孝賢電影與朱天文的文字，

從客家文化研究的視角，再探《童年往事》青少年的敘事，說明影像與文字之間互文的關係，以及朱天文文字上童年鄉愁如何轉化為鏡頭上凝視的鄉土。以下就從《童年往事》對於客家族群影像、客家鄉音化作朱天文的文字與女性歷史記憶再深入探究。

《童年往事》主要是以男主角客家人阿哈咕成長歷程為敘事文本，朱天文說：「民國七十四年春末侯孝賢開拍《童年往事》，七十六年仲春拍《尼羅河的女兒》，這兩部都是直接寫成劇本，小說則是後來再寫的。」（朱天文 1990：8）可知這兩篇短篇小說皆是類同故事大綱，可謂是以影像來引導出文字敘事的作品，而其敘事者，一個是第三人稱男性敘述聲音「阿哈咕」的童年往事；一個是第一人稱女性敘述聲音「林曉陽」的青春記事，這兩個不同性別，不同口吻的敘事聲音，也分別展現台灣鄉土時期與資本化時期的變遷。侯孝賢一九八五年的電影作品《童年往事》大致上被公認是描述五、六〇年代台灣歷史文化經驗的經典作品，當年尚處於戒嚴的緊張氛圍裏，陳國富便寫道：

《童年往事》的記憶成為時代的記憶，民族的記憶，當片尾代表新的一代的四兄弟凝視著祖母的屍體，那彷彿長達一世紀的凝視見證了另一個世紀的逝去，電影找到了最後的觀點，而被注目的對象是觀眾。（陳國富 1990：140-143）

這個記憶的形式是以「阿哈咕」的成長過程與家庭變動為故事主軸，透過「阿哈咕」的眼光來看台灣社會的變遷，與成長的經驗。此片有濃厚的自傳式色彩，以導演侯孝賢自己的成長經驗來詮釋戰後的台灣社會與自身認同的轉化。侯孝賢所詮釋「鄉土式」的台灣風貌，與官方式的台灣與中國圖像的描繪，有很大的不同；卻也延續了七〇年代鄉土文學風潮與本土論述的傳統，在

電影影像上建構出另一種「本土」的國族形象，結合社會上尋溯台灣鄉土的思潮。同時，《童年往事》所處理的外省客家族群來台後生活及認同轉變，也在台灣身份認同的問題上，提供一個詮釋的視角。

《童年往事》陳述的是來自大陸的外省客家族群如何在台灣社會生根，轉移認同；劇中以阿哈咕的成長過程作為軸心，家族成員的關係與凋零為故事發展的脈絡。小說文本以第三人稱旁觀視角，男性的敘事口吻講述阿哈咕家三代同堂，原為廣東梅縣人，屬客家族群，國民黨遷台後全家都到台灣。電影開場白是導演侯孝賢的畫外音旁白：「我父親是廣東梅縣人……」，鏡頭攝入一個日式房子，拉門窗格內是小孩子在嬉戲的聲音，影像上的自述更增添其自傳性的色彩。小說一開頭登場的人物是年長的祖母，電影影像先是凝視著小鎮的大樹，畫外音遠遠傳來阿婆在找她最疼愛的孫子「阿哈咕……阿哈咕……」，但是時常找不到回家的路。這位最年長的阿婆一心想回老家去祭拜祠堂，念念不忘家族的根源在廣東；但卻無法理解由台灣到廣東梅縣，不只是地理上的遙遠，更有複雜的政治因素隔絕著兩地。影像裏客家祖母與母親都操著客家語，姐姐則是國語，阿哈則國台語。在影像上強調阿婆在台灣，面臨無法與他人溝通的困境，說的話外人不能懂，離家找阿孝也會迷路；與台灣呈現著疏離隔絕的狀態，隨著阿孝的長大，阿婆終於陷入無法與任何人溝通的狀態，寂靜的死去。阿孝的父母一代，也始終認為回大陸老家是遲早的事，因此購買家具以方便丟棄為原則，未能料到最後竟死在這南方的島上。

到阿哈咕這一代，「故國」成為遙遠陌生的地方，同學把「反攻大陸」當作玩笑話，平日阿哈咕所使用的語言也以福佬話

為主而不是原來的廣東客家母語；台灣對阿孝咕而言，才是熟悉的家鄉。在經過三代後，阿哈咕家族終於在台灣落地生根，把台灣當作家鄉；在身份認同上也自「大陸人」轉化為「台灣人」。在《童年往事》裏記憶是阿哈咕的記憶，屬於阿婆及父母那一代的記憶已隨著他們的死亡而凋零，《童年往事》所鋪陳的記憶是屬於在台灣成長這一代的記憶，台灣成為阿哈咕的母土與故鄉，與阿婆及父母那一代的認同已有所轉變，焦雄屏指出：

片中的人物與行為讓我們看到台灣自一九四九年以來的變化，政治上的本土紮根意識，由老一代的根深柢固鄉愁……中一代的抑鬱絕望……乃至下一代的親炙土地與台灣意識成長……清清楚楚呈現世代變遷中的政治意識變化，上一代的鄉愁與大陸情懷，隨著時代凋零，全片雖環繞著阿孝咕的成長推展，卻一直未脫離這個自片頭就設立的政治基調，而且隱約呈現對這些年代的惋嘆及悲哀。（焦雄屏 1988：305）

這個影響深遠的閱讀，成為對《童年往事》的標準詮釋。到一九九三年，陳儒修依舊指出《童年往事》所呈現的歷史經驗，指的是台灣島上的居民逐漸脫離中國意識的經驗，他認為《童年往事》說明對於大陸的記憶，以及所謂家鄉的意義，已隨著世代交替開始有了變化。當年輕的一代在台灣這塊土地成長而且茁壯長大，老一代的人卻相繼去世，結束了過去的歲月。

《童年往事》的影片意義無論是「另一個世紀的逝去」，「隨著時代凋零」，或是「結束了過去的歲月」，我們可以看到評論者藉由對該片的詮釋傳達外省族群對於台灣土地的認同，把這個認同的建構過程以政治隱喻的方式，將片尾祖母的逝世做為舊時代結束的象徵。與其說這種詮釋所採取的觀點立基在影片六

○年代「真實的時代紀錄」，不如說它其實是八○年代的歷史建構。《童年往事》對話的互文對象，其實是面對八○年代台灣政治發展的文化氛圍，從這個角度而言，侯孝賢在他描述對童年及青少年回憶時，他的電影變成了台灣轉換成現今社會的隱喻，可以被解讀是具有詹明信所說的政治潛意識下的國家寓言（**national allegory**）。這部電影也正在參與一個歷史及空間建構的過程。焦文所談的「本土札根意識」其所隱含的意思是懷鄉的上一代並沒有去親身實際的接觸到台灣這塊土地，而在台成長的下一代卻聽到了土地的召喚，實際與這塊土地產生親切的互動（李振亞 2000：113-139）。

「童年往事」以阿哈咕的成長經驗來召喚觀看者的認同，給予過去的歲月一個新的詮釋。在五、六○年代台灣本土意識受到壓抑的時期，台灣的歷史，文化甚至生活方式都被貶為次等；因此，在文學上總是強調著過去大陸時期的豐功偉業或五千年來悠久的歷史，對於生活在台灣的民眾而言，與生活經驗差距過大，很難有共鳴。在電影上政策電影更是極力建構出一個令人「景仰」的國族認同，有偉大的英雄，廣闊的土地，悠久的歷史與深遠的文化，雖然在教育的成果上顯示這種「中國意識」的建構仍有一定成效，但脫離生活與土地的文化建構終究無法長久存在。七○年代鄉土文學與本土論述興起，新電影在八○年代延續這個風潮，並與鄉土文學有某種程度的結合。

《童年往事》所表現的鄉土關懷與鄉土文學類似，以小人物在台灣的生活經驗以及台灣風味的景致，如日式房子中家人一起吃甘蔗，用煤球做飯，在鐵路上的嬉戲，大樹下打撞球，中學生的幫派恩怨等等，同時台灣的社會情況也在影片中呈現，如軍隊走過鄉鎮，陳誠逝世，台海關係；可以說侯孝賢提供了一個對於

台灣五、六〇年代生活經驗的詮釋，因為在過去台灣經驗一直被忽略，所以侯孝賢的詮釋很快就獲得認同。侯孝賢從個人的成長經驗去詮釋當時的台灣，以懷舊的心情與眼光來呈現他的經驗與記憶，契合許多戰後一代成長的記憶。隨著新電影風行後，許多成長經驗的影片也受到歡迎，新電影成功後，也使得台灣過去經驗的詮釋開始有不同的呈現，打破了過去新電影中單一的圖像；幾位新電影導演也逐漸走出個人經驗的題材，開始深入國族的記憶、認同、詮釋等題材。

在《童年往事》的詮釋中，由於以阿哈咕的男性視角作為論述的主軸，所以少有論述者以性別觀點再切入這部影片，以下筆者就嘗試從性別論述的觀點，再探《童年往事》父系國族的認同建構，與母姐以身體、感官形構記憶所形成的互文對話，以及對於下一代阿哈咕的影響。

在電影影像裏，先是畫外音男性聲音獨白，倒敘父親如何來到台灣，接著影像裏幾段陳述歷史的片斷標誌出線性的父性時間：父親以父系宗族系譜講述伯父秋明的死亡，建元堂哥的出生，廣播傳出戰爭的消息；建元堂哥死亡在兩岸的戰事「八二三砲戰」；阿哈咕成長之後在軍人之友社打彈子，與社內的老兵起衝突，原因當天是副總統出殯之日，老兵顯然認為在國殤之日，卻在打彈子消遣作樂此舉是大不敬；最後影像裏出現父親的自傳，又與片頭侯孝賢回溯家族歷史的聲音相互呼應，回顧這個家族如何在國共對立的背景下來到台灣的歷史記憶。這些陽性敘述的父性時間觀點，將人物的出生、死亡以及其他生命中重要的事件連結到國家歷史的重要事件上，公共政治的歷史與個人敘事的網絡所產生的糾葛看似將男性與台灣的國族命運連結在一起，但是上一代對陳誠過世視為國殤，強迫下一代聽廣播收音機的葬禮

訊息，並對國旗立正，阿哈咕這群年輕人卻是將軍人之社的空間視為消遣遊戲的空間，對於「效忠領袖」、「居安思危」等反共意識在下一代的認同裏已逐日消逝。此種父性的時間意識在影像裏以線性敘事呈現，並且將個人生命史與大敘事裏的國族史互相聯繫，展現出陽性敘事的特色。

客籍母親的回憶則是環繞在家鄉剛出嫁時，面對新環境、新人事的生疏、不適感，對母親而言，離開原生家庭就是離開故鄉，嫁到婚約家庭裏就要不斷調適對他鄉的陌生感，甚至是對自己丈夫的疏離感，母親對姐姐以客語說道：「你爸很嚴肅，一轉屋家就看書，無聲無息。我才嫁過來的時候，還叫我讀英文，看不識再問他。」對於新嫁娘的生活，是清苦、拮据的日子，記憶裏最深刻的並不是國共戰爭的對立局勢，反倒是身體感官的記憶：「轉梅縣睡阿婆給的老眠床，被臭蟲咬得要死。」接續的日子對母親而言，則是生育的重責，母職的操勞，她的子宮先後孕育過六個小孩，生到第二個小女孩阿琴，被婆婆嫌棄淨生女兒，後來二女阿琴在當時醫療情況差又交通不便的情況下早夭。對女性而言生產生育的身體記憶才是刻骨銘心，這個身體承載著母性空間，通過身體的記憶，家的定義也不斷在變更與重建。離開原生家庭，到婚約家庭，養育生子之後，隨著丈夫來到台灣，在台灣重建家園。大陸的前塵往事彷彿變成是不堪回首、回歸的過往，其記憶清晰連結著喪女痛楚與新嫁娘時期的疏離感，透過身體孕育才與夫家有根深蒂固的連結，此種記憶模式與男性懷鄉敘事呈現的性別觀點有所不同。

老一輩的外省族群其時空意識被放置在過去（離鄉）——未來（返家），這兩個時空點不斷地流浪游移，在台灣寄居的一切都是暫時的，是為未來返鄉所做的準備，但是不斷擱置的反攻大

業，使得這群來到台灣的外省群落，不斷地延遲反鄉的欲望，心理亦遭逢不斷的失落感。但是阿哈咕的客家祖母，來到台灣之後無法理解現實地理的距離，時常以脫離現實性的思考邏輯，要帶著阿哈咕「轉去大陸」，並且離開家門之後，拎個包袱就將返鄉付諸實踐，此開啟了母性空間的重構，以及精神返鄉的可能。如當阿哈咕考上省立鳳山中學，祖母鄭重帶阿哈咕展開返鄉之旅：

祖母收拾包袱，有兩件衣服，一包麻花零食，很鄭重的邀阿哈咕陪她回大陸：「同我轉去大陸啲，阿哈咕，帶你去祠堂稟告祖先考中啦。這條路，一直行，行到河壩過梅江橋，就進縣城，全部是黃黃的菜花田，很姜。行過菜花田，彎下何屋，就是我們等的屋子咧。」（朱天文 1990：43）

他跟祖母走著那條回大陸的路，在陽光很亮的曠野上，青天和地之間，空氣中蒸騰著土腥和草腥，天空刮來牛糞的瘴氣，一陣陣催眠他們進入混沌，年代日遠，記憶湮滅。祖母不明白何以這條路走走又斷了，總也走不到。但是菜花田如海如潮的亮黃顏色，她昨天才經過的，一天比一天更鮮明溫柔了。有火車的鳴笛劃過曠野，像黃顏色劃過記憶渾茫的大海，留下一條白浪，很快歸於無有。（朱天文 1990：43）

由祖母所開啟的返鄉歷程，展現客家母性空間的鄉土想像，與父親的回憶式的鄉土想像，呈現出性別差異。父親的鄉土想像是線性時間性的，他的鄉土想像是在腦海中的浮光掠影，以國族歷史大事為經，以父祖的、兄弟傳嗣為緯，所構織的鄉土想像是父系家譜式，子孫傳遞、血緣綿延具線性時間意味；客家祖母的返鄉歷程與鄉土記憶卻是空間性的，充滿顏色，氣味等感官記憶，非線性的、斷裂式的，「路走走又斷了，總也走不到」，但是卻是踏實地走在回鄉之路上，沿途的菜花田、土腥草味等嗅覺

的知覺，使這段返鄉之路具象而有真實感。這段返鄉之旅，既現實又虛構，路的延伸與斷離，像是記憶裏故鄉圖像既在眼前，卻又遙遙在望，此亦象徵父系國族的線性時間傳續，如五〇年代的口號「一年準備，二年反攻，三年掃蕩，五年成功」所建構的返鄉路是不復可行。

電影影片裏的客家祖母並不了解政治情勢的演變與地理空間的變化，她執意認為只要找到了通往梅縣的那條橋，過了那條水，就能回到家鄉。她重新建構自己的空間感，在台灣這個土地覆上自己對家鄉的記憶，將現實的空間與家鄉的環境連結在一起，台灣海峽變成了梅縣外的「那條水」，只要再找到通往梅縣的「那條橋」，就能返鄉回家了。在電影這場祖母帶阿哈咕展開返鄉之旅的片段，是令人印象深刻的，沿路上侯孝賢的鏡頭展現台灣鄉土景致，明亮溫柔的陽光照在鄉間的小徑，樹影及草香似乎透露鄉土的一份閒情。祖母和阿哈咕到小吃店吃冰，順便問店員「梅江橋在那？」年輕的店員無法聽懂她濃重客家語音，以閩南語頻頻問著「什麼橋？什麼橋？」還順便問坐在旁邊另一位年紀大的阿婆：「她是在問什麼橋？聽不懂……」祖母雖然無法以言語與其他台灣人溝通，但是她卻只是莞爾一笑，並不以為意。接著祖母帶著阿哈咕在路邊採果子，在洗滌戶外採來的野果時，祖母突然在這戶外場子，開心地用三顆芭樂拋擲玩耍起來。這個返鄉歷程雖然鄉音無法溝通，路走一走就迷失方向感，找不到回鄉的路，影片鏡頭明朗溫暖色調顯示出整個過程沒有沮喪感，反而是相當愉快美好的一次經驗。

我們在侯孝賢的鏡頭裏看見他對台灣鄉土，大自然的田野山林和村落型社區的渴望及依戀，以鏡頭避免都市化的影像，全力營造一種「前現代」時期的台灣形象。我們在片中看到的盡是台

灣鄉土的明媚風光：紅磚、綠樹、碧竹、木造的日式建築、米黃色的榻榻米，在透明、溫暖、明亮的光影之中，台灣鄉土並不匱乏單調，反而景致嫣然，也因此祖母雖找不到回鄉路，但是在鄉土母性的歡快自在的空間中，祖母仍然得以愜意自得。這部影片裏找不出任何現代都市的暗示或象徵，此種對現代／後現代都會型消費的刻意刪減，是侯孝賢八〇年代初期主要的隱喻及主題。這種對台灣鄉土的凝視與依戀，使得在侯孝賢鏡頭詮釋底下，記憶與想像中的亮黃菜花田，以及現實世界中的土腥味、草腥味和芭樂相互交織錯雜，祖母的返鄉之路有了一幅新的家鄉語境。李振亞所言：

因為在阿婆的理解裏，它一開始就已然是回鄉的路了。這就是阿婆為什麼那麼高興的原因，她成功的走出了魯賓遜式的孤絕狀態，雖然依舊臣服於歸鄉的意識形態，但是她能夠將現居的環境與家鄉的環境關連在一起……。（李振亞 2000：127）

此種重新的建構，以及空間感的互文關連，開啟日久他鄉是故鄉的可能性，也開啟下一代台灣新故鄉的空間感，朱天文小說結尾時，阿哈咕的記憶與觀點是：

畢竟，祖母和父親母親，和許多人，他們沒有想便在這個最南方的土地上死去了，他們的下一代亦將在這裏逐漸生根長成。

到現在，阿哈咕常常會想起祖母那條回大陸的路，也許只有他陪祖母走過的那條路。以及那天下午，他跟祖母採了些很多芭樂回來。（朱天文 1990：61-62）

相同的，電影也在三個後輩子孫凝視祖母的過世身軀，旁白緩緩道出子孫懷念祖母那條歸鄉之路中，宣告一個世代的結束，而另一個世代的新生。

在《童年往事》這部影片裏，其時空背景是一九五〇至六〇年代的台灣，當時的國共敵對讓台灣內部仍處於一種戒嚴時期閉鎖狀態，而政治上肅殺的白色恐怖陰影也仍籠罩在台灣的整體氛圍。無法返回大陸的祖母，透過在台灣實際經驗的旅行：返鄉——迷路——回家，重新建構在台灣鄉土家園的記憶。雖然這部電影是傳述一九四九之後外省客家（唐山客家）的家族故事，但在多元文化的語境裏，我們不能排除外省客家（唐山客家）的記憶及影像進入台灣客家文化的建構中，因為唯有台灣客家論述、外省客家論述、福佬客家論述都能被吸納及詮釋，客家的文化主體才得以豐饒，並展現其多元包容的文化特色。所以《童年往事》這部電影所建構的外省客家族群播遷的記憶，我們清楚看到上一代父母、祖母仍操持客語，文化價值觀上仍是大中國意識，但是下一代的客家子弟阿哈咕則操著閩南語或國語，唱著閩南語歌曲，客家文化及語言在第二代外省客家人身上已經漸漸消失及勢微，阿哈咕融入台灣社會的過程雖然認同台灣鄉土，但是卻被福佬化，這部影片反映著外省客家族群在台灣落地生根的複雜身份認同，並再現出客家族群在八〇年代主流的中華論述及庶民閩南文化中，漸漸失去其族群認同系譜，下一世代則轉化與再生為鄉土台灣的成長記憶。

五、新寫實鄉土：周晏子《青春無悔》

電影《青春無悔》改編自台灣客籍作家吳錦發《秋菊》，不

過電影與原著存在明顯情節不同的樣貌，電影應屬於重新編排的再創作，周晏子導演認為他的創作要能有「詩意寫實主義」的審美趣味（周晏子 1993）。其創作融入導演自身對於藝術追求的執著與思考，將場景架設在美濃，刻意凸顯客家文化與客籍族群生活，希望以影像來呈現在大中華論述與台灣（台語片）論述之外，仍弱勢存在的客家族群。導演周晏子提及拍這部電影的動機：「起意拍這樣一部電影，必須追溯至一九九〇年，當我放下一切，決定正式向電影投石問路。我計畫找一個在題材和風格上都與近幾年大多數國片迥然不同的故事，當吳錦發將他甫出版的小說《秋菊》寄給我看後，我立即被他描述的故事所感動；身為美濃子弟的他，筆下所描繪的客家風采，也使我興起拍一部客家電影的衝動。」（吳孟樵、周晏子 1993：7）鏡頭彷彿投身於自然恬靜的田園景致，從遼闊的菸田風光，到古樸典雅的菸樓，再移向樂天知命的客家人，這部電影的焦點不僅是在國片常見的青少年敘事，同時更要強調客家味道的存在。

《青春無悔》主線是客家青年阿義（小說中的發仔）與幼眉（小說中的秋菊），阿義一方面在高雄讀書，青春歲月為了聯考而投入其間，另一方面為了美濃家裏的菸業而時常返鄉幫忙。阿義往返高雄與美濃之間，正如出入於鄉土與城市，這段路程也象徵著客家人跨越著城鄉，從客家庄到龍蛇雜處的都會區，城鄉差距，以及都會中客家與閩南，外省與本省之間的省籍族群衝突，再現客籍族群在錯綜複雜的大環境的生存問題。小說中高雄與美濃的書寫比重是較均衡，以突顯族群衝突及城鄉差距，改編成影片之後，由於導演要突顯客家場景，所以高雄場景的比例縮減，而主要敘事線多放在美濃場景。導演以美濃鄉土出發，要拍一部清純客家小鎮電影，片中男女主角對於愛情的誠摯態度，是九〇年代年輕人所缺乏的，周晏子認為這部電影要將七〇年代愛情故

事再現出來，不僅是一種懷舊心情，更盼能呼喚一種返璞歸真的新鄉土觀，以對應於九〇年代時下青少年複雜的情愛關係⁴。

此部影片為了彰顯銀幕的戲劇效果，對於小說《秋菊》的對白有多處增刪，由吳孟樵，周晏子編著的《青春無悔》劇本，此劇本先以客家話書寫，再以國語在括弧中說明，此種改編為了更符合影像視覺的需求，同時也更突顯客家文化意涵。一九四九年之後，國民政府在社會上普遍宣導國語運動政策，規定民眾在公共場合必須要使用國語，包括學校、大眾媒體、集會場合等。官方運用此種國語政策欲達成二個目的，其一是斷絕台灣與日本文化的關係，其二是便於新政府對全民的統治。在此種高壓制度下，大多數台灣民眾所使用的閩南語被邊緣化，客語與原住民語變成更為弱勢，各種母語只能在私下與家人鄰里聊天時使用，孩童若在學校講母語，會受到處罰。《青春無悔》這部影片最值得注意的是創作者本身對於客家文化的意識與自覺，所以他在影片裏使用相當多的客家話，角色場景大多數在美濃，故演員的對話多半使用客家話，片中人物較年長的一代全用客語交談，年輕人在長輩面前多使用客家話。但是影片也呈現出現當代客家族群混雜文化的情景，年輕一代語言使用上受到教育及同儕文化影響，則是多種語言一起使用，影片裏幼眉與阿義國語、客語各佔一半比例，受到台灣福佬文化影響，偶爾也說閩南語，在兩人一起去採青草的這場戲裏，就出現三種語言交混的情形：

⁴ 周晏子：「放諸眼前，各類污染當道，於是大家渴望各種物質或心靈上的環保，這正是處於世紀末的人類對現實不滿或感到恐懼的反射行為，也是大家對於返璞歸真的一種嚮往心態的流露，基於此，我期望帶給電影觀眾一點清新的空氣，找回一點我們曾經熟悉的純潔和樸素——我也相信，我們一直擁有它們，只是被競爭和功利擠到了心靈的角落。」參見（周晏子 1993：9-10）。

阿義：你籃子裏這些長柄菊要做什麼的？

幼眉：做青草茶給我大姊昌（姊夫）喝啊，你不知道用紅糖煮來喝，可以降火氣的咩？

阿義：我知道啊！

幼眉：這個是……

阿義：我知道，恰查某！（閩南語發音）按翻躺（客語，這麼難聽）

幼眉：它可以治高血壓呢！又叫咸豐草，咸豐皇帝的咸豐，夠好聽了吧！

阿義：ㄟ……你看，那邊有過貓（閩南話發音）！炒起來味道真不是蓋的我幫妳摘一些好不好？

同一種青草卻有不同來自閩南語、客語、國語（北京話）等的不同命名，也具體代表著台灣這塊土地文化混融複雜的情況。另有一場景則象徵著純樸山城的客家特質，女主角幼眉坐著阿義的腳踏車，奔馳在美濃山間，唱了一段客家童謠：「勤儉姑娘，雞啼起床。梳頭洗面，先煮茶湯，洗淨衣裳。上山撿柴，急急忙忙。」這段場景呈現客家人的音樂與生活結合，同時也展現客家女性勤儉刻苦的美德，佛瑞德·布拉克教授（C.Fred Blake）對於客家婦女在社會中的角色扮演，認為較中國其他婦女擁有更多社會影響力。他認為客家婦女從事耕種，保護祖傳土地，維持家庭經濟，防衛村莊，忍受貧窮和抗拒壓迫的能力，在華南處處可見。各種報告指出：客家婦女從未纏小腳，比其他中國婦女更自主（江運貴 1996）。女性與鄉土在這部客家影片裏更是個鮮明突出的象徵：女主角所象徵的清純愛情，以及母土家鄉所象徵的純樸，最後男主角阿義在追求聯考成功之後，女主角得血癌而逝世，阿義考上大學之後則從此要離開家鄉，所以客家女性與客家

鄉土在此片則意喻著美好清純的情感特質，隨著加深的都市化與現代化，一併消逝。

此部影片另一個焦點則是聯考制度對於青少年身心的影響，聯考制度作為一條敘事線推動著電影情節的發展，每當阿義和幼眉在一起時，義父總露出不悅的表情，有一次阿義和幼眉兩人在河岸，一邊洗鍋一邊嬉戲，幼眉為了撿鍋蓋，不慎掉進河裏，遂著涼生病了，義父得知之後大聲斥責阿義：

義父：過來！哼（憤怒拍桌）嘴講愛歸來讀書，結果總係交細妹……（說是回來自修，就只想交女朋友……）

義母：吃飽再說。

義父：書無讀好無相關，還差一點害死人，看愛怎麼辦？（自己書沒讀好不說，還差一點把人家女孩子弄死，看怎麼辦？）

義母：愛過年咧，毋亂講話！（快過年了，不要亂說話！）

義父：（更火）現在什麼年頭，不讀書，將來怎麼跟人拼？去年也是一樣，愛讀不讀的，難道想和我一樣，一輩子耕田？

在這裏呈現世代交替間客家族群對下一代的期許，客家人對於讀書一事甚為重視，文教的風氣在美濃地區相當興盛。此種聯考與讀書的壓力一直是男女主角無法順利發展愛情的主因，但另一方面又成為考驗兩人愛情的正面推動力，本片在阿義聯考放榜時，將情節推到最高潮，阿義全家守著古老的收音機，正在聽取放榜名單，幼眉也在家裏聆聽，此時運用交叉剪接，當幼眉得知阿義錄取時，強撐孱弱的病軀，親自向阿義道賀，此時幼眉的生命已走向盡頭。阿義的金榜題名與幼眉的生命消逝形成強烈對比

的畫面。此刻傷悼的是青春生命的逝世，也是在哀悼一個純樸世代的消逝。

另一方面美濃這個城鎮也面臨著產業轉型的衝擊，傳統客家農民在土地上種植菸葉，使用老舊的菸樓烤菸，取出來賣給菸酒公賣局，片中幼眉（秋菊）和阿義（發仔）的家庭都是美濃客家村內的菸農戶，其敘事線也透過菸葉的種植、收割及烘烤來串接兩人的愛情敘事發展，他們相識於菸業集體勞動時期，一同參與串菸、掛菸、烤菸。在這些菸業的場景，除了鋪陳兩人的愛情敘事外，也藉由生產方式點出菸農產業的危機，阿基哥和阿義父親有如下的對話：

阿基：本來就是，這樣掛菸葉又辛苦又危險，聽說有一種全自動烘乾機，一等好用！

義父：全自動有什麼好？菸樓用了幾十年不是一樣用得很好！

此段對話淡淡點出美濃地區菸農保守的想法，以及城鄉差距，現代化對於傳統產業的衝擊。影片場景對於菸田的刻劃分量很多，綠意形成這部影片的基調，一開頭阿義返鄉的街道上，鏡頭就呈現美濃的田園景色，順著阿義對於家鄉充滿情感的目光，綠意盎然的菸田映入眼簾，古樸的菸樓矗立在其間，背後高聳的山脈護衛著這片世外桃源。片中紀錄許多美濃代表性的地標，如金字面山、菸田，另外有伯公祠（土地公祠）和風水地（墓地），以及夥房和菸樓的內部結構，隨著情節的推展，一一呈現在觀眾目前。戶外實景的拍攝，則以天地磊落的大塊構圖，開放式的場景，讓美濃的綠野平疇、山巒起伏、河流蜿蜒，都在導演長鏡頭的凝視裏，展現自然鄉土與客家人文的結合。

原著吳錦發的《秋菊》以一位青少年的愛情故事為主軸，除了描繪純樸農村少年對愛情的傷逝外，也藉由純樸的美濃對照複雜的高雄都會，其心情徘徊在愛情與聯考之間，生活也在調適著城市與鄉村的衝突，面對族群之間的紛爭則對友誼築起一道防衛線。因此，影像《青春無悔》在主敘事線愛情故事之外，也試圖呈現客家族群面對聯考制度，城鄉差距，族群關係等，透過一位青少年在美濃與高雄之間生活，跨越城市與鄉村，客家與福佬，乃至本省與外省之間的界線。

六、結 論

本論文試圖將台灣電影中，以客語發音，或者呈現客家族群歷史／生活為素材者，作為探討對象，從鄉土敘事的角度出發，了解客家文化意象在台灣電影中的呈現。以《原鄉人》、《童年往事》、《青春無悔》作為主要討論的電影文本，這三部影片分別拍攝於七〇、八〇、九〇年代，具體而微地呼應著台灣政經文化脈絡對於客家族群的議題。《原鄉人》是李行導演所拍攝作品，當時是以健康寫實風潮作為其特色，雖然觸及原鄉中國與台灣鄉土等情意結，但在大中華論述及健康寫實的脈絡下，仍要服膺黨政教化文藝政策，因此客家意涵並未深入與凸顯。一九八五年的《童年往事》則呈現不一樣的思考渠徑，客家鄉音在一開始祖母的出場就成為電影的基調，再加上侯孝賢鏡頭對於台灣鄉土的詠歌，我們看見有別於國族歷史建構的另一種鄉土記憶，此種鄉土記憶包含著母性的孕育、感官身體的具象實感。以祖母、母親的客家鄉音建構著家族的歷史記憶，並且也以上一代客家鄉音對照於下一代的國語或閩南語，說明客家文化的失落，象徵著原鄉的失落，以及台灣新家園的認同感重組。此種女性敘事走出

父親律法（**father's law**），祖母的空間感、時間感混淆，不依照父系的國族戰爭規範（兩岸隔絕，不相往來），而以母性空間內混沌無序、超脫現實、既現實又虛構的方式展現認同的圖象。此種認同建構的方式有別於在影像裏父親的文字自傳、國家國語廣播、公共媒體報紙時事等記錄歷史，所形構的國族／宗族的大敘事。一九九三年的《青春無悔》相當自覺於客家身份認同，所以在語言、土地、文化的呈現，都努力牽繫著客家文化意象，在這部電影裏，已擺脫昔日大中國的意識形態的記憶圖騰，試圖以台灣青翠的鄉土與現實的菸農產業，以及混雜著國、台、客三種語言的敘事，形構出客家族群庶民記憶的新家園。

參考書目

- 朱天文，1990，《朱天文電影小說集》。台北：遠流。
- 江運貴著、徐漢斌譯，1996，《客家與台灣》。台北：常民文化。
- 周晏子、吳孟樵編著，1993，《青春無悔》。台北：幼獅。
- 黃仁，1994，《悲情台語片》。台北：萬象。
- 焦雄屏編著，1988，《台灣新電影》。台北：時報。
- 廖金鳳，2001，《消逝的影像——台語片的電影再現與文化認同》。台北：遠流。
- 鍾肇政，1999-2000，《鍾肇政全集11__原鄉人》。桃園：桃園縣立文化中心。
- 李振亞，2000，〈歷史空間／空間歷史〉。收於沈曉茵等編《戲戀人生：侯孝賢電影研究》。台北：麥田。
- 周晏子，1993，〈站到一個不一樣的位置〉，《青春無悔》。台北：幼獅。
- 彭瑞金，1991，〈應是屬於荖濃溪的作家——吳錦發〉。收入《吳錦發集》。台北：前衛。
- 鍾理和，1988，〈白薯的悲哀〉。《夾竹桃》。台北：遠景。
- _____，1977，〈原鄉人〉。《原鄉人》。台北：遠行。
- 鍾鐵民，1999，〈原鄉人及其他〉。《鍾肇政全集》11。桃園：桃園縣立文化中心。
- 王德威，1993，〈原鄉神話的追逐者——沈從文、宋澤萊、莫言、李永平〉。收入《小說中國》。台北：麥田。
- 陳映真，1984，〈原鄉的失落：試評夾竹桃〉。收入《孤兒的歷史，歷史的孤兒》。台北：遠景。（原刊於《現代文學》復刊號一，1977年7月1日）

- 陳國富，1990，〈《童年往事》——時代的記憶〉。收入焦雄屏編著，《台灣新電影》。台北：時報。
- 焦雄屏，1991，〈《童年往事》——台灣四十年〉。收入焦雄屏編著，《台灣新電影》。台北：時報。
- 廖金鳳，1994，〈邁向「健康寫實」電影的定義——台灣電影史的一份備忘筆記〉。《電影欣賞》「一九六〇年代台灣電影健康寫實影片之意涵專輯」72，：43-44。
- 陳玉玲，1996，〈女性童年的烏托邦〉。《中外文學》25之4：104-106。
- 張寧，1990，〈尋根一族與原鄉主題的變形——莫言、韓少功、劉恆的小說〉。《中外文學》18之8：155。
- 林秀姿，2004，〈文學作為休閒產業的文化資本：客家桐花祭〉。發表於「第四屆臺灣客家文學研討會」，苗栗：國立聯合大學全球客家研究中心，2004年12月14日。
- 桃園縣文化局：http://www.tyccc.gov.tw/news/news_content.asp?NKey=718