

劉興欽漫畫中的客家人與客家故事

陳德馨*

國立空中大學人文學系副教授

劉興欽是臺灣最知名的漫畫家，他所創作的阿三哥、大嬸婆、阿欽與機器人等漫畫明星，在今日仍為大眾所喜愛。劉興欽出生於新竹大山背，是一名成長於鄉野的客家人。他憑靠自身的機智與模仿能力，快速掌握現代漫畫的技巧，並以深具教育性及客家故事著稱。其漫畫創作主題，主要集中在三個方面：一是童年在大山背客家村成長的生活記事；二是客家人在城市求職謀生的動人故事；三是客家小英雄在不同時空展現智慧與勇氣的幻想故事。這些生動迷人的漫畫，雖然都是環繞著客家議題，但是卻是以流暢詼諧的畫筆完成。他的漫畫深受當時流行電影的影響，無論劇情還是人物，幾乎都與中影「健康寫實電影」類似，共同呈現1950及1960年代，臺灣大眾文化的主要特色。

關鍵字：劉興欽、大山背、客家人、圖像小說、健康寫實電影

* E-mail: tehsinc@gmail.com

投稿日期：2015年4月30日

接受刊登日期：2016年7月25日

The Hakka and Hakka Story in Comics of Liu Hsing-chin

Te-hsinc Chen *

Associate Professor, Department of Liberal Arts,

The National Open University

Liu Hsing-chin is the most famous cartoonist in Taiwan. His characters such as Brother A-san, Big Auntie, A-Chin, and Robot remain popular today. He was born and grew up in the countryside of DaShanBei, a Hakka village in Hsinchu. He is a self-taught artist who gained modern comic skills through wit and imitation. He is well-known due to the educational value that his Hakka stories provide. The three main topics of his works are: life stories in DaShanBei, how hakka people earn a living in big cities, and various fantasies featuring Hakka heroes.

Liu's cartoons cover many Hakka issues; often they have been influenced by popular movies. His comic portrayals are not only a reflection of Taiwan's popular culture in the 1950's and 60's, but also reflect the healthy realism of films produced by the Central Pictures Corporation in plot and character.

Keywords : Liu Hsing-chin, DaShanBei, Hakka, Graphic Novel, Healthy

Realism Film

* Date of Submission: April 30, 2015

Accepted Date: July 25, 2016

一、前言

行政院客家委員會於 2008 年，頒給劉興欽最高榮譽的終身貢獻獎，藉以表彰其漫畫創作對客家文化的卓越貢獻。他在得獎感言中極力強調，其創作動力全部源自客家文化，而其製作漫畫目的也是為了繁衍客家文化所致（客委會 2008）。劉興欽的客家背景是人所共知的，除了他滿嘴客家腔的普通話外，最重要的是，他從不吝惜分享自己的故事。無論是在什麼場合，他都願意告訴別人，他的兒時記趣、漫畫創作、及科學發明（劉興欽口述 2005），尤其是他在竹東大山背，那個新竹山坳深處的客家小村，所發生的種種兒時故事，最令他難忘。因此日後電視專訪，或是各類傳記，都可以看見他對此的深刻記憶。然而劉興欽固然擅長自我表述，但讓我們感興趣的是，他又是如何藉漫畫創作來傳揚他所謂的客家文化呢？誠如客委會對其漫畫創作所作的表揚一般，劉興欽雖然畢生精彩，創意無限，但是其最突出的亮點，仍然是在漫畫領域裡的成就。¹ 因此，我們若是認可劉興欽在客家文化上的卓越貢獻，那麼就必須嘗試從其漫畫作品來理解他在這方面的努力。²

1 行政院客家委員會 2008 年頒發第二屆終身貢獻獎給賴碧霞、黃娟與劉興欽三人，他們分別以小說寫作、山歌教唱及漫畫創作三種不同領域的卓越貢獻，獲得這項殊榮。

2 比較有趣的是，劉興欽在漫畫上的貢獻，並沒有在臺灣漫畫史上獲得正確的同情與認識。緣於 1960 年代臺灣史上首波漫畫繁盛期，主要的創作類型皆在「武俠漫畫」，因此集中於武俠漫畫家諸如：葉宏甲、陳海虹等人為主的論述脈絡便成為這些臺灣漫畫史寫作的主軸。從武俠漫畫的繁盛，到武俠漫畫被管制，再到武俠漫畫沒落，最終武俠漫畫被日本漫畫取代等等，形成我們今日對臺灣漫畫史發展脈絡的基本理解（洪德麟 2003、陳仲偉 2014）。但是相對於他們，劉興欽不畫武俠漫畫，經常配合政府政策，同時強調漫畫的教育性等特色，讓他成為這種漫畫史論述最大的異數。實際上，當教育部在 1966 年實施連環漫畫輔導措施時，劉興欽可能也是少數可以避開這層壓力的創作者。1971 年政府支持的中國文藝協會成立，他甚至還因此獲頒首屆漫畫獎（陳仲偉 2006）。縱使他日後也抱怨政府管制漫畫創作不當，坐令日本盜版漫畫入侵，傷害臺灣漫畫的發展等等，但是在目前以武俠漫畫為主的臺灣漫畫史中，他的特殊性卻仍然讓他無法歸類，終究以陪襯的角色，被迫屈身於臺灣漫畫史的一小角落。

隨著近年來，我們對漫畫敘事手法理解的逐漸深化，圖像敘事的特殊性及其與其他文類的差異，早已經被學界所肯定。尤其是在我們熟知的連環漫畫領域裡，其所處理的主題內容，逐漸從趣味性、娛樂性的青少年讀物，轉向更多元的發展，無論是文學經典的呈現，還是圖解思辨性的理論專著，都有了較諸以往更為豐富的展示（Gravett 2005）。那麼，劉興欽透過漫畫所呈現的客家文化，以及與六、七十年代臺灣的小說、影視，甚至民俗報導之間的不同又在哪裡呢？劉興欽擅長的臺灣漫畫藝壇正是臺灣漫畫史上首次的興盛期，當時雖然沒有發展出日後所知的同人誌（Doujinshi）、角色扮演（cosplay）、漫畫研究社群等屬於漫畫迷的青少年次文化，但這並不意味，劉興欽的漫畫對時人認識客家文化之刻板印象，不帶來任何影響。³事實上，劉興欽的漫畫一直都擁有數量龐大的讀者，尤其是他所創造的大孀婆、阿三哥、機器人及劉阿金等角色，其故事幾乎都是每日連載於報刊上，透過報紙傳播的宣傳，這些漫畫角色所代表的族群文化，遂深刻地烙印在當時的讀者心目中。⁴

對於劉興欽漫畫的研究，目前仍處於初始階段，除了一般性的文字介紹外，比較學術性的專論，基本上只有兩本學位論文，一是對其漫畫中的教育性提出檢驗（陳怡蓁 2007）；二是肯定其漫畫風格有助臺灣文創產業之發展（陳虹毓 2008）。這兩篇論文重點雖各有不同，但都缺乏對其創作歷史背景的理解。像劉興欽漫畫中的教育性，若是以現代西方教育理念來檢視，固然矛盾處處，但是放回當時的鄉土教育，則仍切

3 相較於小說、電影等其他藝術媒體，劉興欽的漫畫性質，並不要求深入問題，豐富內涵。因此其漫畫所觸及的，所謂「客家認同」、「客家意識」等當前臺灣客家學術界所關心的議題，也相對比較淡薄。至於小說與電影中有關這方面的討論，可參見張典婉（2004）、黃儀冠（2007）等研究。

影像敘事：臺灣電影中的客家族群與文化意象）。《客家研究》2：59-96。

4 劉興欽的漫畫，技法流利，內容純正，符合社會主流的期待，所以能夠刊登在主流報刊上。相較於其他只能刊載於兒童雜誌的漫畫家，劉興欽可說是作品曝光度最高的一位。

合一定的時空背景，較諸當時佔市場主流的武俠漫畫，所謂教育性的特質便更為明顯；至於像劉興欽漫畫的內容與風格，確實具有強烈的臺灣鄉土特質，但是不能否認的是，他的圖像語彙都是取自西方漫畫技法，真正吸引人的仍是他人無法複製的幼年經歷，若是沒有像他一樣的際遇與能力，相同的漫畫風格恐怕也無法突破當前文創產業的困境。換句話說，假如我們能夠將劉興欽的漫畫，放回他身處的客家山村以及理解他急於藉獨特風格與主流漫畫區隔之心態的話，那麼這樣的研究議題，便可以獲得比較多的同情與理解。

有基於此，本論文便是透過劉興欽的漫畫、傳記以及相關報導，探索他以漫畫形塑的客家山村、村民與傳統文化是什麼面貌？離開客家村進入城市的客家人是什麼形象？如何借助幾名客家小英雄呈現客家人所重視的智慧與勇氣？當然，劉興欽形塑的客家新貌，除了其個人的創意外，六、七十年代的臺灣大眾文化，尤其是電影，是否已經架構出相同的文化氛圍，接受如此特質的客家形象呢？本文將劉興欽的漫畫，視為一篇篇「圖像小說」（graphic novel），⁵除了對圖像的設計與技法有所檢視外，更偏重對其敘事節奏及故事內容的討論，也就是將他的漫畫，看作是一篇篇用連環圖畫寫就的短篇小說，務期以圖像的比對、敘事的分析與解說成為論述的主體，並將論證陳述如下。

二、漫畫中的大山背客家村

劉興欽畢生創作的漫畫，種類繁多、數量龐大，然而在其各類漫畫

5 有關「圖像小說」的定義與討論，西文著作已多，中文著作則可參見范銀霞（2014）一文的討論。

創作中，新竹大山背及從小的成長經驗，一直都是他創作靈感的主要來源。不但故事舞臺經常設定在此客家小村，而且其個人也不時幻化成各類角色，出現在不同的漫畫敘事中。劉興欽明確以大山背為背景的漫畫約有數部，沒有標明但確屬客家山村者更多。若說這些故事，都是以大山背客家村為藍本，再加以繁衍出來的創作，應該是不會有錯的。

誠如劉興欽一再對外說者，大山背（即今日新竹縣橫山鄉）對外交通，一直都非常困難。而幾乎沒有例外的，當劉興欽要凸顯這個特點時，就會刻意表現外人入村的艱難。像全然以大山背客家村為背景的《丁老師》⁶，描寫丁老師進入大山背時，便刻意描繪這個段落（圖1）。路程遙遠不說，還須爬山涉水、曲徑通幽，宛如走入草莽叢林，最後才得看見客家村民。客家村民的純樸真誠，在外人進入後，立即可以感受到。像丁老師一入山，小學童便自動前來領路；阿番叔親自扛新娘花轎，抬她進入學校；校長趕忙讓出唯一宿舍，讓她得有地方住宿；家長託學生致送青菜給老師，並無償為其興建新的宿舍。村民的種種行為，都顯露他們的純樸天真，真有古代桃花源的遺風（劉興欽 1966b）。但是，劉興欽雖然呈現了村民的純樸與天真，卻也沒有掩飾他們的負面特質，像是為了爭奪灌溉水源，兩姓邀眾激烈鬥毆；校長為村民代販牛仔，怨其降價爭利者，竟向上級密告（圖2）；婦人臨盆待產，不請產婆卻請道士代為驅魔（劉興欽 1990）；為了維護自家鴨寮生計，連連破壞興建安全的新橋（劉興欽 1989）；更為可怕的是，為了謀得一點錢財，拐騙鄰女，賣往他鄉（劉興欽 1970）。這些個人的小奸小惡與自私自利，

6 《丁老師》故事發生的舞臺是在新竹大山背，這一點是根據書中丁老師率該校學生參加縣運動會，一名觀眾質疑為何學生皆光腳丫，另一名觀眾給出答案，因為學生正是來自大山背之故。

固然是客家村中少數人的行為，但是透過漫畫戲劇性的渲染，也讓外界更為清楚客家村的另一真實面貌。



• 5 •

圖 1 丁老師穿山越嶺進入大山背

資料來源：劉興欽（1966b：5）

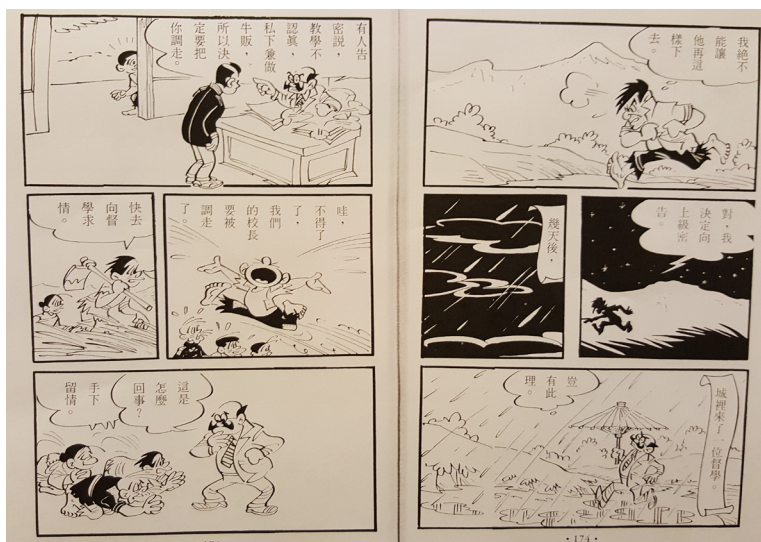


圖 2 有人連夜跑去向上級告密

資料來源：劉興欽（1990：174）

然而，劉興欽表現大山背最一致的筆調，還是普遍的貧窮。為了維持基本的生存，在大山背有忙不完的農事，男人耕田，女人採茶，小孩牧牛鋤草兼帶弟妹，整體生活一直處於貧窮線下。因此，孩童的基本受教權，在這樣的環境裡，便經常被犧牲，而劉興欽也對此著墨最多。像在《丁老師》中，便描寫阿祥為了放牛無法入學，父親也藉此延緩其入學時間；小白菜的媽媽，要她離開教室幫忙賣菜；全校學生沒有鞋，光著腳參加縣運動會；父母因需忙於農事，嬰孩都交到學校，託老師代為照護（劉興欽 1966b）。在這類漫畫中，劉興欽最津津樂道的是日治時期的陳勝富校長，為了讓學生得以入校讀書，竟代學生放牛（圖 3）。而同樣的情節，在《丁老師》中也再次搬演。無論這樣的故事，多麼有趣多麼感人，都說明大山背的生活艱辛而貧窮。除了貧窮之外，在大山

背客家村還常有自然災害，最常見的天災便是大水災。水災一來，對村民的傷害，不只是土地財產的流失，更是親人離散與生命斷喪。另外還有因為水災導致的山崩，也造成大山背原住民的傷亡與遷村（劉興欽 1969d）。當然，還有動物傳染疾疫的流行，像令人聞之色變的狂犬病，最終導致全村屠殺犬隻（劉興欽 1990）。換句話說，真實的大山背並不是陶淵明筆下的桃花源，而是高山環繞，且時有天災威脅的客家山村。



圖 3 陳勝富校長代學生放牛

資料來源：劉興欽（1990：10）



圖 4 阿蘭遭養母虐待

資料來源：劉興欽（1969c：10）

除此之外，便是村民們沿襲多年的迷信與傳統。有些舊傳統甚至長期以來，被外界看作是客家族群特有的惡習，最具代表性的便是養女或童養媳的習俗（游千惠 2000）。劉興欽筆下的養女及童養媳故事，都

有個固定的模式，女主角自幼賣與鄰居或親戚，飽受養父母虐待，雖聰明伶俐，卻無權受教，只能鋤草拾荒，辛苦度日。長成之後，卻又被迫嫁給無愛的男方，故大多選擇逃婚，進入城市尋親，歷經人口販子的欺騙與善心人士的救護，而終得與親人團圓。⁷對於客家村流行的養女與童養媳習俗，劉興欽並不批評，但筆調則充滿同情，因此像在專門講述童養媳的《落花秋水》（劉興欽 1969c）一書⁸，便花了相當多篇幅描繪女主角，生性聰敏卻橫遭虐待的段落（圖4）。有趣的是，養女或童養媳命運的改變，都必須依靠客家村外的力量才行。在劉興欽的筆下，女主角們都是得逃入城市後，在富有善心人士的護佑下，才得以脫離悲慘命運，與失散多年的雙親重逢相認。

客家村民的純樸善良、自私迷信、互助合作、奸滑巧詐等等，好的及壞的品行，在劉興欽筆下都未曾隱瞞，都給予相當篇幅的呈現。唯獨對於國民政府所代表的現代化力量，卻幾乎給予完全正面的描寫。事實上，外力進入客家村，國民政府並不是唯一，先前便有日本政府的介入，但劉興欽對於日本駐村官員的描寫，幾乎都是負面的，甚至連日本學童都是以反面角色呈現在漫畫中（劉興欽 1990）。至於國民政府，則毫無例外的，全部都是光明面的描寫。在《阿福成功記》（劉興欽 1966a）中，回返故鄉的阿福，接受農事指導員的幫忙，將錢存進農會信用部，選擇適合的蔬果種植，經營農場成功，不但有了幸福美滿的婚姻，同時也博得村民的尊重，證明依從政府教導的確實成效（圖5）。除了政府之外，城市的現代科技，也是劉興欽認同的力量。在《丁老師》中，前來求親

7 這類童養媳的故事不少，篇幅較大的有《落花秋水（聯經版：孝順女兒認錯娘）》與《孝女小莉（聯經版：小新娘與大騙子）》。

8 劉興欽在《落花秋水》中，並沒有特別標明故事發生舞臺是在客家村，但是從女主角阿蘭，必須整日工作鋤草，而且又是自小賣給鄰居的童養媳看來，指說這個故事就是發生在客家村，並不為過。

的劉定山，發現大山背蘊藏煤礦，在擄獲丁老師的愛情之餘，他也引進外資與科技，對大山背進行大規模的開採。客家村民傳行多年的習俗，像祭拜土地公，山川風水的堅持，在現代科學的衝擊下，也被認定為迷信而該被革新。雖然最初村民以破壞風水，汙染水源相抗，最終則被丁老師說服，接受企業回饋，讓財團入村（圖 6）。對劉興欽而言，政府及城市所象徵的進步力量，便是拯救客家山村，脫離貧困，銜接外界，繁榮地方的關鍵性角色（劉興欽 1966b）。



圖 5 阿福聽從政府的話，獲得事業成功

資料來源：劉興欽（1966a：133）



圖 6 財團進入大山背，以企業回饋說服村民

資料來源：劉興欽（1966b：535）

劉興欽對大山背客家村的描寫，或許充滿了個人的主觀認知，但是其觀測角度基本上是一致的。那就是，這個客家山村的位置與城市文明

相隔懸遠，村民生活艱困而傳統，他們既保有純樸的天性，卻也沿襲愚昧的習俗，要讓村民改善生活水平，唯有透過現代化的洗禮才有可能。而這個現代進步的力量，不可能產生自客家村本身，必須借助外界的城市與政府。而且也唯有移入城市與政府的進步力量，客家村才能真正獲得本質上的改變。

三、客家人在城市裡的漫畫形象

就像是劉興欽本人的際遇一般，最終選擇離開大山背的客家村民不少，無論他們離鄉的原因是出於自願或是被迫，總之離開客家村後，最終都是投入臺北、臺中、高雄等大都市，而他們面對現代化生活的種種不適應，以及以其過往生活經驗對付新事物的困難與過程，也就成為劉興欽漫畫表現的趣點所在。

作為與大山背客家村相對比的城市都會，在劉興欽的筆下，是一個充滿誘惑、危險與光怪陸離的陌生之境。在《阿福成功記》⁹中，為了凸顯阿福前往臺北討生活，最終選擇回鄉務農的轉折，劉興欽描寫他帶著賣田的錢進城，接著以敘事重複的格套，從入城遭設局詐騙，然後從事飯館服務生、外場人員、擦鞋匠、廣告人員、水果行夥計、戲院攤販、運煤工人、建築挑夫、送貨員、園丁、賣冰棍、裁縫匠、機車修理師…等五花八門的工作。劉興欽刻意以每段一職，每職六格的方式來呈現，而最末一格都是以「滾蛋」，來說明阿福在城市裡，處處碰壁，事事不順的經歷（圖7）。

9 阿福的客家身分，是根據他本人擅長唱山歌，以及青梅竹馬的妻子阿梅又是以採茶為業所做的推斷。



圖 7 阿福在城市找工作處處不順

資料來源：劉興欽（1966a：535）

事實上，阿福在臺北求職的經歷，正是劉興欽描繪客家人進入大都會後，首先會遭逢的難題。劉興欽最著名的漫畫角色：大嬸婆與阿三哥進入臺北，便是到後火車站的職業介紹所找工作。大嬸婆的主要工作是為人幫傭，對於不識之無的大嬸婆而言，在城市為人幫傭可說是最適合的工作。而她最主要的漫畫趣點，也都是圍繞著這個主題進行。最好的例子，便是出現在《大嬸婆找工作》（劉興欽 1969a）中。當她順利被引入某家庭幫傭後，發現女主人沉迷方城之戰，男主人經常攀牆夜歸，小姐卻又熱中跳舞，少爺則貪玩爬窗，家中門戶全不設防，盜賊進出亦無可如何。大嬸婆忿而教訓雇主全家，缺乏正確的家庭觀念，任由家庭破碎淪喪。劉興欽將堅守客家傳統的大嬸婆，放入極端現代化的家庭中去，讓她與這個環境發生摩擦，製造出各種衝突的笑話，像圖 8 經過大嬸婆的教訓，雇主重拾家庭之樂，但重新建立的家庭，卻又讓大嬸

婆無用武之處，恪守職業道德的大嬸婆，只得自我求去。當然，除了幫傭之外，大嬸婆還賣過獎券、做過導遊、老師及拾荒，但是在漫畫中，幫傭還是她最常做的工作。



圖 8 雇主家庭回歸正常，大嬸婆反無事可做

資料來源：劉興欽（1969a：88-89）

至於身無分文的阿三哥，來到城市則選擇以拾荒為生，對於身無長技的他而言，拾荒確實是一項最可能的選擇。阿三哥對於拾荒，自成一套合理的邏輯，但正如他必須四處漫遊，收集垃圾一般，他在城市裡的經歷，更像是卓別林《城市之光》裡的流浪漢，藉由街頭巷尾的溜達，發展出各種人生巧遇。阿三哥在大嬸婆的系列故事中，最常出現的橋段，便是他的男扮女裝。在《大嬸婆做媒》與《大嬸婆找工作》，都有不少這方面的篇幅。尤其是後者，拾荒的他必須假扮女性，擔任某青樓女子的幫傭。可以理解的是，一名恪守客家傳統的男子與開放大膽的酒女，兩人如何同處一室，便成為劉興欽畫筆發揮之處，像（圖 9）阿三

哥為酒女放好洗澡水，當他回頭時，卻看見酒女已寬衣解帶，使得害羞的阿三哥昏厥倒地。在劉興欽的筆下，阿三哥總是能在充滿誘惑的城市裡，保持鄉下人原有的單純，因此他略顯誇張的城市經歷，最終都能獲得圓滿的結局。在相關的故事中，阿三哥還賣過冰棍與導遊，但是最常見的職業仍是拾荒。



圖 9 阿三哥女扮男裝，見女性裸身暈倒

資料來源：劉興欽（1969a：139）



圖 10 大孀婆灌醉詐騙的歹徒

資料來源：劉興欽（1968b：248）

對大部分的讀者而言，阿三哥與大孀婆最著名的故事，還是兩人連袂逛臺北與遊寶島。他們在臺北，甚至全臺灣能夠「隨地吃喝、暢行無阻」，憑靠的當然是劉興欽設計種種巧遇。這些巧遇或是誤吃霸王餐、或是遇到善心人士，或是拾得無主金錢，或是賣東西的報償，而最常見

的是獲得一筆橫財，而這筆橫財則經常是張中獎獎券，或是可兌換的支票（劉興欽 1967-8）。總之，這些刻意設計出來的巧遇，總能讓他們化險為夷，繼續接下來的行程。像在《大嬸婆遊臺北》中，他們好心助人推車，竟然因此仲介一筆土地買賣，還獲得卅萬元佣金支票，得以藉此大吃大喝，享受高檔的城市生活，最後甚至能擊退想騙取支票之金光黨，將他們繩之以法。在《大嬸婆遊臺北》的一段詐騙過程（圖 10）中，大嬸婆與阿三哥憑靠客家村裡練就的好酒量，硬是將想灌醉他們偷取支票的金光黨徒灌倒，成功的保護住自己的權益。當然，對於這些及身的危險，這兩名客家人都沒有自覺，他們滿腦子想的，便是如何能夠逛盡臺北、玩遍全島。而他們之所以一路上逢凶化吉，也都是源自於這種單純的慾望。而在歷經金光黨的詐騙後，他們最後還將失而復得的部分獎金，捐助城市裡的窮人，並在成為新聞報導的大善人之前，帶著笑容匆匆離去。

然而，並不是所有來到城市的客家人，都能像他們一般帶著愉悅的笑容離去。像《老財福》中的老財福夫婦，晚年接受孩子的邀請，遷居臺北都會，卻遭到生活上的種種不便，面對這種新穎的生活方式，他們也只能坦然以對。劉興欽在《老財福》（劉興欽 1969e）中或許想一展「鄉下人入城」的笑話模式（丁乃通 1978），但是透過這種模式的一再重複，卻也凸顯老財福這類客家人，在客家村生活了大半輩子，臨老被迫面對生活劇變所帶給他的困窘。像在圖 11 中，老財福想如在家鄉般，挖地種菜練練身骨，但是卻處處被禁止，扛著鋤頭回家，終因亂闖紅燈，被市警罰勞役，靠此卻一償隨地挖土的宿願。《老財福》漫畫並沒有明顯的結尾，但是從通篇專欄看來，老財福在臺北的生活是處處新奇處處不便，雖然他想回故鄉的心願一直未變，但他總是能帶著順天應人的和

氣，面對城市生活帶給他的各種挑戰。



圖 11 老財福遭罰在城市裡掘地

資料來源：劉興欽（1969e：111）

當然，所有喜歡或熟悉劉興欽漫畫的讀者，都知道他在創作中所添加的誇張與戲謔，大概都不會認為這是客家人在都市中的真正遭遇，相較於日後社會學或人類學界對城市客家族群的精細統計與訪查（行政院客家委員會 2003；廖晨佐 2008），劉興欽所提供的客家人形象，既不精確也不崇高，但是透過他流暢的畫筆及嘲弄的敘事手法，阿三哥、大孀婆、阿福，甚至老財福等人，都成為外界了解客家人在都會生活的另一形象。而更為重要的是，他們秉持既有的客家傳統，面對現代都會的種種挑戰，猶能越挫越勇、儘量微笑以對，這種仿自卓別林電影中的樂

觀，確實讓這些客家漫畫人物在當時及日後，成為全臺灣家喻戶曉的漫畫明星。

四、智慧與勇氣：客家文化的一種漫畫標記

劉興欽所畫的漫畫明星中，除了阿三哥與大嬸婆之外，1968年還創造出他自己的機器人明星。故事中的主角劉阿金與機器人，立即成為臺灣學童最歡迎的漫畫英雄。當1969年中國電視公司正式開播時，還改製成真人飾演的《電腦娃娃》連續劇上映（劉興欽1969）。只不過，劉阿金雖然是劉興欽漫畫中，最知名的小英雄，但，若是我們稍微整理他所創作的數十位角色，那麼最成功的客家小英雄，或許還是大山背客家村裡的「阿欽」。

阿欽同樣也就是劉興欽兒時的化身，這是熟悉其漫畫之讀者早就知曉的事，因為阿欽所經歷的種種事蹟，幾乎都是劉興欽童年在大山背的真實故事（劉興欽2005）。像在《小村的故事》、《放牛校長與阿欽》中所提及的校長為村童牧牛、以樹杈解決牛隻亂跑、為漲奶婦人吸奶等等，都是劉興欽真實生命的紀錄。而阿欽在大山背的生活，雖然艱辛困苦，但樂在其中，最大的關鍵便是他善於動腦筋，解決問題。像圖12中便是描寫大山背裡的楊、劉兩家人，為爭奪水源分配的公平性，發生相互鬥毆的情事。阿欽模仿翹翹板的原理，製造出一個倒三角形的水漏，水滿則溢，水缺則補，順利解決分水不公的爭鬥。阿欽的機靈是源自天生，解決問題則是為了生存。換句話說，面對艱困環境的重重壓力，他得憑其天生機靈，見招拆招，讓全村度過難關。在日治或戰後的艱困

時期，這樣的小聰明確實靈光閃爍，讓忙著解決問題的阿欽，成為劉興欽漫畫中最受歡迎的客家小英雄。



圖 12 阿欽發明解決兩家爭水的漏斗

資料來源：劉興欽（1984：234）

只不過，隨著他的畫筆指向現代城市時，小英雄的形象便面臨轉換，雖然「動腦筋解決問題」的本質還在，但是更為重要的是，能夠廣博掌握日常科學知識。劉興欽於 1968 年開始在《新生兒童》連載《小聰明》，小聰明的造型與阿欽完全相反，長髮、T 恤、牛仔褲、皮鞋，一副現代城市兒童的外型。小聰明沒有阿欽上下奔馳的活力，但卻有學富五車的從容態度。在圖 13 中，鄉下孩子以螞蟻搬家預知天將下雨，但是小聰明則以科學知識解釋其自然原因。小聰明解決問題的能力，所

帶給讀者的啟示，不只是強調其未經教育的聰明多智，而是經受知識訓練後的博學強記。換句話說，大山背客家村「阿欽」式的小英雄，一種未經雕琢，自然生成，「解決問題」的靈動頭腦，在《小聰明》中，被不同類型的小英雄所取代。這類小英雄依然聰明伶俐，但是更讓人印象深刻的是，他們對科學領域的廣博知識。劉興欽在《小聰明》中所要展示的，或許正如他所云，是想寓教育於漫畫（劉興欽 2005），但是卻藉這些漫畫小短篇，凸顯了讀書學習的重要性，讀者們若是要如他們一般博學，那非得接受教育不可。另外，劉興欽也創作一些內容相近的漫畫專欄，像《小博士》、《小天才》、《小貝貝》等，來延續這個主題。與《小聰明》最大的差異，便是他將這些科學知識豐富的「城市阿欽」，以登山、探險或奇遇的方式，帶入荒郊野外，讓他們上山下海，製造出一系列智慧與勇氣的故事，像圖 14 中，小博士與同學在荒野中睡起，小胖誤判山頭金光為黃金，竟然衝下斷崖。小博士從老鷹飛翔的行為，尋得小胖跌落處，垂繩加以挽救成功。有趣的是，劉興欽的漫畫風格，很早便建立，建立後很少改動，因此他的漫畫專欄，雖然各個不同，但是其內容卻大同小異。畫中的人物造型，更是一種原型的不同變化而已。因此，縱使這些深具科學新知的小英雄們，沒有交代其是否為客家人，但漫畫讀者卻仍然能因為劉興欽長期以來的創作主題，很容易將他們看作是一群城市客家小英雄的故事（Chartier 1992；Fischer 2003）。¹⁰

10 近年來有關閱讀史的理論，對筆者撰寫這段漫畫讀者的閱讀慣習甚有幫助。相較於宗教及文學經典的閱讀，小說、漫畫等休閒讀物，自有其獨特的閱讀模式。漫畫讀者（大多為青少年）不須從頭至尾，逐字逐句，一格一圖，戰戰兢兢的細讀，而是可以隨意翻閱，任意選讀。因此，漫畫人物的造型，若是相似度高，性格設計及故事內容又相仿的話，讀者便很容易將不同的故事及角色混溶為一。而這樣的閱讀理論，對理解劉興欽漫畫特色及讀者閱讀之慣習，有相當大的適用性。



圖 13 小聰明以豐富的知識解答同學疑問

資料來源：劉興欽（1982a：152）



圖 14 小博士以鷹飛的姿勢，判定小胖落崖的位置

資料來源：劉興欽（1982b：59）

但是擁有廣博的科學新知，是否只能像小聰明、小天才、小博士般，每天回答同學的疑惑或在荒野中救助急難而已呢？劉興欽在其漫畫創作的最後階段，為此達到了另一高峰，他設計出了劉阿金與機器人，將科學知識的應用價值，推到天馬行空的想像世界中去。「劉阿金」原是《小牧童奮鬥史》中主角的名字，而這個故事就是發生在大山背客家村（劉興欽 1968c）。更為有趣的是，在《機器人的誕生》中，發明機器人的老博士，也是隱身於大山背的某山洞中，而他也就是在此，將機器人贈予劉阿金，供其運用造福人群（劉興欽 1968d）。換句話說，劉阿金與機器人都是大山背的產物，都是「客家村製作」的漫畫英雄。至於那部水火不侵、太陽能蓄電的機器人，更是超越時代的科學發明。透過他們

兩人的合作，劉興欽創造出他最大部頭的系列漫畫，單是聯經再版的機器人系列漫畫，便有 20 餘冊。在那些一件接著一件的冒險故事中，劉阿金與機器人，上山下海，甚至還走向外太空，為拯救世界，造福人類而出生入死，充分發揮劉興欽的科學幻想能力。

劉興欽日後在其傳記中，屢屢提及機器人漫畫是他個人的獨創（劉興欽 2005）。但是將機器人系列漫畫，放諸它所產生的年代，不可能不讓人聯想是受到日本科幻漫畫的影響。尤其是像手塚治蟲的《原子小金剛》、橫山光輝的《鐵人 28 號》等這類在當時日本流行文化中，大受讀者喜愛的漫畫作品，應該都會對他的創作帶來影響。¹¹ 相較於日本漫畫特有的精緻與專業，劉興欽的創作在造型及劇情上雖然比較粗疏，但是卻也一直保有他個人的基本特徵。那就是他一直都想透過漫畫內容，告訴讀者科學知識的重要性。在圖 15 中，劉阿金對前來拜訪的同學，解釋他研讀科學新知的濃厚興趣，並且說：「要自小用心研究，將來長大後才會有成就。」（劉興欽 1970）事實上，劉興欽對外宣講其漫畫創作的旨趣時，也總是會強調其漫畫內容所具有的教育性，藉此回應政府輔導連環漫畫的政令，以及與市場上的其他漫畫作區隔（劉興欽 2005）。然而，對絕大部分的讀者而言，劉阿金與機器人捨身忘我的冒險救難過程，才是讓他們一再被故事吸引的主要原因。像圖 16 中，劉阿金雖然臥病在床，但是聽聞南部遭逢水災，軍警救災不利，還是勉強拖著病體，駕駛機器人前往救災。直到他體力不支，從空中墜落為止（劉興欽 1968e），故事緊張，畫面新穎，確實很能牽動讀者的心情。

11 劉興欽諱言其漫畫創作受日本漫畫影響，但從《機器人幫泰山決戰象牙谷》中的人物與動物造型來看，他深受手塚治蟲漫畫風格，尤其是《新寶島》一作的影響。至於劉阿金與機器人的互動，其實可以參考橫山光輝《鐵人 28 號》中金田正太郎與機器人的關係。

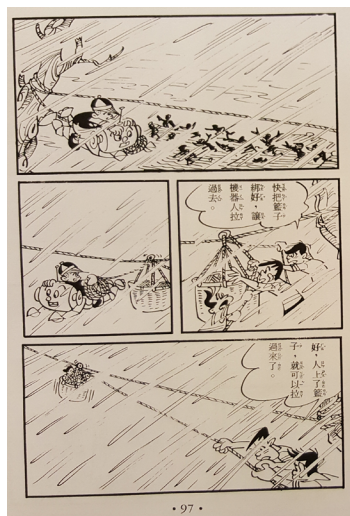


圖 15 劉阿金想當一名造福人群的科學家

資料來源：劉興欽（1969f：20）

圖 16 阿金與機器人搶救水災災民

資料來源：劉興欽（1968e：97）

因為，機器人系列漫畫在市場上的成功，所以很快吸引電視製作的興趣。1969年中視開播，劉興欽與製片人陳德利合作，製作出臺灣首部真人飾演的科幻電視劇：《電腦娃娃》（圖 17）。劉興欽對此期待甚深，甚至還畫了近似劇本的《機器人上電視》來聲援。但是，因為製作單位設備及經驗的不足，這部電視劇只播出一季，便因收視不佳，草草結束。劉興欽想將漫畫推向主流影視媒體的希望，被迫就此中止。我們固然可以將他想把漫畫改編成電視劇的意圖，視為其擴張事業版圖的某種努力。但假如以更大的角度來審視的話，那麼劉興欽此舉，不正是將原屬青少年文化的連續漫畫，推向主流大眾媒體的一種嘗試嗎？事實上，劉興欽的漫畫，原本便不完全限縮於各類少年讀物中。他除了定期

在漫畫周刊發表作品外，也在臺灣各大報紙上連載。相較於與之齊名的葉宏甲、陳海虹及陳定國等人，劉興欽在報紙連載漫畫的長度與廣度，都非他們所能比擬。因此，如何將連續漫畫，所謂的小人書，提升入主流媒體，劉興欽可說是經驗豐富。所以，將機器人漫畫轉為電視劇，正是同一種發展脈絡下的必然結果。

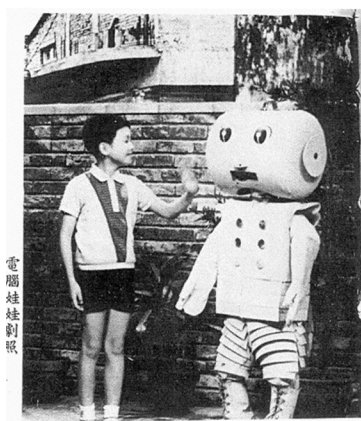


圖 17 中國電視公司製播的《電腦娃娃》劇照

資料來源：劉興欽編劇、陳德利製作（1969）

無可諱言的，機器人系列漫畫充滿誇大不實的科學幻想與荒誕不經的故事情節，但是，這卻沒有掩飾劉興欽自《小聰明》、《小博士》、《小天才》以來，喜歡展示科學小常識的興趣，在故事中他經常會利用部分情節，將這些正確合理的科學知識編入其中，既豐富情節也能吸引讀者。最重要的是，無論是大山背客家村中的阿欽、城市校園中的小聰明、還是上天下地的劉阿金，他們都在不同的環境中，展示了屬於劉興

欽漫畫英雄所獨有的智慧與勇氣。而或許也是因為其漫畫一直保有的這項特質，讓我們在尋繹客家文化的這項族群特色時（陳運棟 1978），在他的漫畫作品中，看到最為生動有趣的詮釋。

五、「健康寫實」電影風格下的客家漫畫故事

劉興欽的漫畫創作，之所以獲得當時讀者們的歡迎，除了他本人獨特的創意之外，便是讀者熟悉這種圖像敘事手法，也非常歡迎這樣的故事內容。所以雖然不少主題，都是以客家族群為主，但是讀者並沒有接受上的困難，仍然非常熱情的支持他的漫畫作品。而在那麼多大眾流行文化中，最具代表意義，也是與漫畫敘事模式最相近的，應該便是電影了。

1960年代的臺灣電影，可說是日後電視全面進入家庭之前，民眾休閒時最主要的娛樂活動。雖然暫時無法完全取代歌仔戲與採茶戲在地方鄉鎮裡扮演的角色，但是其影響力正隨著國、臺語片的製作日盛，而逐漸增強。尤其是本土興起的臺語片，更是如雨後生筍般，達到發展的極盛。有趣的是，臺語片的類型雖然甚多，但是「悲情」卻是它的主要特徵（黃仁 1994a），某些催淚的內容，單是從片名便可以感受出來（廖金鳳 1994）。劉興欽的漫畫中，也有一些故事，類似臺語片的悲情段落，像《落花流水》、《孝女小莉》或《藍色的舞鞋》等，女主角被迫從客家村流浪臺北都會尋親，便是如此（葉龍彥 1999）。但是劉興欽創作的特色，還是與強調「悲情」的臺語片有所差距。因為無論在故事中有多少悲苦，遭遇多少災難，劉興欽都習慣以其流暢詼諧的筆觸來呈

現。因此他的漫畫絕少沉溺在悲情哀傷中，大都是快樂直接、充滿光明的敘事。

相較之下，中影此時所開發出來的健康寫實電影，反而與劉興欽的創作旨趣相合。由龔弘、李行、白景瑞等人所編導的健康寫實電影，其內容與歐洲的寫實主義電影相近，都是描述街頭巷尾小人物的故事，但是與寫實主義電影強調揭露與批判不同，健康寫實電影強調的是寬容與大愛，或是儒家傳統的仁慈與忠恕。因此電影並不強調階級的對立及改革的熱情，而是描述人們在生存困境中，所展現的人性光輝（黃仁 1994b）。其中最具有代表性的人物，便是李行。他所導演的《蚵女》、《養鴨人家》，甚至是早期實驗性質濃厚的《王哥柳哥遊臺灣》，都是膾炙人口的經典作品。根據臺灣電影史的記載，李行的這些作品，在當年都獲得相當好的票房，也搏得極大的好評，可說是既叫好又叫座（盧非易 1998）。事實上，在劉興欽的漫畫中，也經常可以看見與這些電影相似的情節。像在《阿福成功記》中，便有接受農會指導員建議，改進植物栽種方法的段落（圖 18）。而在《養鴨人家》中，也有鴨農葛香亭，接受農會指導員魏龍豪建議，改良鴨種的情節（圖 19）。《阿福成功記》原是為《臺灣日報》而畫，讀者是中南部的農民，故特別強調農復會的重要性。這本漫畫日後還因此為教育部社教司改名《田園樂》，宣傳國民政府農業政策的成效（劉興欽 2005）。除了臺灣 1960 年代類似的背景，以及肯定政府進步的角色外，劉興欽在一些漫畫人物的設定上，也與當時某些類型電影相似。最著名的角色組合便是大嬸婆與阿三哥，我們暫時不論他們的性別，單就他們一胖一瘦，相濡以沫的搭配，便可以聯想到好萊塢影史上著名的雙人組合：勞萊與哈台（Laurel

and Hardy)。但是更可能的參考指標，是來自 1958 年播映的《王哥柳哥遊臺灣》。這是李行初試啼聲的臺語片，片中李冠章與矮仔財，一胖一瘦，相互扶持的友誼，獲得票房上的成功（李行 1958）。李行日後還以「王哥柳哥」系列電影，讓他們成為臺灣電影史上最著名的搭檔。我們相信，劉興欽繪製大孀婆與阿三哥系列漫畫時，這部電影應該給他不少創作靈感（圖 20）。像大孀婆與阿三哥獲得一筆橫財、在餐廳大吃大喝、在日月潭與原住民跳舞、在溫泉旅館洗浴、遭詐騙集團追逐捉拿，甚至阿三哥男扮女裝等等，都是《王哥柳哥遊臺灣》曾經搬演過的橋段。縱使是在李行電影中比較常見的段落，在劉興欽的漫畫裡也有類似的描寫，像電影《養鴨人家》（李行 1964）中，歐威對唐寶雲養女身世的隱瞞與敲詐，在漫畫《落花秋水》中便有王霸利用阿蘭身世對其生母的詐欺；電影《蚵女》中整日爛醉的父親葛香亭，在漫畫《落花秋水》中便有阿蘭經常酗酒的養父；在電影《街頭巷尾》、《蚵女》中有詐騙鄰里的小白臉雷鳴與魚肉鄉里的惡少歐威，在漫畫《孝女小莉》、《落花秋水》中便有欺騙小莉、阿蘭的惡徒王霸；在電影《街頭巷尾》（李行 1963a）中貧苦無依的羅宛琳與何玉華，在漫畫《藍色的舞鞋》（劉興欽 1966c）便有流落城市，受盡欺侮的小月與母親阿香。電影情節與漫畫敘事，有這麼多相似的內容，並不意味劉興欽在創作時，就必須亦步亦趨模仿電影的情節。我們沒有任何證據指稱，劉興欽曾經模仿過哪部電影的內容。但是我們相信，他在創作這些角色與故事時，曾經看過的電影角色與情節，應該會給他許多幫忙才是。誠如劉興欽所言，當年他最忙的時候，一天要趕六份報紙的漫畫，緊急之時，根本不曾想過借用了誰的創意，模仿了哪一部電影的情節，換句話說，只要能快速完工，

準時交稿，便是最好的結果（劉興欽 2005）。因此，當時一般大眾可以看見的影視情節，便很容易揉雜在其漫畫中，並流瀉出類似的段落。劉興欽畢竟有他發跡擅場的特殊時空，我們相信這不會是個別的現象，1950、60 年代流行於臺灣的各類大眾文化，應該都會對當時的其他漫畫家帶來相同的影響。



圖 18 農會指導員告訴阿福栽種果樹的方法

資料來源：劉興欽（1966a：52）



圖 19 《養鴨人家》中，葛香亭接受農會指導員建議，選用改良鴨種

資料來源：李行導演（1964）



圖 20 大嬭婆與阿三哥漫畫與電影《王哥柳哥遊臺灣》相同，都是採一
胖一瘦的演員組合。

資料來源：李行導演（1958）

事實上，劉興欽對於當時的影視製作，應該也不會太陌生，因為除了他常受邀上電視節目接受專訪外（劉興欽 2005），也曾擔任過電影製作的編劇角色。像他所繪製的漫畫《全家福》，便於 1969 年由三吉

影業公司改拍成電影上映 (劉興欽 1969g)。《全家福》的內容是描述一間出租公寓裡，各住戶間溫馨感人的互動。情節詼諧有趣，是劉興欽漫畫一貫的特色¹²；而機器人系列漫畫，其後也以《電腦娃娃》之名，在中國電視臺播放，雖然中途夭折，但是從他與影視界的幾次互動看來，詼諧、逗趣、幻想、冒險的故事，還是其作品最受影視界重視的特色。1973年，賴碧霞 (1932-2015) 為推廣客家山歌，自編自導一部客語電影：《茶山情歌》。電影描寫一位回鄉收集山歌之大學生，在苗栗所發生的愛情悲喜劇。我們排除全劇的客家歌曲與客語配音，則可以看出，賴碧霞仍是選用當時主流愛情電影的敘事手法，來講述這個客家青年的故事 (孫榮光 2010)。換句話說，借用當時影視媒體的慣用語彙，來演繹各種面向的客家文化，似乎是當時客家藝術工作者常會選擇的捷徑。

正如上文所述，劉興欽的漫畫創作，借用大量影視文化中的造型、敘事、主題之處甚多，但是在取法多方的狀況下，他並沒有喪失作為一名漫畫家的本質，仍然保有一些個人獨特的創意，諸如在說話泡中作圖示、在漫畫中加入科學常識、製作類型豐富的畫面等等，但其中最主要，也是最為成功的創意，應該便是阿欽、大嬸婆、阿三哥、機器人等漫畫角色的設計。尤其是阿欽與大嬸婆，更是其中最搶眼的兩位。阿欽是劉興欽本人的化身，他在大山背客家村裡排難解紛的表現，讓他成為相當突出的小英雄。相較於張樂平 (1910-1992) 在北京《大公報》刊載的《三毛流浪記》，更為生氣勃勃。張樂平所畫的「三毛」，誕生於戰前，歷經中日戰爭、國共內戰，最後存活於共產中國，以一名孤兒展現時代播弄下的生命流離。張樂平創造的三毛，身體瘦弱，衣不蔽體，經常暗自

12 1969年出版的《全家福》，沒有設計任何客家元素，純然只是一部城市中的溫馨喜劇而已。

哭泣，發生在他身上的漫畫趣點，也都是環境壓迫下的悲傷（圖 21）。因此，三毛漫畫給人的印象，便像是一個在時代巨浪下無助的孤雛，縱然偶有歡笑，也是辛酸苦澀。

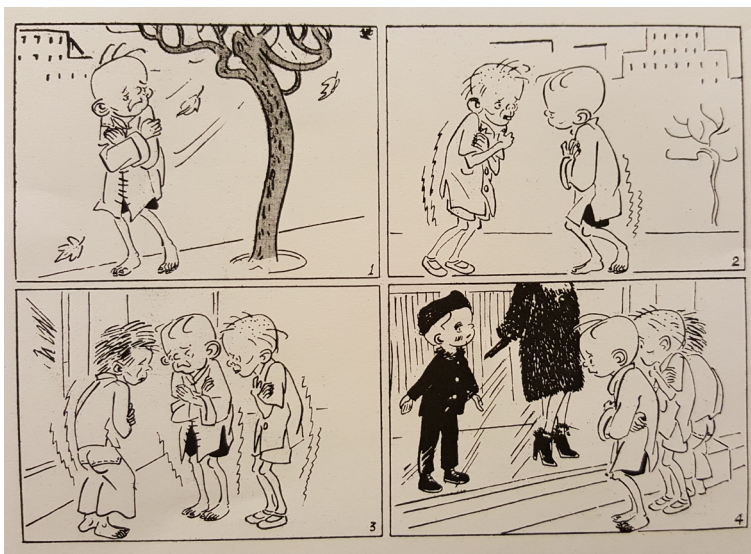


圖 21 三毛瑟縮街頭，羨慕模特兒衣著溫暖。

資料來源：張樂平（1989：220）

但是阿欽卻不同，他所面對的環境，雖無流離卻同樣艱困，但是他卻沒有自哀自怨的感時傷逝，反而竄上跳下，見招拆招的忙著為村民解決各種困難。當然，阿欽之所以如此鮮活，是因為漫畫敘事形式之不同所致。刊登於報紙的三毛故事，每則四格，至多六格來講述；但漫畫書中的阿欽，則以每頁六格，連續十數頁的篇幅來呈現。再加上，描繪阿欽的漫畫技法多樣，局部特寫、多重效果線及人物的運動感等等，都遠

較前者要豐富得多，自然讓這位客家小英雄靈動活現。可以理解的是，若是沒有劉興欽對幼年生活的深刻記憶，以及流暢詼諧、敘事卓越的漫畫技巧，也不可形塑如此成功的角色。¹³ 但是，對所有喜歡劉興欽漫畫的讀者而言，真正的明星應該還是大嬸婆。劉興欽筆下的大嬸婆，較諸同時期葉宏甲的「四郎真平」、陳海虹的「小俠龍捲風」，也都要來得靈活有趣。這並不是因為兩者處理的故事背景有古代、現代之別，而是劉興欽自多方嘗試中，習得迪士尼卡通漫畫豐富表情的處理技巧所致。透過這些漫畫角色面容表情與身體的動作，成功傳達出漫畫人物複雜的情緒。而無疑的，這是當時臺灣許多漫畫工作者所最缺乏的能力。我們單是從《大嬸婆遊寶島》，集輯她的面部表情與身體動作（圖 22），便可知道，為什麼她在當時的臺灣漫畫界如此鮮活有趣。這名圓臉肥身的客家婦女，一直以大盤髻、大襟衫、彩衣黑褲，腳著黑布鞋的造型現身。她不但能吃善喝，而且勇於嘗新，熱心助人，但常幫倒忙，遇到不合理的事，既不害羞也不躲藏，經常大嗓門喝叱，有時還親自動手解決，是個快人快語的傳統婦女。這樣的造型，較諸過往外界對客家女性的刻板印象，所謂不纏足、不束胸、任勞任怨、勤勞儉樸、犧牲自我、維護家庭等敘述（陳運棟 1978），確實有點不同。尤其是她毫無顧忌、勇於嘗新的性格，可說是為漫畫界塑造了一個全新的客家婦女。¹⁴ 劉興欽日後一直對外宣傳，大嬸婆的原型，便是他的母親嚴六妹，因為她也是位熱情直爽，有話直說的客家女性（陳長華 2012）。有趣的是，劉興欽在《大嬸婆遊寶島》中旅行竹東的這個段落，卻不慎將大嬸婆改成一名完全聽

13 像漫畫阿欽一般生動的鄉野村童，日後在客籍導演侯孝賢的電影，如《在那河畔青草青》、《童年往事》中，獲得具體如實的影像呈現。

14 這樣的客家婦女形象，較諸客家文學描寫的客家女性，則其獨特性更彰顯。有關這方面的討論，可參見張典婉（2004）。

不懂客家山歌的福佬婦女。發生這種漫畫角色設定前後不一的情形，多少說明大嬸婆作為一名客家婦女，應該不是原先的設定，而是隨著劉興欽的創作過程，逐漸確認下來的。¹⁵



圖 22 大嬸婆的靈活身影，是藉由豐富的表情與身姿做成。

資料來源：張樂平（1967-8）

那麼，我們也許會問，劉興欽塑造的這些漫畫人物，是否曾經影響過臺灣的影視製作？特別是一些演員的表演模式，是否受到其漫畫角色的影響？關於這一點，我們仍難以確知，但是就劉興欽漫畫創作的歷程而言，劉興欽創作的客家漫畫人物，主要還是在平面媒體，而不是在影視媒體上發揮影響力。我們沒有任何精確的統計數字，可以獲知其漫畫受歡迎的程度；也不知有多少外界人士，受其形塑之客家英雄、客家人，甚至客家文化影響，而改變對客家人的刻板印象。但是劉興欽本人的漫畫創作經歷，或許可以給我們一些可能的答案。1954年他開始創作漫

15 有趣的是，我在2014年12月的電話專訪中，曾向劉興欽詢及此事，他本人對此也非常驚訝，因為他完全不知道大嬸婆在創作過程，曾經發生過角色設定「前後不一」的誤失；2015年承聯合大學林本炫教授向我提醒，「大嬸婆」此一名稱，實屬閩南用詞，而非客家用詞，此說可作為一個旁證。

畫《尋仙記》，由北市興新出版社出版；1956年《小青》在《小學生畫刊》連載；1958年《從軍樂（原名：入伍喜）》在《臺灣新生報》連載；1959年大嬸婆這個角色開始在《新朋友》、《模範少年》等漫畫雜誌連載；1961年《小貝貝》在《中央日報》連載；1964年《阿福成功記》在《臺灣日報》連載；同年大嬸婆與阿三哥系列漫畫也在《臺灣日報》連載；1966年《丁老師》在《正聲兒童》連載；1968年《小聰明》在《新生兒童》連載；1969年《棒球迷小安安》在《中華日報》連載；1971年《王老六》在《國語日報》連載；1983年《小村的故事》在《民生報》連載；1989年《阿欽的故事》在《兒童的》雜誌連載。相較於同時期的其他漫畫家，劉興欽顯然有更多發表園地，尤其是可以在北中南發行量甚廣的報紙上連載，可說是漫畫界難得的機遇，若說他是當時臺灣民眾最熟悉的漫畫家，應該一點都不為過。

2002年，交通大學浩然文藝數位典藏博物館，收藏他保存多年的漫畫原稿，並引用中國時報記者陳權欣的文字，作為劉興欽漫畫數位計畫網頁的題詞：

以「大嬸婆」、「阿三哥」、「機器人」等漫畫成名的劉興欽，在臺灣四、五十年代漫畫受到管制的時代，一反當時的風氣，從教育角度詮釋漫畫，賦予漫畫新意，成功創造出一個鮮明活潑，十足本土化的漫畫世界，為帶給當時的孩童莫大歡樂（陳權欣 2002）。

交通大學選用這段文字，基本上是對其漫畫成就的肯定，衡諸其一

生的創作表現，確實當之無愧。只不過，我們若是藉此審視劉興欽形塑客家人與客家文化的表現時，是否也可以得出相同的結論？在 1950 及 60 年代，臺灣流行文化重新再起之時，劉興欽憑其一支畫筆，將童年大山背客家村成長的經驗與記憶，幻化成一篇篇生動有趣的漫畫故事，在當時仍被外界視為傳統保守的客家族群中，帶來一種詼諧有趣並充滿生命力的形象。這樣的努力與成績，在臺灣客家意識高漲，卻猶為文化存續與否深憂的今日，更為彌足珍貴。

六、結論

客家族群給人的刻板印象，明清以來的地方志書早有記載，這些印象式的書寫，雖然缺乏科學根據，但是仍舊獲得民國以來，治客家史者的關注與贊同，像羅香林（1906-1978）在其《客家研究導論》中，便直指客家人除了重視文教，習武健身外，還有以下幾項性格特質：勤勞與潔淨、好動與野心、冒險與進取、簡樸與質直、剛愎與自用，至於婦女則多堅苦耐勞，自重自立，令人印象深刻（羅香林 1992）。衡諸五、六十年代的臺灣各式媒體，客家形象的呈現，既沒有被特別凸顯，相對於其他族群，也明顯偏少。羅香林初步的結論，以及側身於地方媒體的影像與聲音，自然成了外界認識客家文化的主要來源（陳運棟 1978）。

劉興欽的漫畫出現於此時，對客家人形象與客家文化，顯然提供了更多的內容，臺灣流行文化中已經僵化的客家印象，在他充滿詼諧流暢的畫筆下，應該也獲得一定的消解。我們無須去追索，當時他對推展客

家文化有多少自覺？是否了解這些「小人書」¹⁶的製作對外界認識客家族群有多少影響？或許他只是單純依循創意致富的衝動，一味前行而不計其他（陳德馨 2014）。但就是憑靠這股衝勁，劉興欽的漫畫從青少年的課外讀物，走入主流媒體的報刊雜誌，甚至邁入當紅的影視製作，成為全國民眾闔家觀賞的節目。無論其最後結果如何，在改變臺灣媒體認識客家文化的努力上，劉興欽個人確實提供了遠較其他人更大的成績。

2000 年劉興欽顧及內灣地方產業的存續，將漫畫肖像權無償提供商家使用。¹⁷2011 年再將漫畫肖像權提供客家委員會、衛生署、鐵路局使用。縱使時空久遠，他所創造的漫畫人物，在今日依然有其魅力。但不可否認的是，劉興欽的漫畫讀者已經長大，也逐漸老去。他所描繪的客家人與客家文化，在 21 世紀的臺灣社會，已經成為久遠的記憶，在更為迅捷多元的媒體世界中，年輕的漫畫讀者有更多的選擇，他的努力與創意，畢竟有其獨特的時空背景，難以保存也無須保存，只不過，當我們翻閱其至今仍然再版的《劉興欽漫畫精選集》時，也不得不對其在戰後臺灣流行文化興起的當下，根據自身大山背客家村的成長經驗，所畫成的各種漫畫書，深致佩服之意。畢竟在我們逐頁翻讀的過程中，大孀婆、阿三哥、劉阿金、阿福與老財福等五、六十年代的客家人，以及他們所象徵的客家文化，似乎又在瞬間復活，為 21 世紀的漫畫讀者，提供了一份深具客家特色的選擇。

16 「小人書」是民國初年連環漫畫在中國北方的俗稱，南方則大多稱為「公仔書」、「菩薩書」、「仔仔書」。稱呼雖有差異，但都意指這類書籍內容適合知識有限的青少年閱讀。有關這段中國連環畫史的說明，請參見汪觀清、李明海編（1999）。

17 2006 年劉興欽與內灣商團，因大孀婆肖像權的使用爭議而興訟。緣於對肖像權的定義有不同的認知，劉興欽將此肖像權又授予超商，迫使內灣部分商家必須重新改名上市。

謝誌：本文為 2014 年客家委員會獎助研究計畫：〈劉興欽的漫畫敘事風格與六、七十年代的臺灣視覺文化〉之部分研究成果，特此誌謝。

參考文獻

- 丁乃通，2008，《中國民間故事類型索引》。武漢：華中師範大學出版社。
- 行政院客委會，2003，《臺北都會區客家人口基礎資料調查研究》。臺北：行政院客家委員會。
- _____，2004，《全國客家人口基礎資料調查研究》。臺北：行政院客家委員會。
- 汪觀清、李明海編，1999，《老連環畫》。上海：上海畫報出版社。
- 李行導演，1958，《王哥柳哥遊臺灣》[DVD]。臺北：國家電影資料館。
- _____，1963a，《街頭巷尾》[DVD]。臺北：豪客唱片。
- _____，1963b，《蚵女》[DVD]。臺北：中央電影。
- _____，1964，《養鴨人家》[DVD]。臺北：中央電影。
- 洪德麟，2003，《臺灣漫畫閱覽》。臺北：玉山社。
- 范銀霞，2014，〈圖像小說的表現形式與意義建構之關係〉。《藝術研究期刊》10：67-104。
- 侯孝賢導演，1982，《在那河畔青草青》[DVD]。臺北：豪克唱片。
- 黃仁，1994a，《悲情臺語片》。臺北：萬象圖書。
- _____，1994b，〈臺灣健康寫實電影的興起和影響〉。《電影欣賞》12(6)：30。
- 黃儀冠，2007，〈母性鄉音與客家影像敘事：臺灣電影中的客家族群與

文化意象)。《客家研究》2：59-96。

孫榮光，2010，《客家·媒體·再現》。臺北：韋伯文化。

陳仲偉，2015，《臺灣漫畫記》。臺北：杜葳廣告。

_____，2006，《臺灣漫畫文化史：從文化史的角度看臺灣漫畫的興衰》。臺北：杜葳廣告。

陳長華，2012，《童心·創意·劉興欽》。臺北：藝術家。

陳怡臻，2007，《劉興欽漫畫角色研究：以道德兩難為例》。國立臺東大學兒童文學研究所碩士論文。

陳虹毓，2008，《漫畫家劉興欽之研究》。臺中技術學院商業設計系碩士論文。

陳運棟，1978，《客家人》。臺北：東門出版社。

陳權欣，2002，〈劉興欽小檔案〉，《中國時報》，1月23日。劉興欽數位漫畫館，〈劉興欽漫畫手稿〉，交大典藏，網址：<http://folkartist2.e-lib.nctu.edu.tw/collection/liu/index.htm>，取用日期2014年11月12日。

陳德馨，2014，劉興欽電話訪問，12月3日。

游千惠，2000，《一九五〇年代臺灣的保護養女運動》。新竹：國立清華大學歷史研究所碩士論文。

焦雄屏主編，2008，《李行：一甲子的輝煌》。臺北：耀昇文化。

張典婉，2004，《臺灣客家女性》。臺北：玉山社。

張樂平，1989，《三毛流浪記》。臺北：皇冠出版。

劉興欽，1965，《阿三哥》。臺北：模範出版。

_____，1966a，《阿福成功記》。臺北：青文出版。

- _____，1966b，〈丁老師〉。臺北：興欽畫刊。
- _____，1966c，〈藍色的舞鞋〉。臺北：青文出版。
- _____，1967-8，〈大孀婆遊寶島〉。臺北：青文出版。
- _____，1968a，〈孝女小莉〉。臺北：青文出版。
- _____，1968b，〈大孀婆遊臺北〉。臺北：青文出版。
- _____，1968c，〈小牧童奮鬥記〉。臺北：興欽畫刊。
- _____，1968d，〈機器人誕生〉。臺北：興欽畫刊。
- _____，1968e，〈機器人救難〉。臺北：興欽畫刊。
- _____，1968-9，〈孝子神牛〉。臺北：興欽畫刊。
- _____，1969a，〈大孀婆找工作〉。臺北：青文出版。
- _____，1969b，〈大孀婆作媒〉。臺北：青文出版。
- _____，1969c，〈落花秋水〉。臺北：興欽畫刊。
- _____，1969d，〈石頭神〉。臺北：興欽畫刊。
- _____，1969e，〈老財福〉。臺北：興欽畫刊。
- _____，1969f，〈機器人賺大錢〉。臺北：興欽畫刊。
- _____，1969g，〈全家福〉。臺北：興欽畫刊。
- _____，1970，〈機器人上電視〉。臺北：興欽畫刊。
- _____，1982a，〈小聰明〉。臺北：華視文化。
- _____，1982b，〈小博士〉。臺北：華視文化。
- _____，1984，〈小村的故事〉。臺北：聯經出版。
- _____，1989，〈長壽橋〉。臺北：聯經再版。
- _____，1990，〈放牛校長與阿欽（原名：阿欽的故事）〉。臺北：聯經出版。

- 劉興欽編劇、陳德利製作，1969，《電腦娃娃》。中國電視公司。
- 劉興欽口述、張夢瑞採訪，2005，《吃點子的人：劉興欽傳》。臺北：聯經出版。
- 葉龍彥，1999，《春花夢露：正宗臺語電影興衰錄》。臺北：博揚文化。
- 廖金鳳，1994，〈邁向健康寫實電影的定義：臺灣電影史的一份備忘筆記〉。《電影欣賞》12(6)：42-43。
- 廖晨佐，2008，《都市客家的族群性：以臺北市通化街為例》。中壢市：中央大學客家學院碩士論文。
- 賴碧霞導演，1973，《茶山情歌》[DVD]。臺北：豪克唱片。
- 盧非易，1998，《臺灣電影：政治、經濟、美學》。臺北：遠流。
- 謝慧貞，2010，〈淺談圖像小說與青少年閱讀〉。《臺灣圖書館管理季刊》6(1)：28-37
- 羅香林，1992，《客家研究導論》。臺北：南天書局。
- Chartier, Roger, 1992, *L'ordre des livres, Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIVe et XVIIIe siècle*. Tawian: Linking Publishing Company.
- Fischer, Steven Roger, 2003, *A History of Reading*. London: Reaktion Books.
- Gravett, Paul, 2005, *Graphic Novels: Stories to Change Your Life*. London: Aurum Press Limited.