

國立交通大學

客家文化學院

客家社會與文化碩士在職專班論文

鍾肇政《插天山之歌》及其改編電影之研究



**A Study of Zhong Zhaozheng's *The Song of  
Chatian Mountain* and Its Adaptation into Film**

研究生：曾玉菁

指導教授：蔣淑貞 博士

中華民國九十八年六月

鍾肇政《插天山之歌》及其改編電影之研究

**A Study of Zhong Zhaozheng's *The Song of Chatian Mountain*  
and Its Adaptation into Film**

研究生：曾玉菁

Student : Yu-Ching Tseng

指導教授：蔣淑貞

Advisor : Shu-Chen Chiang



Submitted to Degree Program of Hakka Society and Culture  
College of Hakka Studies  
National Chiao Tung University  
in partial fulfillment of the requirements  
for the Degree of  
Master  
in  
Arts

June 2009

Hsinchu, Taiwan, Republic of China

中華民國九十八年六月

# 鍾肇政《插天山之歌》及其改編電影研究

學生：曾玉菁

指導教授：蔣淑貞 博士

國立交通大學客家文化學院客家社會與文化教師碩士在職專班

## 摘 要

本論文欲以傳記研究和歷史研究的角度，對作家鍾肇政先生寫作《插天山之歌》的動機和創作背景，作進一步的了解。研究方法是以「後殖民文學」分析脫離日本殖民的歷程，以「女性主義文學」研究方法，分析奔妹作為女性的覺醒，並探討「階級」和「孤女現象」的議題。此外，亦探究《插天山之歌》電影的藝術手法，以及探討小說改編成電影後的相關問題。從人物的形塑和安排、情節的增刪、語言風格、主題意識、時間推移、鋪展地點以及小說語言與電影對白等方面，對《插天山之歌》電影和原著作比較，並深究小說改編成電影的差異和其意義。

鍾肇政先生成長於日據時代，接受日本教育的他在光復後開始學習中文，以中文寫作。兩度殖民經驗，促成了《台灣人三部曲》的完成。其中第三部《插天山之歌》小說的主題是「逃亡」，表面上是逃離日本警察的追捕，實際上則是欲掙脫國民黨的桎梏。一直以來，鍾肇政的作品以「台灣人是什麼」為母題，尋找台灣人的歷史定位，這對於台灣人「台灣意識」的形成，有著重要的影響。《插天山之歌》小說呈現後殖民文學中的「去殖民化與文化抗爭」、「被殖民者的主體性體驗」以及「殖民經驗的遺緒與創傷」；女主角奔妹則表現出女性主義中的「鬆動父權體系，解除性別壓迫」，用大地之母型的奔妹象徵台灣，彰顯了台灣的堅強與勇敢。電影《插天山之歌》由作家鍾肇政的自傳小說《八角塔下》和同名小說改編拍攝，電影情節及人物安排因應大銀幕而有所增刪，在場景的重現、服裝道具的安排，都力求寫實自然，並展現客家的風貌。而在人物的形塑上，大致保留小說

中角色的主要性格，但明顯的「弱化」了男主角的英雄形象。鍾肇政刻畫的志驤除了政治意識的本土化之外，他的性焦慮和處理方式、以及入山的從低攀高的過程，無不關連到作者的「英雄」、「男子漢」的理念；相較之下，電影版的志驤由鏡頭平行移位的處理方式，側重的則是內心的徬徨與掙扎，行動力反倒不如奔妹的堅毅與果斷。

電影版的《插天山之歌》雖無法完全呈現小說文字背後的意涵，但它讓作家鍾肇政以及小說《插天山之歌》用另一種更為普及的藝術形式呈現。

關鍵字：鍾肇政、客家文學、插天山之歌、文學改編電影、台灣人三部曲



# A Study of Zhong Zhaozheng's *The Song of Chatian Mountain* and Its Adaptation into Film

Student : Yu-Ching Tseng

Advisors : Dr. Shu-Chen Chiang

National Chiao Tung University College of Hakka Studies  
Degree Program of Hakka Society and Culture

## ABSTRACT

This thesis is a study of Zhong Zhaozheng's novel *The Song of Chatian Mountain* and its adaptation into a film with the same title. With a focus on the two main characters Lu Zhixiang and Benmei, my research adopts postcolonialism and feminism to discuss the process of Lu's de-colonization and Benmei's awakening, which also involve the class issue as well as the metaphor of "the female orphan." In terms of the filmic adaptation, the thesis compares its similarities to and differences from the original novel, in the order of characterization, story line, language style, theme, timeline, place arrangements and aesthetic effects.

As the author of the novel has characterized the theme of this novel as "escape" which implies his (post)colonial experience, my discussion is on the primal fear he felt in his learning of Japanese-language education and on the new fear that he obtained in his re-learning of a new language—this time the Chinese—in his prime time as a postcolonial writer. The double experience of fear has made him decide to take "the meaning of being a Taiwanese" as the *motif* of his writing. *The Song of Chatian Mountain* records the male protagonist's cultural struggle in de-colonization, his subjective experience of the colonized, and the remaining trauma of colonization. If he looks weak and victimized, the female protagonist, in comparison, has not only the motherly power of recovery but also the courage to break up the constraints of patriarchy.

The filmic edition of this novel has combined Zhong's two novels—*Under the Eight-Cornered Tower* as well as *The Song of Chiatian Mountain*, thus giving more description to the formative age of Lu Zhixiang. My observation is that the hero's image in the novel has been reduced as the director is more interested in his interior personality such as irresolution and anxiety. While Lu in the novel is made to move

from low to high positions to symbolize his heroic action, in the film he mostly has a parallel movement, giving the audience an impression that he is less active and determined than Benmei. Although the film cannot fully explore the depth of the literary representation, it does succeed in its artistic beauty in the form of popular culture.

Key words: Zhong Zhaozheng, Hakka literature, *The Song of Chatian Mountain*,  
adaption from novel to film, *The Trilogy of the Taiwanese*



## 誌 謝

這本論文能夠順利的完成，首先要感謝蔣淑貞老師，謝謝您的指導與協助，我在您身上學到的，不僅僅是學問的研究，您的優雅謙虛，以及對學術的嚴謹態度，讓我深感敬佩。您是我的恩師，能當您的學生，真好。感謝口試委員羅烈師老師和簡美玲老師，謝謝您們給予我的論文精闢而中肯的意見，讓它更趨完善。感謝黃玉珊導演，您熱心而和善，在百忙中還抽空協助我的論文，真的很感謝您。

感謝大西國中的同事們：文生校長總是不時關心我的學業，在校務工作上也給我許多方便；進春主任、宇芯老師，在班級事務上給我許多的幫助，您們是三仁的另一個導師，您們對我班上孩子的付出，我由衷地感激；榮貴主任、素娟老師，謝謝您們在行政工作上給我最大的方便和協助；如瑩、雅蘋，感謝你們的傾聽和鼓勵，你們是我的元氣補給站。感謝我的同學們：惠萍，謝謝你的鼓勵和協助。俐俐，我只想對你說：「謝謝你的一切，能和你當同學，讓我感到幸福，你真的是個很棒的人。」

在這兩年多的學習生涯中，衷心感謝我的家人。感謝外子的全力支持與鼓勵，總是在我遇到挫折時，當我溫暖的避風港；感謝公婆的協助、體諒和包容。姊姊、卉菁、佳文，你們就像浩洋的第二個母親，當我失母職時，你們讓浩洋得到溫暖的關愛，真的很謝謝妳們。而最最感謝的是我的父母親，因為有您們，我才能安心在功課上努力；也因為有您們，我才能順利的完成碩士學位。在我心中，您們是世上最好的父母，永遠給我最多的關懷、包容和協助，謝謝您們對我以及浩洋的付出，當您們的孩子，是我這一生最幸運的事。浩洋，感謝上天讓我有你，你的笑容是支持媽媽最大的動力。

# 目 錄

中文摘要.....	i
英文摘要.....	iii
誌 謝.....	v
目 錄.....	vi
第一章 序論.....	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 關於小說《插天山之歌》之文獻回顧.....	2
第三節 研究方法.....	5
第四節 研究架構.....	5
第二章 鍾肇政與《插天山之歌》小說.....	7
第一節 作家鍾肇政.....	7
一、家世背景與生平述要.....	7
二、鍾肇政的文學.....	8
第二節 《插天山之歌》寫作動機與創作的時代背景.....	10
一、寫作動機.....	10
二、創作的時代背景.....	12
第三節 《插天山之歌》小說分析.....	13
一、小說內容梗概.....	13
二、後殖民文學研究方法與《插天山之歌》.....	15
三、女性主義文學研究方法與《插天山之歌》.....	22
第三章 黃玉珊與《插天山之歌》電影.....	28
第一節 導演黃玉珊.....	28
一、生平與重要作品述要.....	28
二、黃玉珊的電影導演藝術.....	30
第二節 《插天山之歌》電影探究.....	32
一、拍攝源起.....	33
二、本事.....	34
三、電影的藝術手法.....	34
第四章 《插天山之歌》小說與電影比較.....	41
第一節 故事情節比較分析.....	41
第二節 人物的形塑與安排.....	44
第三節 主題之探究.....	47



第四節 時間推移與鋪展地點之比較.....	49
第五節 小說語言與電影對白.....	51
第五章 結論.....	55

### 參 考 文 獻

一、中文.....	58
二、英文.....	62
三、影音資料.....	62



## 第一章 序論

### 第一節 研究動機與目的

許多年前，看了「魯冰花」電影，當時深深被打動，留下深刻的印象。在碩一上學期修了台灣文學客家專題這門課，讀了鍾肇政的小說《魯冰花》，每讀到一個章節，腦海中就會浮現電影中每個角色的音容笑貌，還有各個場景的畫面。後來發現原著和電影內容原來是有許多不同的，但改編之後的電影《魯冰花》並沒有違背小說原著的精神，在某些情節中更直接的傳達真切的情感。小說是用文字和想像抒發，而電影則是用鏡頭和形象傳達。文學只要透過紙筆，就能完全抒發情感；而電影創作則以鏡頭為筆、以實景為紙，還需配合許多要素，如：劇本的編寫、角色安排、選取場景、剪接和配音等，必須處處顧及鏡頭和實景的可成性，並藉著不同畫面的連續出現，加強敘述的效果，直接地傳達一個主題，再進一步可以讓觀眾產生幻象，並有隨著劇情演變讓觀眾產生不同情緒的效果。文學和電影兩者的表現手法不同，文學是電影的養分，文學和電影結合，可以豐富電影的內涵。文學改編成電影可視為一種再創作，不但要能夠不背離原著的精神，又要能夠適合大銀幕的效果，其實是一種困難的藝術表現。而曹瑞原導演認為：基於對創作的堅持，原著與改編者間必然會有衝突，更何況改編電影還要克服影像跟文字間的差異。原著小說與改編電影兩者之間應該互相輝映，而不只是複製，因為影像要跟文字比想像力是絕對輸的，每個人對於文字的解讀都不同，無法拍出符合每個人想像中的畫面，文學改編電影所造成的良性循環就像看過李安的《色、戒》後，會想去找張愛玲的《惘然記》來看，或是看過《惘然記》自然會期待李安的《色、戒》<sup>1</sup>。這段話中清楚呈現文學與電影的關係和差別，而在文學原著和改編後的電影內容中找到兩者的差異，或從電影影像中玩味原著文字的奧妙，是一件有趣的事。當小說被改編成電影劇本時，必然會經過一些變化與增刪。通常小說中所強調的，電影裡也不會缺少，所不同的是在於這兩者的表達方式、製作程序、運用工具或訴求對象的差別。

---

<sup>1</sup> 台灣電影網「導演座談會『電影與文學的對話』—談小說改編成電影」座談會資料。

在二〇〇七年，鍾肇政的另一部小說《插天山之歌》亦被改編搬上銀幕，整部電影中有百分之七十以純客語發音，因此更加呈現出客家的味道。與小說同名的電影《插天山之歌》是由黃玉珊、陳燁編劇，黃玉珊導演，於二〇〇七年黑巨傳播公司出品，由莊凱勛和安代梅芳主演，影片的拍攝地點集中在桃竹苗一帶，彷彿是重溫了一次原著小說中走訪客家庄的旅程，是國內少見的客家電影。電影在語言運用上相當考究，並深刻的呈現客家人堅強勇毅的性格、含蓄深邃的情感以及開拓奮發的精神。而內容則以沉船始，新生兒的誕生終。全片的主題是逃亡，說的是逃亡之中所領略的真實生活與愛情，以及從中暗喻了台灣土地的特質以及新生之路。由於目前尚無關於《插天山之歌》改編成電影的研究論文，因此我希望藉由此研究，對鍾肇政小說《插天山之歌》原著和被改編成電影之後的新面貌加以探究，對電影和原著的關係做更深入的結合與分析。

本研究主要是探討鍾肇政的小說《插天山之歌》，以及其改編電影後的相關問題。擬以後殖民文學和女性主義文學的角度，去分析文本。另外，亦將探析作家與小說以及導演與電影。最後，從故事情節、人物安排、主題意識、時間推移、鋪展地點、對白技巧等面向，探討小說原著和電影呈現出的差異。

## 第二節 關於小說《插天山之歌》之文獻回顧

《插天山之歌》是鍾肇政《台灣人三部曲》中的第三部，於一九七五年出版，接續《沉淪》（一九六八）、《滄溟行》（一九七六）。有關《台灣人三部曲》為研究主題的學位論文，其所探討的研究範圍與重點分析如下：

### （一）黃靖雅《鍾肇政小說研究》<sup>2</sup>

黃靖雅對鍾肇政的小說作大範圍的研究，指出鍾肇政的題材內容，有兩大來源，一是歷史素材，一是個人經驗。其中歷史素材部分，發展成記述台灣本土人民五十年抗日史的史詩式作品《台灣人三部曲》，及以原住民最大抗日戰役「霧社事件」史實寫成《高山組曲》；個人經驗方面，則寫成描述終戰前後到光復初期，

---

<sup>2</sup> 黃靖雅，1993，《鍾肇政小說研究》。台北：東吳大學中國文學研究所碩士論文。

本土人民面臨台灣命運重大轉折期的《濁流三部曲》；而《八角塔下》、《青春行》等長篇小說，則亦多是從個人經驗出發；另外《望春風》、《原鄉人》等人物傳記小說，其記實的成份更重。又原住民文學是鍾肇政文學中相當特別的一部分，其中《高山組曲》是國內第一部原住民大河小說。

#### (二) 張謙繼《鍾肇政台灣人三部曲研究》<sup>3</sup>

張謙繼的論文針對《台灣人三部曲》作全面性的研究，探討其小說類型、主題、寫作技巧以及人物塑造。《台灣人三部曲》是以歷史為背景的小說，其中作者想藉小說反映當代人民的生活，並探討作者對這段歷史的看法，以及由此看法所顯示的意識形態是否影響小說寫作的客觀性。接著從土地、反抗意識及愛情觀三個主題，剖析《台灣人三部曲》所要表達的意旨。又由敘事觀點、語言文字的應用、文學與歷史的合一，還有整個情節與結構的逐步探討，討論作者是如何運用這些技巧使作品串連成一個有機體。最後分析小說中的主要人物，不論男女都呈現出理想化的形象塑造。



#### (三) 林美華《鍾肇政大河小說中的殖民地經驗》<sup>4</sup>

林美華的論文主要是透過《濁流三部曲》、《台灣人三部曲》、《高山組曲》三部大河小說的文本與主題研究，來綜合探討一九四五年大戰結束以前，台灣人被日本人統治的殖民地經驗有何相異之處與共同點。並透過鍾肇政大河小說中的人物情節與歷史情境的研究，看出鍾肇政在不同階段時期所形塑的台灣人形象。其中《台灣人三部曲》表面上是大中華意識下的認同，實際上是白色恐怖下的寫作策略，藉由各種寫實與象徵手法表達其對台灣鄉土的認同。而以第三部《插天山之歌》主角陸志驥的追求奔妹（大地之母型），來象徵對鄉土的認同。

#### (四) 郭慧華《鍾肇政小說中的原住民圖像書寫》<sup>5</sup>

郭慧華的論文在鍾肇政的「原住民相關作品」中，包含《馬黑坡風雲》、《插

<sup>3</sup> 張謙繼，1995，《鍾肇政台灣人三部曲研究》。台北：文化大學中國文學研究所碩士論文。

<sup>4</sup> 林美華，2003，《鍾肇政大河小說的殖民地經驗》。台南：國立成功大學歷史學研究所碩士論文。

<sup>5</sup> 郭慧華，2003，《鍾肇政小說中的原住民圖像書寫》。台北：國立台灣師範大學國文學系在職進修碩士班碩士論文。

天山之歌》、《馬利科灣英雄傳》、《川中島》、《戰火》、《卑南平原》、《怒濤》及其他短篇作品，討論鍾肇政原住民相關小說中的主題意識、情節安排與敘事結構、及原住民的個別人物圖像。整理出鍾肇政原住民相關作品所呈現的思想內容與寫作策略，並依各項主題綜合加以分析。最後歸納鍾肇政塑造的原住民圖像中男性、女性的特色，追索這些圖像反映出的作者情感投射與浪漫想像。

#### （五）董鈺娟《鍾肇政小說中反殖民意識之研究—以台灣人三部曲、怒濤為例》<sup>6</sup>

董鈺娟的論文主要以鍾肇政《台灣人三部曲》、《怒濤》的文本與主題研究，探究鍾肇政在不同的殖民經驗下，所傳達的反殖民意識內涵及其意義。藉由《台灣人三部曲》、《怒濤》這兩部小說中的呈現歷史背景，輔以小說中陳述的殖民體制下，殖民者與被殖民者間的衝突，探討台灣人反殖民意識形成的可能因素，與身為一個知識份子在受壓迫下，所產生的使命感。從《台灣人三部曲》、《怒濤》這兩部小說中，透過不同角度的剖析，探討作者如何透過書寫呈現其反殖民意識以及其價值所在。

黃靖雅的研究是用歷史研究的角度以小說的題材為分類依據，分析歸納鍾肇政的小說，說明《台灣人三部曲》乃取材自台灣的歷史。由於談論的小說很多，範圍也很大，因此對小說文本的分析是欠缺的。張謙繼針對《台灣人三部曲》做較全面性的研究，對小說的文本研究偏重於分析其寫作技巧和主要人物的性格特質，其中對《插天山之歌》的人物部分只提及陸志驤和奔妹，而其他的人物亦還有研究討論的價值，因為陸志驤的主角地位是靠許多靈魂人物所成就。林美華的研究比較著重台灣被日本人統治的殖民地經驗，並提出陸志驤追求奔妹是象徵對鄉土的認同。筆者認為志驤對台灣鄉土的認同不僅僅是表現在追求大地之母型的奔妹，還有對山中勞動生活的肯定和對台灣原住民的讚賞，這個部分筆者將以後殖民文學研究方法再做分析。郭慧華的研究整理出鍾肇政原住民相關作品所呈現的原住民圖像，文中對《插天山之歌》的原住民達其司有非常詳盡的分析。達其司的角色對陸志驤台灣人意識的形成有重大的意義，而這個論點在電影版的《插

<sup>6</sup> 董鈺娟，2007，《鍾肇政小說中反殖民意識之研究--以台灣人三部曲、怒濤為例》。台東：國立台東大學教育研究所碩士論文。



天山之歌》中被深化了，筆者將在後文中關於小說和電影主題意識的部分再加以分析討論。董砥娟的論文從角色、命運、土地和文化四個方面來探討小說中的反殖民意識，而筆者認為從殖民者態度的轉變，更能凸顯作家的反殖民意識，這個部分是可以再加以析論的。

前述相關論文的研究乃僅就《插天山之歌》小說的部分而論，筆者以為加入電影的分析，能夠更加強化小說的內涵，並且可用微觀的角度對《插天山之歌》做較大範圍的討論。

### 第三節 研究方法

本研究採文本分析法，針對小說與電影各自的類型進行比較研究。

除了對鍾肇政小說《插天山之歌》以及電影深入閱讀、觀賞外，本研究也將對相關文評資料進行蒐集、彙整與分析，以期了解小說的創作背景，並深究小說和改編電影之間的異同。如李魁賢、歐宗智、彭瑞金、錢鴻鈞等人的研究成果，將分別於第二、三章進行討論。

另外，本論文亦佐以鍾肇政發表的隨筆，以及其他對鍾肇政和其作品的相關討論、訪問稿，綜合分析鍾肇政的文學。而在文本的探討部分，將以「後殖民文學」研究方法，分析小說中主角陸志驤對漢人身份的矛盾、知識份子的身份轉換、被殖民者的主體性體驗以及殖民經驗的遺緒與創傷；以「女性主義文學」研究方法，分析奔妹作為女性的覺醒，並探討「階級」和「孤女現象」的女性主義文學議題。而在電影的探討方面，則從其電影藝術特點的角度作分析。

本論文在統計資料方面，採用當代客家文學史料系統網站，借其對於鍾肇政生平年表與著作年表等相關資料的整理，進一步了解作家創作動機。又關於《插天山之歌》電影以及黃玉珊導演的諸多網站資料，亦對本研究有許多的幫助。

### 第四節 研究架構

本研究分成五章

第一章說明本研究的動機與目的，其次是文獻回顧，針對前人之研究加以整

理及討論，以作為接下來的研究基礎。再來說明研究方法，最後對論文的架設安排作簡要的說明。

第二章則經由對鍾肇政家世背景與生平述要的回顧，歸納整理出鍾肇政的文學。同時探討當時的時代背景，以釐清鍾肇政寫作這部小說的動機。並用後殖民文學和女性主義文學的角度，去分析小說的內容。

第三章經由介紹黃玉珊導演的生平與重要作品述要，分析歸納其電影導演藝術。並且探討電影的拍攝源起以及所表現的藝術特點。

第四章對《插天山之歌》小說和電影做分析。從電影情節的鋪陳中可先分析出原著和電影的大略差別。一部文學作品在改編成電影時，能維持主題的原意是相當重要的，因為成功的電影劇本必須讓觀眾能夠大致明白原著的主題和精神。本章分別就原著和電影在故事情節、人物形塑、主題意識、時間推移、鋪展地點、對白技巧等方面，作分析和比較。企圖從細部去深入剖析兩者的異同，尤其要深究其兩者的差異。

第五章為結論，統合本研究的分析和比較，透過全文的總攬整理歸納各章節的論述要點。



## 第二章 鍾肇政與《插天山之歌》小說

文學作品的內容常常與作家的生平和經歷有關聯，因此透過作家的傳記解讀文本，是一般常用的文學詮釋方法。這是一種以作家為中心及「文如其人」的文學觀，強調並且試圖建立作者生平與作品的直接關係。作品的背後都可能有作家的生活經驗或一些故事。作品是被作家創作時刻的生活經驗，及其存在的歷史、政治、社會、文化、宗教等背景所包圍，因此作品不再是獨立的。研究文學作品，也需要對研究的作家有深入了解，探索種種影響作家創作的因素<sup>7</sup>。把文學作品和作家生平經驗結合，能夠更深入掌握作品創作的內涵。鍾肇政說：「一部作品完成之後，僅從作品來探討，是一種判斷，如果加上作家生平、成長經過，時代背景等等因素一起考慮，可能會產生不同的結論。」<sup>8</sup>因此這一章節將探討作家鍾肇政和小說《插天山之歌》之間的連結。

### 第一節 作家鍾肇政



#### 一、家世背景與生平述要

鍾肇政筆名有九龍、鍾正，西元一九二五年一月二十日出生於桃園縣龍潭鄉九座寮，為來台第六代。其來台灣第一代的祖先是做「長年」的貧窮的農民，賺了錢準備搭船回去時，卻在淡水等船時把錢賭光了，只好留下來繼續做工，後來請領土地開墾。到了第二代就變成頗大的地主，因此所蓋的房子就相當講究，在九座寮有一個相當大的祖堂，後面是一片樹林，前面有一條天然的水溝，不遠處有一座筆架山，遠方是中央山脈，有鳥嘴山、插天山，還可遠眺雪山，周遭的環境很美。鍾家第二代有五大房，其中一房很能幹，家大業大。但是因為不識字而吃虧的事經常發生，於是開始培養下一代，讓第三代（鍾肇政的曾祖父）讀書。鍾肇政自述：「我的曾祖父將近三十歲才開始讀書，雖然讀得不錯，但是好像比起七、八歲就啓蒙的人，總是差一些，他參加幾次科舉考試都沒考取。當時必須赴台灣府（台南）考試，最後一次考試時，一起赴考的還有兩個他親自調教的子姪，

<sup>7</sup> 周樹華，〈西方傳統文學研究方法〉。頁：3。

<sup>8</sup> 莊紫蓉，〈探索者、奉獻者—鍾肇政專訪〉，《台灣文藝》163、164 期合刊本，1998 年 8 月。  
參見網頁 [http://www.twcenter.org.tw/b01/b01\\_17001\\_1.htm](http://www.twcenter.org.tw/b01/b01_17001_1.htm)（2008 年 11 月）



我的曾祖父被懷疑是替姪子當槍手而遭逮捕，那次他們都沒有考取，沒考上科舉考試，就再回來教書。」鍾肇政的祖父是長子，必須掌管家務，所以沒有讀書。鍾肇政的父親鍾會可，為來台第五代，放牛到十六歲才入學。日據時代任公學校教師，戰後始升格為校長。他很受地方百姓的敬重，和他們相處融洽。母親吳絨妹，中壢大家庭閩秀福佬人。鍾肇政在作品中描述母親的機會不多，基本上，她是很能融入客家家庭的傳統婦女。鍾肇政曾說他的父親講客家話，母親講閩南話，所以他從小就是雙聲代。而鍾肇政的妻子張九妹是典型的客家女性，一直在背後默默支持著他。

鍾肇政於日據時期先就讀台北太平公學校（小學），後來隨父親遷回桃園，進入龍潭的公學校，接著就讀淡水中學、彰化師範青年學校，之後被徵召到大甲當學徒兵。光復後於小學擔任教職，並重新開始學習中文，以中文創作。一九四七年就讀台灣大學中文系，隨即輟學返回龍潭任原職。一九五一年寫生平第一篇文章〈婚後〉，一九五七年創辦發行《文友通訊》，之後協助創辦《台灣文藝》，擔任社長及主編，並參與「台灣文學獎」的成立。一九七八年擔任民眾日報副刊主任，一九九〇年就任台灣筆會會長及台灣客家公共事務協會理事長，一九九七年任客家電台榮譽董事長，一九九八年接任台北市客家文化基金會董事長。鍾肇政是開啓台灣大河小說創作的第一人，作品有《魯冰花》、《濁流三部曲》、《台灣人三部曲》、《高山組曲》等長篇小說二十三部，另有許多短篇小說和譯作，並編輯《本省籍作家作品選集》、《台灣省青年文學叢書》、《台灣作家全集》。<sup>9</sup>

鍾肇政的作品以長篇小說為主，一直以來除了寫作之外也參與許多文學活動，目前仍舊在寫作，多半寫些隨筆、散文，同時並積極參加客家事務。他以塑造台灣人形象、發揚台灣精神為職志，是個有社會責任以及肩負使命的作家。

## 二、鍾肇政的文學

彭瑞金說：「鍾肇政代表的是戰爭結束後、背負著被殖民的創傷、戰後台灣現代文學的拓荒者。……在日本統治下受過完整的日式教育，從小被教導做『日本人』，無論上學或就業都飽受被殖民者的不公平的『支那人』待遇，他們親眼或親

---

<sup>9</sup> 參考台灣客家文學館網頁  
[http://literature.ihakka.net/hakka/author/zhong\\_zhao\\_zheng/default\\_author.htm](http://literature.ihakka.net/hakka/author/zhong_zhao_zheng/default_author.htm)

身感受過異族統治的暴力，經歷過戰爭的殘酷、恐懼，承當了戰爭的匱乏，人間的雜亂，戰爭結束，又被告知自己並非『日本人』，一切恍若隔世……，他們身上共同具備了文學因緣孳生的最有力條件，他們選擇文學是在一種自因、自發加速培育、快速成長的情況下發展出來的。」<sup>10</sup>鍾肇政以自己被徵為日本學徒兵的經歷，寫成了長篇小說《迎向黎明的人們》，也因此更加確定往後的寫作方向和主題。他說：「也是為了這麼一部作品，我才首次抓到自己所應抓住的文學主題。那就是：為我所經歷過來的時代，留下一個見證。我活過了八年之久的戰亂的日子，還是從青少年過渡到青年感受最強的年代。尤其讀書時與異族相處，然後又當上了一名日本兵，雖然未被遣到島外，卻也備嘗生死一線的人間絕境，特別是那些對本島人懷有民族仇恨、苛虐兼至的軍營生活。我急於表達他們使我受到的凌辱與迫虐。」<sup>11</sup>所以，鍾肇政的文學是寫實的，是反映社會現象以及人民生活的。他說：「文學是反映現實的，不管你寫的東西是取材於古代的、現代的、或是幻想的，這只是一個骨架；這骨架需要血、需要肉、需要皮膚，沒有這些東西你就構不成了作品。而這些血、肉、皮膚，是必須向現實取材的。即使以古代文背景的作品，也應該有現代的氣息，現代人的思想，起碼也要是對現階段，對社會現象的反映。這樣才是一個盡了文學功能的作家。所以時代變遷及時代思潮的轉化也就影響到作家的心靈。」<sup>12</sup>

鍾肇政肯定社會環境的變遷對作家的創作有影響，他說他的文學是較偏向於社會的。「文學這個東西是沒有一定的標準，沒有一定的尺度，你怎麼寫都可以的。例如有些人是完全不管現實的；有些人則認為文學是不受社會現況的影響，僅是表達心靈的活動而已。至於我個人的文學觀則是比較偏向於社會的。然而我所謂的『社會』跟一般所謂的『社會』是不太一樣的。他們完全是以一般多數人的眼光來作『社會』的標準。我認為一個時代有一個時代的思想主流，而我所關心的便是在那種歷史的、社會的、思想主流下的，人類心靈的活動。好比我寫的兩個『三部曲』，其中所包含的六個長篇便是和現階段的社會有所關係，雖然那並不是很直接、很密切的。我要表達的，是那段台灣歷史上，以民族思想為基礎的心靈

<sup>10</sup> 彭瑞金，〈傳燈者鍾肇政〉，收於《鍾肇政集》，台北：前衛，1992年。頁261。

<sup>11</sup> 鍾肇政，《鍾肇政回憶錄（一）徬徨與掙扎》。台北：前衛，1998年。頁192。

<sup>12</sup> 鍾肇政，〈日據時代的台灣新文學運動〉，《中國現代文學的回顧》，台北：龍田出版社，1978年。頁84。

活動。如果以社會的眼光來看，這樣的作品恐怕是沒有價值的。有些人是想利用文學作品來完成一種社會的改革，希望達成他們心目中更理想美好的社會。這當然也是一種很好的觀點，一種很好的文學觀。雖然我的文學觀多少與此類似，但畢竟還是有這樣的差別。我盼望我們中國人以後可能有什麼樣的遠景，我便在作品中間接地，隱含地表現我的觀念。」<sup>13</sup>而《插天山之歌》就是在當時的社會環境影響下，間接地表達鍾肇政的心靈活動。由此可見鍾肇政的文學是有社會意義和責任的，但並非激烈的、煽動的，而是含蓄的、婉轉的。

鍾肇政的文學特色，在於正面的、光明的台灣人形象的建構，並以鄉土為背景，台灣社會為內容。發揚台灣精神，是鍾肇政作品的主要使命。他的文筆淳美，並揉雜了日語、客家語和閩南語，這對於小說人物的塑造更加的傳神。以敏銳的筆觸，把人物內心的流動寫地非常細膩。又其作品質量豐碩、氣勢磅礴，從中呈現大時代的小人物，對讀者而言，是貼近生活的。並且其中有最真實的、最深刻的，台灣人民的歷史。



## 第二節 《插天山之歌》寫作動機與創作的時代背景

### 一、寫作動機

鍾肇政曾自述在他的文學作品中有一個永恆的主題，他也願意付出一輩子的創作能力來闡發這個永恆的主題，那就是「台灣人是什麼？」、「台灣是什麼？」而這個永恆的主題是離不開龍潭、離不開台灣的。<sup>14</sup>他也認為作為一個作家，尤其作為一個台灣作家的終身主題，就是關心台灣人。<sup>15</sup>《插天山之歌》是鍾肇政的大河小說《台灣人三部曲》的第三部，這三部曲乃是在寫台灣人陷日五十年的遭遇，塑造台灣人的形象。鍾肇政在《台灣人三部曲》後記中提及，第一部曲《沉淪》完成後，在蒐集資料準備寫第二部曲時卻遇到了阻礙，那些日據中期台灣文化協會以及民眾黨、農民運動等事蹟，不但資料難以掌握，而且處處是不能碰的禁忌，

<sup>13</sup> 鍾肇政，〈日據時代的台灣新文學運動〉，《中國現代文學的回顧》，台北：龍田出版社，1978年。頁84。

<sup>14</sup> 參見公視製作之文學紀錄影集「作家身影—傳火炬的長跑者鍾肇政」

<sup>15</sup> 鍾肇政，〈談台灣文學—從一個台灣作家的成長說起〉，2000年，《浩然講座—第三屆國家文藝獎得主系列演講文集》。頁8。

因此不得不暫時擱置。後來聽到有家刊物奉命不能刊載鍾肇政的文章，讓他覺得恐慌。鍾肇政想澄清誤會<sup>16</sup>，決定在《中央副刊》發表一長篇小說，證實他的思想沒有問題，於是倉促間起筆寫了《插天山之歌》，背景放在戰爭末期，與原先預定寫的第三部曲相同。他在回憶錄中曾說道：「……但第二、三部，迫於時勢，不但寫作次序顛倒過來，內容也完全未照預定，第一部裡預為伏下的線，悉告斷裂。這一方面雖然是因為若照預定寫下，便有不少『敏感問題』無法解決，而做為一個寫作者必須謹慎將事的『自我設限』，也使我深有『處處陷阱』『危機四伏』的危懼感所致。」<sup>17</sup>因為處處陷阱和危機四伏，所以鍾肇政在自我設限中寫了《插天山之歌》。錢鴻鈞說：「文學的創作是需要自由的環境的，為了達成某種自由，只好逃入歷史，處理抗日題材與祖國意識的覺醒，以成為某種包裝與保護。客觀來說，這些題材卻也是台灣人的反抗精神與台灣人的時代意識的重要素材。」<sup>18</sup>鍾肇政說：「……反映出來的就是寫的當時我內心裡面的害怕，因為國民黨一直想要抓我，我就像書裡面那個男主角，我拼命地跑啊，我人是沒有跑，可是我有一種逃的心理作用，自然就反映在那本書（《插天山之歌》）裡面」<sup>19</sup>。

小說中男主角就是鍾肇政的化身，陸志驤的逃向深山，正如鍾肇政的逃離現實的陷阱和危險。錢鴻鈞的論文說：「作品中的逃亡情節也就是作者逃亡的心情……關於作品與作者生活上的比對，這裡只講一點最重要的，就是作者改變《台灣人三部曲》原來的第二部寫作計畫，先寫一部抗日的為保命而寫的故事，這等於作者在作品，日人警官『苦苦的追捕他，他只好暫時擱下預定中的工作。』的情節。當然利用一些夢境講害怕的心情，受追捕的情形還可以細細比對。但是最重要的還是逃亡中害怕的心情裡，作品中仍舊是不服輸與一股戰鬥精神，這些就是作者本人受到壓過來的危險的反應……」<sup>20</sup>。鍾肇政的妻子張九妹是典型的客家

<sup>16</sup> 張繼謙，〈鍾肇政台灣人三部曲研究〉，文學大學中國文學研究所碩論，1995年。頁15

「會產生這種誤會，主要原因是鍾肇政的小說，著重於台灣本土氣息的描寫，如在這段時期所著《魯冰花》、《濁流三部曲》、《大霸》、《大圳》等，都是描寫台灣形形色色的人物和生活狀況，同時他又特別著力於本省籍作家作品的編選，如一九六五年分別編選《本省籍作家作品選集》及《台灣省青年作家叢書》各十大冊，這種舉動，和當時的國策不合，才会有不准刊登其文章的事情發生……藉小說人物張凌雲之口，力陳祖國大陸的種種事蹟，強調祖國的強大無比，唯有祖國才可解救台灣，藉此作品進行『漂白』，以表達己身立場。」

<sup>17</sup> 鍾肇政，《鍾肇政回憶錄（一）徬徨與掙扎》，1998年，台北：前衛。頁206

<sup>18</sup> 錢鴻鈞，〈《插天山之歌》與台灣靈魂工程師〉，1999年10月6日。參見網頁 <http://ws.twl.ncku.edu.tw/hak-chia/c/chinn-hong-kun/chiong-leng-hun.htm>（2008.10）

<sup>19</sup> 鍾肇政，《台灣文學十講》，2000年，台北：前衛。頁349

<sup>20</sup> 錢鴻鈞，〈《插天山之歌》與台灣靈魂工程師〉，1999年10月6日。參見網頁



女性，她勞動、大量付出的形象是鍾肇政作品中女性特質的基調。小說中女主角奔妹的形象，就是鍾肇政妻子的形象。鍾肇政說：「不可否認的，我太太是在我的心靈活動、生理活動、也包含了一切生活中最密切的一個人。那麼，她自然呈現出來的一個形象，就變成我內心裡面的女人典型之一。所以，當我在書裡面塑造一個女人的時候，這樣的典型一定會投影的；像奔妹這樣熱情、勇於把所有苦難都擔待起來的女性，可能是她投影最多的一個角色。」<sup>21</sup>

由以上論述可知，《插天山之歌》的故事就是象徵作家的遭遇；而鍾肇政寫這部小說最迫切的目的，是建立保護傘，可說是當作一種政治庇護。錢鴻鈞也說：「此書情節雖非作者的真實行爲、非行動上的自傳，但筆者要強調的一點是，這本書是作者當時創作時的心靈所影射的自傳。簡而言之，作品中的逃亡情節也就是作者逃亡的心情……其精神象徵也可視為作者的內在精神，或是本書主角將成爲作者理想男子漢精神的寄託了。」<sup>22</sup>小說中的情節隱含作家的遭遇和心境，實在是一部有「心」之作。



## 二、創作的時代背景

一九四五年台灣光復後，原本台灣人民期盼的光明和樂並沒有出現。與中國大陸的長期隔閡等因素，使得本省人與外省人產生對立，在一九四七年發生了二二八事件，接著有「戒嚴」和「白色恐怖」，文藝創作和言論自由受到管制，而許多作家都噤聲了。這個時期有許多隨國民政府來台的大陸籍作家，於是「反共文學」興起。台灣光復後的第一代作家，因爲並沒有反共的經驗，而無法也不願寫反共的作品，因此那些反映台灣人民生活的作品便受到打壓。葉石濤說：「五〇年代的台灣文學趨勢不甚明瞭，唯一明白的是，這樣的言論箝制，一丁點創作自由也沒有的時代，產生不了任何反映台灣現實的文學。」<sup>23</sup>六〇年代，雖然現代主義文學興盛，但台灣本土文學亦有了新的發展，鍾理和、鍾肇政、廖清秀等作家，用中文表達對自己的生長地域台灣的關懷，而《台灣人三部曲》就是從這時候開

---

<http://ws.twl.ncku.edu.tw/hak-chia/c/chinn-hong-kun/chiong-leng-hun.htm> (2008.10)

<sup>21</sup> 陳燁，〈永遠的赤子---鍾肇政紀事〉，《台灣文藝》127期，1992年。頁23

<sup>22</sup> 錢鴻鈞，〈《插天山之歌》與台灣靈魂工程師〉，1999年10月6日。

參見網頁 <http://ws.twl.ncku.edu.tw/hak-chia/c/chinn-hong-kun/chiong-leng-hun.htm> (2008.10)

<sup>23</sup> 葉石濤，〈一個台灣老朽作家的五〇年代〉，1999年，台北：前衛。頁146

始起筆的。七〇年代鄉土文學興起，其中的現實主義文學論者乃以葉石濤、鍾肇政等人為代表，強調文學的精神意識的本土化與承繼歷史傳統。葉石濤認為：「台灣的鄉土文學應該是以『台灣為中心』寫出來的作品；換言之，它應該是站在台灣的立場來透視整個世界的作品。……這種『台灣意識』，必須是跟廣大台灣人民生活息息相關的事物反映出來的意識才行。既然整個台灣的社會轉變的歷史是台灣人民被壓迫、被摧殘的歷史，那麼所謂『台灣意識』—即居住在台灣的中國人的共通經驗，不外是被殖民、受壓迫的共通經驗；換言之，在台灣鄉土文學所反映出來的，一定是『反帝、反封建』的共通經驗以及筆路藍縷以啓山林的、跟大自然搏鬥的共通記錄，而不是站在統治者意識上所寫出來的，背叛廣大人民意願的任何作品。」<sup>24</sup>《台灣人三部曲》就是紮根於台灣這塊土地，表現出對本土的感受，對讀者而言，是比較真實的作品。

鍾肇政在創作《插天山之歌》的期間，仍是受到監視的。他自述：「民國六十二年，我在《中央日報》連載《插天山之歌》時，正好新居也落成，有間房子空了出來，就貼了招租條子，沒想到來承租的是個警總特工人員。這也是後來才知道的，原來他們懷疑我的《插天山之歌》裡那個追捕志驤的日本特高桂木警部，是另有寓指，就調查起我的一切來。」<sup>25</sup>既然讓小說在報紙副刊連載，卻又在暗中進行調查，這兩者之間產生了一種弔詭的現象。彭瑞金說：「……以此合理化、正當化對台灣的統治權，採取戒嚴統治、禁錮人民思想、剝奪人民基本人權，訂定文藝國策，宰制文藝活動、資源，限制、查禁文藝作品，打擊異己，正是《插天山之歌》的創作背景。<sup>26</sup>」所以《插天山之歌》是在「肅殺」的政治環境中，「和平」的被創造了出來，而其中的內蘊和象徵，就更加引人一探究竟了。

### 第三節 《插天山之歌》小說分析

#### 一、小說內容梗概

故事的開始是滿天璀璨星光的夜晚，留學東京參加秘密抗日組織，並受命回

<sup>24</sup> 葉石濤，〈台灣鄉土文學史導論〉，《夏潮》二卷五期，1977年。頁69

<sup>25</sup> 陳燁，〈永遠的赤子---鍾肇政紀事〉，《台灣文藝》127期，1992年。頁22

<sup>26</sup> 彭瑞金，2003，〈「插天山之歌」背後的台灣小說書寫現象探索〉。發表於清華大學主辦「鍾肇政文學國際學術研討會」，新竹：國立清華大學，2003年11月。

台從事地下抗日工作的男主角陸志驤，搭乘由日本神戶港開往基隆的巨輪「富士丸」。志驤和另外兩名同伴在船上就受到日本警視廳派出來的特別高等刑事的監視。船在即將抵達基隆港的前夕，遭到美國潛艇的魚雷擊中而沉船，志驤落海與太平洋搏鬥，之後漂抵台灣北部海岸被一位漁夫救起。志驤拿日本銀行券請漁夫到淡水的銀行兌換台灣銀行券，並給老人數十張日本銀行券，因此暴露了行蹤。離開淡水後的志驤先回家一趟，為躲避日本特高的追捕，志驤只好暫時擱下預定的工作，從此開始展開一連串的逃亡。

逃亡的第一站是鄰州三角湧一個叫八角寮的大山裡的小村子，這是綱雲叔公的家。在這裡志驤受到叔公一家人的照顧和保護，學習劈材、鋸木和拖木馬，並認識了擔任八角寮青年團中隊長的山村女孩奔妹。志驤失足而受傷，奔妹採樹葉用嘴嚼碎為他敷上；奔妹參加青年團訓練，志驤去看她喊口令；過年期間的偶遇，心中明明彼此思念，嘴上卻針鋒相對；阿萬的女兒阿蘭得小兒痢疾死亡，傷心的奔妹要志驤替阿蘭做一塊墓碑，終於兩人的感情在這時表露出來。後來日本特高追至林場，奔妹抄小徑前來通知志驤，並自告奮勇帶領志驤走山路逃跑。趕路的途中，志驤告訴奔妹：我們不是日本人，而是台灣人，也是支那人。奔妹恍然大悟，並對志驤更加另眼看待。在此時兩人確定了彼此的感情，奔妹也答應志驤願意等他。

逃亡的第二站是滿溝仔的阿端姑母家。因警視廳的桂木警部前一天已來這裡找過志驤，因此姑丈李阿丁帶志驤先躲在山中的腦寮。自此，志驤開始他完全孤獨的隱居生活。表哥秀吉會抽空來，大部分的時間志驤在腦寮中讀姑丈和表哥秀吉帶來的幾本漢書。漁獵解禁前，志驤在溪邊認識了雞飛社的原住民達其司·比荷，達其司教他釣鮎魚、鉤鱸鰻，兩人並建立了情誼。志驤成了雞飛、竹頭角一帶的釣鮎於和抓鱸鰻能手。住在腦寮的這段日子，志驤曾兩次回九曲坑找奔妹，並向奔妹的父親黃阿善表明自己對奔妹的心意。之後，因腦寮晚上有燈光，遭到派出所警察的懷疑，志驤只好再度逃離。

逃亡之路的第三站是到新柑坪找曾經到大陸當軍人的張凌雲，他是姑丈的好朋友。張凌雲把志驤安頓在一所隘寮裡，並偶爾造訪告訴志驤戰爭的新消息，以及有關大陸的種種。白天，志驤置身於激流之中釣魚消磨時間。奔妹因阿姨過世到八結幫忙，志驤得知便冒險去找她。奔妹怕志驤行蹤洩露，要志驤立刻回隘寮，

並允諾喪事過後會去找他。奔妹在回九曲坑前到志驤處待了數日，在颱風夜獻身予志驤。奔妹離去，志驤承受著無盡的相思之苦。在凌雲老人的鼓勵下，志驤再度偷偷回到九曲坑向黃阿善提出要娶奔妹的要求。在叔公和伯父的安排下，兩人先拜堂，之後志驤回新柑坪，而奔妹仍留家裡。不久，黃阿善發現奔妹的身子有異狀（懷孕），於是要奔妹到新柑坪和志驤同住。凌雲老人給予志驤夫妻許多的協助，志驤和奔妹在深山中開墾耕種，奔妹的肚子一天天的大起來，他們的日子過得很平順。

奔妹即將生產，志驤抽空偷偷回到九座寮的家中報喜，順便帶些做尿布的破布。志驤從九座寮回到草寮，不料等在寮外的是日本特高桂木和兩名警官。志驤在奔妹生產結束後便隨桂木警官離開。隔天，日本戰敗的消息傳遍全台灣，桂木放出志驤，對他說：「你是我最尊敬的對手，希望你我都能堅強地活下去！」志驤僅被拘留了一日，踏出郡役所的志驤，瘋了一般的喊了一聲「萬歲！」，隨即找到往溪州的路，筆直的走去。對著眼前巍然聳立的插天山，大聲唱出〈予科練之歌〉。

## 二、後殖民文學研究方法與《插天山之歌》

分析《插天山之歌》這本小說，可以採取的研究法首當後殖民主義（postcolonialism）。目前關於此作品的研究，多採文本分析與歷史研究，其侷限之處在於無法解釋某些情節中的疑點，如主角陸志驤對於「漢人身份」、「知識份子」、「被殖民者」與「殖民遺緒」的矛盾看法。

「後殖民研究」探討的是在殖民帝國逐漸瓦解、前殖民地紛紛獨立於之後，這些歐洲前殖民宗主國與其舊有殖民地之間的互動。一般論者提到上述的殖民或被殖民經驗，指的是最近幾個世紀以來，在歐洲殖民主義影響下的經驗。而在殖民時期或形式上的殖民統治結束後，這種經驗反映在政治、社會、文化各方面，就構成當事者（不盡相同的）「後殖民情境（或經驗）」；後殖民經驗體現在狹義的文學作品中，即形成所謂「後殖民文學」：對殖民及後殖民經驗的省思、回應所產生的政治、文化主張，就可納入所謂的「後殖民主義」。顧名思義，「後殖民」指的是「在殖民時期之後」，這種最通俗、字面上的解釋卻也點出了後殖民研究中一個重要的時間轉捩點：「後殖民」所標榜的通常不只是時間上的分野，更是強調了與殖民時期不同的觀念或思考模式。後殖民文學分為三個議題：新移民的遷徙與流離，去



殖民化與文化抗爭，殖民經驗的歷史創傷<sup>27</sup>。而台灣文學中的後殖民文學以第二類「去殖民化與文化抗爭」為主，如：葉石濤的台灣文學史中，提及以漢文寫作去批評日本者；台灣新文學中作家楊逵、翁鬧、賴和等，作品表現爭取台灣主權的想法；夏曼·藍波安的原住民文學，強調在地和傳統，歌頌自己部落，表現對殖民者的文化抗爭；陳映真、張系國等文化抗爭的作品，以及寫白色恐怖時期的文學，都屬此類。下文將以後殖民文學的議題，分析《插天山之歌》小說文本。

### （一）漢人身份的矛盾

鍾肇政曾經受到日本的統治，小學畢業後參加中學考試落敗，一起參加考試的日本人校長之子成績不佳卻考取，他體認到台灣人和日本人所處的地位並不平等。在淡水中學求學期間，必須全盤接受皇民化教育，並遭受日人舍監恣意的毆打，甚至被強迫要求決鬥，接著因為掩護同學抽菸的事件而遭到校方無期停學的嚴重處分。在接受日本教育的過程中，在身體和心靈上都受到嚴重的壓迫。後來在彰化青年師範學校畢業後被強迫在大甲擔任學徒兵，在這段期間因瘧疾導致聽力嚴重受損。其對於台灣人被日本人欺凌壓迫的體認非常深刻，所以對於日本人的統治，鍾肇政有切身之痛。而這些痛，確確實實的呈現在他的作品當中，他的小說自然地表現出去殖民化與文化抗爭。

在《插天山之歌》中，主角陸志驤在山中第一次與原住民達其司接觸，畫面是很和諧動人的。他尊重原住民，敬佩原住民的技能，謙卑的向原住民學習捕魚，並和原住民互相了解與欣賞。這不同於原來一般人認為日本文化和漢人文化是較優越的（陸志驤是日本文化和漢人文化二者的結合），可以看成是一種去殖民化的表現。

忽地，他看到下游不遠處有個人頭，明明是從水中剛浮上來的。志驤立被吸引住。這麼勇敢，這麼諳水性，真了不起。……

那人很快的又沉下去，這次更久，足足超過兩分鐘。……

「你不怕冷啊！」志驤大聲喊。

「不太冷啦！」對方也喊。是生硬的台灣話。

<sup>27</sup> 蕭立君，〈後殖民主義〉，頁 1-2。

志驤看清了對方的面孔。膚色黧黑，眉毛濃濃的。眼睛圓而大，嘴唇稍厚，一臉精悍之色，大約二十歲不到。必定是山地人吧，他想。……

「你該先擦了身上的水才穿衣。」志驤改用日語。

「為什麼？」是很有抑揚的漂亮日語。

「才不會傷風。」

「傷風？我不會。我也沒帶擦的。」好流利的日語呢。

「哈哈……」志驤笑了笑，那是善意的，且含欽佩的笑。(頁 244-245)

「我想請你教我釣鱸鰻。我也會潛水的。」

「當然好。」「還有釣鮎魚。」……

志驤記得秀吉曾告訴過他，鮎魚最貴時可以賣到八角多，可見這位純樸的山地青年以及他的族人們，經常都在受著剝削。尤其那什麼蕃產交易所，簡直就是吸吮山地人膏血的剝削機構。然而，縱然如此，他們靠這些漁獵，著實也有一筆相當可觀的收入，跟做料仔的人們比起來，簡直有過之而無不及。志驤非常高興能交到這樣一位朋友，確實地，到他們分手時，志驤就已經認定他是可親可愛可信賴的朋友了。(頁 248-249)

志驤成了雞飛、竹頭角一代相當出色的釣鮎魚人。其實這也沒什麼稀奇，祇因經常有達其司在身邊指點他，再就是由於他有高超的泳技，強壯的體力。(頁 263)

志驤不但已能和這一帶的最好釣者一較身手，而且也從達其司學會一項絕技，那就是潛入潭中釣鰻魚。志驤相信，從最內山的高崗部，到第二階段的馬利科灣部，以致這一帶的拉號部，還有下游的狗爪部，像達其司這樣的釣鰻高手，為數必不在少數。……

這一天，達其司結束青年召集，又來了。一看到志驤，就說已聽到志驤所抓住的那尾鱸鰻了，而牠也是這一年的第一尾大魚。達其司把志驤誇讚了一番。

「整個拉號和雞飛的人都在談著你呢。李桑，你真了不得。」(頁 285-288)

陸志驥是留日的漢人高知識份子，達其司是台灣深山中的原住民，兩人建立跨越不同文化的單純友誼，在大自然的懷抱中一起自由的呼吸。達其司引領志驥找到了大地的認同，並且無私的教導志驥。在這山林溪澗中，沒有誰優誰劣，而是只有住在深山中的人（沒有日本和漢文化的薰陶）才能感受到的美好。

往往激流滔滔，沒有人敢去試身手的地方，他們總是形影不離地，讓奔騰的水流在及胸的地方沖刷而過，面不改色的釣。

水多半那麼清澈，天也藍得彷彿就要滴下來似的。太陽光把志驥很快地就烤炙成一身古銅色的皮膚。志驥已深深愛上這樣的活兒。不錯，太痛快了，太好玩了，這種滋味，只有住在這深山裡的人才能體會到。（頁 263）

不過，我們也注意到他們兩人跨越族群與階級的區別，竟然是得採用殖民者的語言（日語），才得到平等溝通的樂趣。

## （二）知識份子的身份轉換

陸志驥是日本統治時期的知識份子，也到日本去留學，有那樣學經歷的人回到台灣，自然成為士紳階級，但他反而到山中學拖木馬、鋸木等農事，生命在山裡得到成長和完成。他追求大地之母型的奔妹，象徵對台灣鄉土的親近與認同；和奔妹生下孩子，象徵生命得到延續。重要的是，在這個過程中，他認同了鄉土和客家人的山中勞動生活。李喬說：「台灣人就是要在日本的高壓統治下，發揮生命的潛在本能，生存下來。前前後後的逃亡總共一年半，最後在山林深處，在台灣的心臟地帶，志驥成了一個道道地地的農人。從一個工學士，到一個為生活竭力奮鬥的農人，擺脫了知識份子虛矯的心態，而完完全全落實到土地上。」<sup>28</sup>這裡表現的是一種對於社會身份轉換的決心。

他拿了鋸子和斧頭，幹了一會兒。不到一個鐘頭，雙掌就起了泡，而且背膀竟也瘦軟乏力。

<sup>28</sup> 林瑞明，〈戰爭的變調－論鍾肇政的《插天山之歌》〉，1996年，《台灣文學的本土觀察》，台北：允晨。頁 114

志驥總算也知道這樣的活兒，在普通的農家——在山村裡家居的人自然也不例外——是極稀鬆平常的，偏偏他只能做那麼短暫的一段時光而已。他幾乎不敢相信這是洩過十公里，柔道三段，劍道初段的人所應有的情形。我原來是這樣的一個文弱書生嗎？他感到無比的洩氣。……在大學時，他是聞名幾所大學的「來自台灣的猛者」。這樣的猛者，來到這深山裡竟只不過是一個拉不動鋸子的「街憨」嗎？（頁 79-80）

志驥到這深山裡雖然不過幾天而已，可是對山裡的情形，也漸漸地有所領悟了。一點也不錯，在山裡確實比平地更容易混到一口飯吃，並且只要有人手，肯賣力，剩錢也比平地容易些。這就難怪有那麼多平地人，不怕生活上的多種不方便，而搬到山裡來討生活。（頁 97）

「叔公，請千萬不要這麼說。手是真的有點痛，可是這算得了什麼呢？不經過這階段，我怕永遠不能做一個山裡的人。請您放心好了，我會好好挺下去的。」  
（頁 126）



照說住在這樣的深山裡，簡陋的小茅屋吃的是就地燒的一些野菜，以及一些鹹魚之類，然而在志驥看來，倒是頗值得羨慕的。因為他覺得那種生活，苦雖然苦，可是自由自在，與世無爭，而且是「安全」的。志驥曾打聽過，像這樣的伐木工人，內山裡著實不少。（頁 132）

不過陸志驥放棄「知識份子」的決心卻不能掩蓋他自這個身份所得到的優勢，他的族人對他的禮遇和輕易獲得的愛情都與此有關。例如：農曆過年大家在打牌時，即使志驥沒有興趣參與，那些山村的勞動者也不會強烈的認為志驥跟他們格格不入；志流也想追求奔妹，卻因為志驥的學歷而對他有一份崇敬的心，因此不敢跟志驥爭奔妹；奔妹本來對志驥的溫文儒雅就有莫名的好感，在得知志驥是從東京留學回來的知識份子而且正在抗日之後，便對他更另眼看待，並願意挺身幫助他；而奔妹的父親，在知到女兒到志驥避難的隘寮待了幾天，也只是發了脾氣，對於他們的婚事也沒有什麼意見，並在察覺奔妹懷孕後，主動要奔妹到志驥處住

一陣子。

### （三）被殖民者的主體性體驗

日本統治台灣，向來以強者的姿態對待台灣人民，他們只認同自己的民族和文化，以武力征服之外更對台灣百姓做思想文化的改造。在他們的觀念中，日本的一切都是優於台灣的，自然不容易對台灣人民有所認同和尊重。但在這小說的最後，日本特高桂木對陸志驤所表現的尊敬，以及陸志驤對桂木的「佩服」，使得兩人的殖民關係倏然消失，他們都幫助對方完成「自我」，成為「互為主體」的行動者。這也是後殖民文學中常見的「他者」位置翻轉，被殖民者與殖民者相互認識了自己。

志驤萬分焦急，真不知如何是好。兩個警官之一問桂木是不是該走了，桂木說再等一下。志驤不得不佩服這位警部大人，還是滿有人情味的。到底是東京的幹員，與台灣的那些作威作福慣了的四腳仔大有不同。……

「對不起各位啦。」他出了門口就說，並把雙手伸出來。

「不必啦，繩子也不必啦。我們就走吧。」桂木說。……

「陸，你是一直在這山裏的嗎？」

「是啊。」

「你真是個堅強的對手呢。哈哈……」桂木朗朗的笑著。

志驤竟感到那笑雖是開朗，卻絕不是勝利的笑，而只是一種大功告成的笑，此外似乎還含著一分對志驤的欽佩。……

桂木走出那個格子門，志驤如在夢中，但也祇好跟上去。……

在大門口，桂木站住了，竟向志驤伸出了手。

「別啦……」聲音低了些，不過仍不失朗朗韻味。志驤握了桂木的手。

兩人用力的互握。「我敬重堅強的對手。以後希望我們彼此都堅強地活下去。」

「……」志驤無言。（頁 393-400）

### （四）殖民經驗的遺緒與創傷

鍾肇政說：「我十二歲到二十歲是戰爭的年代，也是接受澈底的日本教育的年



代，後期更有皇民化運動，這幾個因素加在一起，培養出不很濃厚的民族覺醒，嘴裡說自己是日本人，內心則是有一種自覺：我們和日本人是不一樣的，本島人（台灣人）和內地人（日本人）的差別是很明顯的。不過，我們接受日本教育，自然會受影響而養成日本精神。所謂日本精神就是濟弱扶傾，富正義感，做一個堂堂的日本人。在日本統治下，台灣人被日本人欺負，我小學、中學、當日本兵時，都有這種感覺。戰爭結束，日本無條件投降而離開台灣，這個歷史事實為我們帶來莫大的歡欣鼓舞，我們不必再被日本人欺負了，這是一種很切身的感覺。同時，我們有一個祖國——中國，台灣就要回到祖國的懷抱，這也是很切身的感覺。過去，日本人教導我們：中國是落後的國家，擁有龐大的土地和人民。台灣則有進步的工業技術，卻缺少資源。台灣回到「祖國」的懷抱，那麼，中國豐厚的資源，加上台灣進步的科技，將可建立一個強大的中國，不再被日本人、西洋人欺負。」<sup>29</sup>可見不再被殖民是一件多麼值得慶幸的事，那麼何以《插天山之歌》中的陸志驤在台灣光復且被釋放的那一刻，表達歡欣的方式卻是唱殖民主的軍歌呢？錢鴻鈞以正面的日本精神觀察主角活動，認為陸志驤唱日本軍歌應該表現主角在光復了不再受日本人統治了，以軍歌表現受日本教育影響下之精神上的雄壯、喜悅的一面，故唱日本軍歌，是再自然不過了。<sup>30</sup>胡紅波則提出：假如不論民族仇恨，則這樣的軍歌雖和「工」「農」之歌是屬於同一層級，而且在當時也有著極大普及性，但畢竟它不是生長於這塊土地，更重要的是它完全為服務於特定的政治目的而創作，它最終是要未經世事的青少年祭出鮮血與生命的；對「日本帝國」及其子民而言或有一定的「崇高」意義，例如彰顯所謂「大和魂」之類，但對台灣人而言，它卻留下萬分殘酷的切膚之痛與身心烙印。<sup>31</sup>下文筆者將用後殖民的角度，試著對此做另一種詮釋。

「予科練」是「海軍豫科練習生」的簡稱，也就是我們所知道的少年航空兵——「神風特攻隊」。而〈予科練之歌〉就是他們的隊歌，也就是李喬在《寒夜三部曲》第三部《孤燈》當中所提到的〈幼鷹之歌〉。鍾肇政翻譯其歌詞為：

<sup>29</sup> 莊紫蓉，〈探索者、奉獻者—鍾肇政專訪〉，《台灣文藝》163、164期合刊本，1998年8月。  
參見網頁 [http://www.twcenter.org.tw/b01/b01\\_17001\\_1.htm](http://www.twcenter.org.tw/b01/b01_17001_1.htm)（2008年11月）

<sup>30</sup> 錢鴻鈞，〈《插天山之歌》與台灣靈魂工程師〉，1999年10月6日。  
參見網頁 <http://ws.twl.ncku.edu.tw/hak-chia/c/chinn-hong-kun/chiong-leng-hun.htm>（2008.10）

<sup>31</sup> 胡紅波，〈兩套《三部曲》裡的山歌、採茶和民俗語言〉，1999年。  
參見台灣文學研究工作室網頁

年輕的血潮/予科練/七顆鈕釦上/櫻花和錨/今天也飛呀飛/在霞浦的天空  
上/好大塊的希望之雲在湧

燃燒的朝氣/予科練/手腕是黑鋼/心如火花/刷一聲飛起/越過波濤/往敵  
陣/殺進去

可敬的前輩/予科練/每次聽到戰果/血潮迸騰/鍛鍊呀鍛鍊/攻擊精神/大  
和魂/無敵手

不怕死的/予科練/意氣的翅膀/也是勝利的翅膀/漂亮打沉的敵艦/好想拍  
下照片/寄給媽媽

歌詞內容充滿強烈的日本民族精神，表達出為國家犧牲是一件值得的事，並且要像櫻花一樣，絢爛地開也隨即絢爛地謝去，成為光榮的大和魂。於是對那些少年航空兵來說，犧牲變成一種責任、一種榮耀，卻也是一種義務。

〈予科練之歌〉是悲壯而蒼涼的哀調，陸志驤卻用它來表達脫離殖民後欣喜的情緒，其實他真正所要表達的是內心深處的哀傷。在政治上，台灣被日本殖民五十年；但在文化上，是無法立即脫離日本殖民的。而接下來的歲月，勢必有許多困難和矛盾。並且那些已經徹底皇民化了的台灣人，甚至可能無所適從，不知該如何從日本人變回台灣人。原本受日本教育的菁英份子，在一夕之間失去了優勢。然而有更多的年輕的一代則是失去了語言，也失去了書寫能力，對未來的茫然和恐懼之深之大，可想而知。就如電影《南方紀事之浮世光影》中的李桂香所懼怕，並對黃清堃說：「我連漢話都不會說，如何生存」的歷史提問。這樣的現象就是脫離殖民之後的家國所要面對的難題和窘境。然而許多像志驤一樣的年輕人，除了日本軍歌之外，又還會唱什麼歌呢？台灣在文化上，又還要被日本殖民多久？所以陸志驤用這首哀歌，表達台灣在日本殖民統治結束之後的悲哀，這是一種殖民經驗的歷史遺緒與創傷。

### 三、女性主義文學研究方法與《插天山之歌》

女性主義文學批評於二十世紀初開始發展，「女性主義」(feminism)這個名詞

大約是在一八八〇年左右出現於歐洲文化圈，與「女人解放」(women's emancipation)主張同義。二十世紀初著名的英國作家維吉尼亞·吳爾芙(Virginia Woolf)堪稱女性主義文學批評的先驅。女性文學批評以批判性的角度來探討社會的象徵系統如何再現女人，文學作品也是這龐大象徵系統的一部分，而且透過教育和閱讀一再複製男性主導文化的價值體系。傳統文學作品裡對於女性角色的刻畫可大略分為兩大類：一類為家裡的「天使」，另一類為有致命吸引力的「壞女人」；前者往往是服從父權規範的女人，扮演溫柔照顧和犧牲自我的角色，後者往往是情慾越軌而企圖逃脫於父權規範之外的女人。透過文學作品裡女性角色的刻畫以及其中隱含的道德價值判斷，文學作品不免是文化象徵體系的一環，無法獨立其外。因此，女性主義文學批評致力於挖掘文學象徵和傳承系統裡的性別偏見，希望透過介入性的閱讀和寫作，鬆動父權價值體系，解除「性別壓迫」。在女性主義中「陰性書寫」的相關討論裡，「女人的身體」成爲重點。「女人的身體」與「女性語言」的連結被視爲鬆動父權語言和思考的一大泉源。<sup>32</sup>

談論女性主義文學批評的創作和閱讀問題，首先需注意「女性文學」不等於「女性主義文學」。並非所有女作家的作品就一定含有女性主義意識，而「女性主義文學」也不限於女作家創作，男作家也可能寫出「女性主義文學作品」。彭瑞金說：「……想想，《插天山之歌》更浪漫、更綺情的一面，遠遠超過前兩本作品，而且一直走的是『男性中心主義』小說路線的鍾肇政，好像突然也寫了一部女性爲中心的小說，創造了『奔妹』這麼一個有擔待、勇敢、熱情的客家女性，成爲極端艱難的時刻固若磐石的力量，豈不也失之東隅、收之桑隅？」

<sup>33</sup>以下以女性主義文學的角度，分析小說的內容。

#### (一) 鬆動父權價值體系

鍾肇政在《插天山之歌》中所呈現的奔妹，表現出女性主義中的「鬆動父權體系，解除性別壓迫」。傳統文學作品裡對女性角色的刻畫大略分為兩大類：家裡的「天使」和有致命吸引力的「壞女人」。小說中的秋妹、阿萬嫂以及陸志驤的母親，是屬於「家裡的天使」；而奔妹的角色兼具「天使」和「壞女人」兩種特性。

<sup>32</sup> 邱貴芬，〈女性主義文學批評法〉，頁 1-2。

<sup>33</sup> 彭瑞金，〈傳燈者鍾肇政〉，收於《鍾肇政集》，台北：前衛，1992 年。



一般男人被女人吸引的方式是用視覺表現（形象、身材），在《插天山之歌》中奔妹是先以「喊口令」的聲音出現，並非用視覺的方式去呈現。並且喊口令是權威的發聲方式，在戰時，奔妹在青年團的地位有凌駕男性的感覺。奔妹的聲音先出現似乎是取得發言權的姿態。用聽覺呈現女人，讓男人不能用視覺感官去控制女人，所以陸志驥一開始就不能用視覺去判斷對奔妹的感覺。

忽然，志驥聽到遠遠傳來好像吼叫般的聲音。

「-----」

似乎太遠了，沒法聽清楚，但分明是女人的聲音。……

「……右。」又傳來了一聲。

這次，志驥聽得較清楚，至少後半聽出來了，那是口令，軍隊式的。

口令還一連地傳過來。志驥被觸發了好奇，想去看個究竟……

志驥也往那邊一看，卻看不到人影，只有沙沙的聲音細細地傳過來。（頁 65）

奔妹在愛情方面有自己的主張，也有自己對愛情的憧憬，並且決定自己的情慾。後來她自願獻身於志驥，且未婚懷孕，這種作法在那個父權至上的時代是不被允許和接受的。一般而言，奔妹的行為應該會受到父親的嚴厲責打，甚至可能被逐出家門。但小說中，奔妹的父親黃善仔知道了奔妹和志驥的關係，沒有反對，反而主動先向志驥問起，而且知道奔妹懷孕後還主動要奔妹去找志驥。

這些談得差不多了，志驥感到對方似乎還有別的話題，也就沒再多說，於是在短暫的沉默之後，黃善仔竟提出志驥所料想不到的話。

「阿驥……我也不知道該怎麼提才好……是阿奔仔的事。」……

「你和阿奔仔……聽說有意思，對嗎？」

……

奔妹這才急急的問：「我爸怎麼說的？」

「他說不反對我們……還說，反正反對也沒用了。對啦，他說這話好像知道了，是不是？」

奔妹低下了頭，臉泛紅了。……

「他是怎麼知道的呢？」

「我回去那天，就被我爸罵了一頓，說我不該多玩那麼多天，把家裡的事耽擱了，他偶然去了一趟水流東碰上了我表哥，……就這樣知道了的。」……

「我那時……」奔妹流淚了。「以為我爸會打我的，他氣得大吼大叫，說真該把我打死。」……

「不過他沒有打我……。我到現在還想不通他怎麼會沒打我。他從來也沒那麼生氣過的。」(頁 355-359)

那天吃晚飯時，奔妹突然嘔吐了。父親起始也沒說什麼，以後同樣的事接連地發生，於是父親就知道發生了什麼事。

昨天晚上，父親終於問她：「妳是不是有了？」

「……不知道。」

「看你近來常常這樣，好像是啦。妳怎麼可以……」

父親似乎只有無可奈何，而並沒有發怒。

「明天，妳去新柑坪吧。去住一陣子，家裡的事，近來空些。」(頁 371)



## (二) 階級

女性主義文學所探討的階級問題，在《插天山之歌》中也有觸及。陸家在小說中是很有名望的，且陸志驤的父親在家族中也是非常受人敬重的，陸志驤和奔妹是屬於不同階級，一般情況下是不會相遇而結合的。因此奔妹和陸志驤愛情成功的另一個因素是超越階級的束縛，奔妹最終得到所愛，並可以結束山中的困苦生活，回到陸志驤的原生家庭，階級地位提高。

「那就是了。陸雲叔公家裡的人，在這九曲坑算是第一等的名望家了……」(頁 74)

「如果是像你這樣的男人，阿驤，又強壯，又有頭腦，那就不會有問題了。不過阿驤，你不會看上像阿奔仔這樣的山村女孩吧。她差得太遠太遠了。」(頁 92)

「我才是不配你的。從水流東回來以後，我無時無刻不在想。我終於明白了。我憑什麼呢？我是個沒受過教育的女人，是個深山的人，而你……」(頁 279)

「我不是擔心這個，我是想，你是留過學的人，阿奔仔沒讀過多少書啊。」

「這有什麼關切呢？何況這也不算什麼。只要兩人相愛。」(頁 356)

奔妹勇於追求自己的愛情，決定自己愛的歸屬，並從中超越階級的束縛。她所表現出來的，並非如歐宗智(2001)文中所言「客家女性缺乏主體意識」，而是具有「作為女性的覺醒」，呈現出客家女性的勇敢與獨立自主。

### (三) 孤女現象

十九世紀西方的孤女小說裡，女主角雖然沒有母親，卻經常有一位形同父兄的男人對他循循善誘，引導她完成自我追尋的過程。<sup>34</sup>小說中奔妹的母親已經過世，所以她必須身兼母職，扛起照顧家庭生活的責任。而這個「形同父兄並對她循循善誘的男人」，便是志驤了。

「……我是剛從東京回來的。」

她吃驚地瞪大了眼睛。東京，從東京回來——這是她根本就不能想像的，東京在她就有如另一個世界。……

「我參加的是一個反日組織，就是反對日本人的。我們不是日本人，只是被日本人管的。」

「我們不是嗎？」

「當然不是。我們是台灣人，也是支那人。」……

「我們不是日本人嗎？學校裡的先生都說我們是啊。我們要皇民化，做一個真正的日本人……」

「就是這個。我們不是日本人，所以他們才要我們做一個日本人，你想想就會明白這個道理。」

<sup>34</sup> 邱貴芬，〈當代台灣女性小說裡的孤女現象〉，《文學台灣》第一期，1991年。頁116。

「嗯……真奇異。想起來倒是真的。如果我們是日本人，還要做什麼真正的日本人，做什麼皇民呢？」

「對對，就是這個意思。不過我們不必相信那些日本仔的話，我們要反抗他們。」（頁 202-203）

在奔妹的想法中，陸志驤有學歷並見過世面，且在陸志驤告訴奔妹「我們是台灣人不是日本人」這一番話後，一直以來認為自己在日本國族位置上很重要的奔妹，突然領悟，並且對陸志驤的看法更為堅定，進而決定自己愛的歸屬。奔妹是大地之母的形象，並且象徵台灣母土。用孤女的角色來安排她，更加彰顯了台灣的堅強與勇敢。鍾肇政在小說中沒有讓奔妹失去父親，似乎更強化了奔妹在父權體制下的自主意識。

鍾肇政經歷了日本的殖民統治，寫成了《台灣人三部曲》的《沉淪》和《滄溟行》；而受國民政府統治的經歷，讓他寫出《插天山之歌》。他的生平經歷深深影響著作品，而《插天山之歌》更隱含了鍾肇政創作時的心靈活動。用純文學的角度去讀這部小說，看到的是在淳美的文筆下，深刻而細膩的描述一個知識分子抗日並尋得愛情和希望的故事；在了解鍾肇政的經歷和創作動機後讀它，感受到的是故事背後作家的惶恐、無奈。小說中有台灣特殊歷史遭遇的後殖民現象，呈現出強烈的去殖民化和文化抗爭，並在故事的最後，表達出殖民經驗的歷史創傷。而這個創傷，是台灣的，也是鍾肇政的。小說中的女主角孤女奔妹，代表台灣在中國歷史的角色地位；奔妹的自主意識和作為女性的覺醒，亦似乎象徵著作為台灣人應有的自主意識和覺醒。

### 第三章 黃玉珊與《插天山之歌》電影

《插天山之歌》電影是從小說中改編過來，所以在呈現的方式上必然表露出文學性與敘事性。孫松榮認為電影《插天山之歌》是有意圖地藉由過去長期被壓抑或甚至被遺忘的歷史與文學文本，所展開的「譬喻」，因此電影所面對的問題恐怕不是如何「敘說」或「傳遞」一個萌生於日據時代的反抗精神與台灣意識覺醒的「故事」，而更多在於如何可能讓反抗意識能透過運動影音而得以被「具象化」、被「形象化」。<sup>35</sup>因此這個章節將探討導演黃玉珊的電影導演藝術，以及改編後的《插天山之歌》電影作品之拍攝源起、本事和電影的藝術手法。

#### 第一節 導演黃玉珊

##### 一、生平與重要作品述要

###### (一) 生平述要

黃玉珊，一九五四年出生於台灣澎湖，在高雄長大，自稱從小就很愛聽故事，長大以後，她使用影像說故事給大家聽。一九七六年畢業於政治大學西洋語文學系，之後於《藝術家》雜誌社擔任編輯。在這段期間她認識了導演李行，並且要求到片廠實習，於是在一九七七年到一九七九年之間，她在《汪洋中的一條船》、《小城故事》、《早安台北》等影片擔任場記及兼任企畫。由於感到自己對電影方面的認知不足，於一九八〇年出國深造。起初她在美國愛荷華大學主修戲劇電影，之後又轉到紐約大學，一九八二年獲得電影藝術碩士學位。歸國後黃玉珊不但投入紀錄片工作，也先後任教於世界新聞專科學校（現在的世新大學）以及文化大學、台灣藝術學院（今台灣藝術大學）。目前任教於國立台南藝術大學音像藝術學院（1996~），主要的研究領域是影視編導、獨立製片、女性電影、紀錄片以及電影評論。在一九八八年成立黑巨傳播事業股份有限公司<sup>36</sup>，除了製作劇情片之外，也有不少紀錄片作品。二〇〇〇年，台南藝術學院新設音像藝術管理研究所，黃玉珊為創所所長。在任教期間，仍舊創作不斷，並策畫南方影展、高雄電影節、

<sup>35</sup> 孫松榮，〈可見性的譬喻：短評黃玉珊的插天山之歌〉，2007年11月發表於放映週報。參見於網站 [http://www.efun.name/celeb/article/yu\\_shan/75](http://www.efun.name/celeb/article/yu_shan/75)（2008.11）

<sup>36</sup> 又名黑白屋電影工作室，由黃玉珊和一群立志於電影藝術創作的同好組成。黑白象徵動靜相宜，層次分明，以影像創作和培養人才為主，電影電視的策畫、製作、發行爲一體。

台北國際電影節、女性電影國際影展。<sup>37</sup>

## (二) 重要作品

關於黃玉珊導演的電影作品，以年表的方式呈現如下：

年份	類別	作品名稱	備註
1982	紀錄片	《朱銘》	1983 金穗獎紀錄片優等獎
1983	紀錄片	《四季如春的台北》	1984 榮獲第二十一屆金馬獎最佳紀錄片
1984	劇情片	《謬斯》	
1984	紀錄片	《陽光畫家吳炫三》	1984 入圍金馬獎紀錄片
1986	紀錄片	《生命的喜悅—陳家榮的繪畫》	
1988	劇情片	《落山風》	
1990	劇情片	《雙鐮》	1990 香港電影金像獎最佳電影音樂主題曲/1992 舊金山同性戀影展觀眾票選最佳劇情片
1989	劇情片	監製《生之曼陀羅》(導演唐明亮)	獲金帶獎佳作獎
1990	劇情片	《牡丹鳥》	
1993	紀錄片	《旋乾轉坤的台灣女性》	
1996	紀錄片	《台灣政治檔案—尹清楓》	
1996	劇情片	《媽媽的土地》	(台視/電視單元劇)
1997	紀錄片	《愛在台灣》	(台視 35 週年專題片)
1997	紀錄片	《台灣政治檔案—蔣經國與蔣方良》	(民視紀錄片)
1997	劇情片	《海燕》	1998 台北電影獎佳作
1998	劇情片	《真情狂愛》	
1999	紀錄片	《世紀女性台灣第一—許世賢》	(公共電視)
2003	紀錄片	《世紀女性台灣風華—修澤蘭》	2004 金鐘獎文教資訊節目獎(公共電視)

<sup>37</sup> 關於黃玉珊導演的生平，乃參考「台灣電影筆記」網站資料；以及黃仁、王唯合編之《台灣電影百年 史話》，2004年。頁 270-271。



2005	劇情片	《南方紀事之浮世光影》	
2006	紀錄片	《鍾肇政文學路》	
2006	劇情片	《插天山之歌》	2008 南非開普敦影展競賽片
2007	紀錄片	《池東紀事》	
2007	劇情片	《夜夜》	

(表一)<sup>38</sup>

黃玉珊的著作有《大家來看電影》、小說《十年之約》<sup>39</sup>、《南方紀事之浮世光影》劇本、《紅雪》劇本(郭珍弟合著)<sup>40</sup>，編著有《德國新電影》、《動畫電影探索》。並曾編導舞台劇《哭和笑》，《藍與黑》，以及勵馨基金會出品的反性騷擾公益廣告。她集結影展策展人、資深編導、教授等多重身分，數十年來一直致力於以獨立製片為核心的電影工作。溫和謙虛是她的給人的第一印象，並且樂於提攜後進，堅持自己的理想，是國內難得的女性導演。



## 二、黃玉珊的電影導演藝術

黃玉珊導演對電影藝術有濃厚的興趣，看到文字世界中的思想和情感轉化成影像時是如此豐富、多樣和曲折，於是決心克服一切社會、經濟、技術上的困難，而在其中找到一個讓自己耕耘、流汗、建構理想的場所。她說：「期望自己的作品與眾不同，主觀而強烈，而在主觀的情感表達中，同時也能在特殊性中呈現人們普遍的情感。我覺得我還在尋找自己的位置，而女性在影像創作中的位置會是我一直關心的題材。」<sup>41</sup>黃玉珊導演的作品充分表現出對女性的深切關注，她也積極參與女性影像推廣的工作。所謂女性影像作品，並不單純指女性導演的作品，或是以女性為主角的作品，而是指由女性執導、以女性議題為素材、並帶有明確女性意識的電影和錄影帶作品。<sup>42</sup>在八〇年代台灣出現「新女性運動」，形成女性電影生長的一種人文環境，出於性別的意識，在日常生活及作品中，她們的目光自

<sup>38</sup> 參考「台灣電影筆記」網站資料所歸納整理。

<sup>39</sup> 其中〈華盛頓廣場〉一文獲 1992 年吳濁流文學獎。

<sup>40</sup> 劇本《紅雪》獲 2002 年新聞局優良劇本獎。

<sup>41</sup> 陳寶飛，《台灣電影導演藝術》，台北：亞太圖書，1999 年。頁 271。

<sup>42</sup> 游惠貞編，《女性與影像——女性電影的多角度閱讀》，台北：遠流，1994 年。頁 2。

覺或不自覺地關注著女性自身的生存現狀和心理現狀，自然而然對女性地位及命運有了種種反省和思索，擅長塑造眾多本質化，富於現實感的女性形象。<sup>43</sup>女性紀錄片導演逐漸跳脫出家庭電影、日記電影的格局，嘗試融入史詩的企圖和視野、反省和觀照，也同時關心社會巨變中的創傷和傷痕的彌補。<sup>44</sup>黃玉珊導演自一九八八年起，執導以女性為主角，以女性議題為素材，並帶有女性意識的別具一格女性電影三部曲：《落山風》<sup>45</sup>、《雙鐮》<sup>46</sup>、《牡丹鳥》<sup>47</sup>。以下將藉由影評及研究者對黃玉珊電影作品的分析，歸納整理出她的電影導演藝術。

### （一）女性影視藝術風格

黃玉珊的電影多呈現女人心態，從一般女性導演以仰視方式，領受母性的慈祥、感受母性的苦痛，轉入自覺的審視，由仰視轉為平視，甚至俯視，並且提出質疑：通過破碎的婚姻或不美好的愛情，完成女性的成長，經由作品，凸顯社會的脈動，呈現多種女性生活風貌，兩性關係多元化。她不再滿足於對女性的客觀描述，更進入女性內心世界進行各種探秘和分析女性的意念、靈魂，以及內心的罪過，尤其是那些被世俗壓抑著，認為不光彩的性慾的非分衝動，也出現於銀幕，跳出陰柔之外的美學嘗試。<sup>48</sup>因此關懷女性成為黃玉珊電影的主要題材，女性電影似乎也和她的名字連接在一起。

### （二）符號性的影像語言

在電影中以「文學式」的書寫，採用符號性的影像語言，以作為象徵。如電影《落山風》中「風」，隱喻著變化萬千的社會時態和情感迷離的複雜狀態；《雙鐮》中的鐮中有你、鐮中有我，乃是女性姊妹情誼的定情之物；《牡丹鳥》中雙雙

<sup>43</sup> 陳寶飛，《台灣電影導演藝術》，台北：亞太圖書，1999年。頁269。

<sup>44</sup> 黃玉珊，〈台灣女性紀錄片的潛力與發現〉，《婦研縱橫》第68期，2003年。頁2。

<sup>45</sup> 改編自台灣當代作家汪笨湖的同名小說，藉一位被婆婆指為不能生育的素碧，在宗教禁慾的尼姑庵修心，卻與被迫到山寺靜心讀書的有錢少爺文祥發生超倫常的性慾關係。

<sup>46</sup> 為福建作家陸昭環發表在《福建文學》上的一篇小說，描寫福建惠安傳統陋俗下兩位女性情感世界。

<sup>47</sup> 由台灣新聞局於1988年獎勵的當代女作家陳燁電影故事《黃金之旅》改編而成，藉著許嬋娟早年一段錯綜複雜的愛情，呈現台灣跨越三十年的社會變遷，較能呈現當代台灣一部分職業婦女的心路歷程。

<sup>48</sup> 參考陳寶飛，《台灣電影導演藝術》，台北：亞太圖書，1999年。頁270。



對對的牡丹鳥作為愛情鳥的象徵。<sup>49</sup>由於黃玉珊具有文學背景，因此其電影作品的文學性比較濃厚。

### （三）電影視覺形象的多樣性

電影《雙鐮》最後呈現出兩種結局，以愛和寬容彌補了傳統同情女性原罪的單向悲劇角度，亦反映了社會開放過程，女性的解放訴求和實現。<sup>50</sup>《牡丹鳥》則利用蒙太奇的剪輯，處理兩代女性情感遭遇。在敘事中採意識流回溯的套層結構，讓「戲中有戲」、「戲中套戲」。並且不重複以往傳統編年史敘述模式，使其缺少一個很明顯、很強烈的結局。<sup>51</sup>這種手法突破傳統單向的電影角度，讓電影的視覺形象盡可能的呈現多樣性。

### （四）紀實性、象徵主義、現代派的手法相結合

電影《牡丹鳥》以較多繁複的場景、事件、人物，表現主角社會生活環境的紀實性、流動感，使電影中呈現出的人物是現實中存在的，具有可信度。另外用夢境呈現象徵主義和現代派的混雜手法，反映人物情感世界的焦慮、游移和不安。<sup>52</sup>結合多種手法，豐富電影的內涵，也增加電影的深度。

黃玉珊導演以多樣的電影藝術手法，透過人物性格的塑造以及細節的表現，揭示女性深層的情感，並開拓人物的內心世界，使其具有內在生命力。她的電影作品有頗深厚的文學性，或探索情慾、或對抗父權、或呈現女性勞動，讓各種不同的影像風格以及想像性的文學象徵，以多重的面貌凸顯女性內在心裡世界，讓女性角色有更深刻、細膩的表現。黃玉珊讓文學、藝術、生活和電影做了充分的結合。並用不同的思維觀點，用紀錄片的形式，為女性發聲。

## 第二節 《插天山之歌》電影探究

<sup>49</sup> 參考游敬婷，〈文學筆觸下的女性身影－淺談黃玉珊電影〉，2004年，「台灣電影筆記」網站資料。

<sup>50</sup> 參考陳寶飛，《台灣電影導演藝術》，台北：亞太圖書，1999年。頁275。

<sup>51</sup> 參考陳寶飛，《台灣電影導演藝術》，台北：亞太圖書，1999年。頁279。

<sup>52</sup> 參考陳寶飛，《台灣電影導演藝術》，台北：亞太圖書，1999年。頁279。

## 一、拍攝源起

鍾肇政一直是黃玉珊導演從大學時代就非常喜歡的一位作家，拍攝《插天山之歌》的靈感，是在二〇〇七年拍攝紀錄片《鍾肇政的文學路》過程中發想出來的。在拍攝《插天山之歌》之前，黃玉珊導演於二〇〇五年獲得了台灣聯通科技股分有限公司的資金支持，完成劇情片《南方紀事之浮世光影》的拍攝。這是出自於導演的叔叔的一個真實故事。故事敘述赴日求學的畫家黃清埕與相伴多年的鋼琴家女友桂香搭乘由神戶啓程往基隆的巨輪——高千穗丸，準備返鄉。不料船抵基隆港外海時，竟然遭美國潛艇魚雷擊中，黃清埕及女友與船上千名乘客皆不幸罹難。而當時黃清埕留下的許多作品，幾乎都託藏在好友謝國鏞家中的防空洞裡。黃導演藉由這段尋根之旅，延續了叔叔的藝術生命。這部影片的題材年代和《插天山之歌》的年代很接近，所以黃導演在場景的運用，包括服裝和道具的考證上都比較有心得。在這兩部影片中有一個共同的沉船事件——高千穗丸，這是一個真實的歷史事件，黃導演在拍攝完《插天山之歌》後，驚訝的發現這兩部影片有點類似是上下集。<sup>53</sup>孫松榮在〈可見性的譬喻〉一文中也說：「陸志驤的新生或說《插天山之歌》的起點好像是《南方紀事之浮世光影》的延續，一種對同樣是身處日據時代的台灣人——知名的雕刻家與畫家黃清埕——不能展現其壯志與夢想的延續。從塵封的歷史檔案到想像的文本、從『高千穗丸沉船事件』到《台灣人三部曲》，電影給了黃玉珊一個可能讓兩個原來都屬於不同性質的事件與記憶地圖，得以聯繫及互涉的契機。」<sup>54</sup>影片中百分之七十的對白皆以客家話發音，對原住民出生的女主角安代梅芳以及閩南語家庭長大的導演而言，都是一項新挑戰；不過黃導演認為：「語言其實不過是一個表達工具，情感與思想其實是沒有障礙的。」雖然預算有限，但因為有鍾肇政與李喬兩位客籍作家的協助，在拍攝過程中頗為順利。<sup>55</sup>影片的拍攝範圍集中在桃竹苗一帶<sup>56</sup>，似乎重現了小說中走訪客家庄的旅程。

<sup>53</sup> 2008年4月12日，國立交通大學《插天山之歌》影片放映暨座談會內容。

<sup>54</sup> 孫松榮，〈可見性的譬喻：短評黃玉珊的插天山之歌〉，2007年11月發表於放映週報。參見於網站 [http://www.efun.name/celeb/article/yu\\_shan/75](http://www.efun.name/celeb/article/yu_shan/75) (2008.11)

<sup>55</sup> 參見《插天山之歌札記》。

<sup>56</sup> 97年11月26日電話訪問導演黃玉珊：電影中的場景主要有客家的住宅、隘寮、山林、隘寮。其中隘寮和行船場景在桃園石門水庫上面的佛陀世界（舊小人國）；捕鱸鰻的場景則在三峽；另外還有苗栗九華山和台中的老房子；山林則主要在桃園、新竹較多，也有部分在苗栗。

## 二、本事

這部電影是根據客籍作家鍾肇政的同名小說《插天山之歌》改編而成，由陳燁、黃玉珊編劇，黃玉珊導演。片中主要是描述在戰爭末期，台灣人民受日本統治者的高度彈壓，在思想上也受到嚴密的特務系統的箝制，影片呈現知識分子所受的壓迫和反抗。故事的開始是已經擁有日本高等學位，並且也是柔道高手的主角陸志驥（莊凱勛飾）抱著高遠的理想而返台，他原本是計畫回台組織民眾抗日，但乘坐的船隻——富士丸，卻在途中遭到攻擊，於是主角落海與太平洋展開搏鬥，雖安全上岸卻受到日本特高的追捕而到深山中，開始一連串的逃亡和苦鬥，爲了生活，他學習鋸木、拖木馬、釣鮎魚、鉤鱸鰻……來養活自己，從中獲得山居農民和原住民的讚賞，並得到象徵台灣母土、堅強的奔妹（安代梅芳飾）之青睞，自願保護男主角志驥，且獻身爲妻。故事的最後，奔妹爲志驥生下一子，志驥獲得釋放，台灣光復。

## 三、電影的藝術手法

電影是一項藝術的形式，揉合了聲音、音樂、表演、戲劇、繪畫、建築、攝影、服裝等。同時，這是集體創作的藝術，也是十足的工業體。<sup>57</sup>因此一部電影的完成，除了劇本、演員之外，尚需要其他的組合要素。以下將從聲音、鏡頭與畫面、色彩與光線、時間與空間，探討導演是如何運用電影藝術手法，把《插天山之歌》從文字轉化成影像。

### （一）聲音

電影的聲音可分爲音效、音樂和語言三種。電影之所以必須加入音效聲音，不外乎是爲了達到更接近真實的情感經驗以及藉以烘托電影的情節。其中包括使用環境聲音來強調真實的臨場感，以免造成觀眾對空間的結合產生疏離；也可以使用音效去激發觀眾的聯想，增加藝術的感染力，諸如時間的描述或人物心態的描述；其次則是嘗試運用音效來暗示或取代難以拍攝的場景或動作……藉由音效的使用作爲影像之轉場功能等等。<sup>58</sup>《插天山之歌》電影的開始，志驥抓住木頭在

<sup>57</sup> 劉現成編，《拾掇散落的光影——華語電影的歷史、作者與文化再現》，2001，台北：亞太圖書。頁64。

<sup>58</sup> 劉立行、井迎瑞、陳清河等編著，《電影藝術》，1998，台北：國立空中大學 發行。頁145。

海上漂浮，便搭配海浪的聲音，接著就是火車的音效、淡水中學的鐘聲。志驤獲救後對老漁夫訴說發生的事時，亦配有海浪、海鷗的聲音，讓志驤的回憶更為清晰真實。在奔妹獻身志驤的颱風天，則有刮大風、下大雨的聲音。另外，整部電影有多處場景都有蟬鳴鳥叫聲，以配合山中的自然環境。這些音效都配合電影情境恰當的使用，讓觀眾有置身其境之感。

音樂在電影出現時，主要是在描寫環境或人物心境的功能，但也因此可以藉由音樂聲音的鋪敘，使電影觀眾能隨之融入電影的情節。因此，電影創作者常會企圖使用音樂聲音來達成其戲劇情節的交代，甚至藉以實現創造新的感受。<sup>59</sup>《插天山之歌》電影的開頭，在志驤漂流於海上的畫面之後，隨即用音樂的烘托串接到志驤獲救醒來的場景。志驤獨自前往網雲叔公家以及要去投靠張凌雲的路上，全是用音樂呈現這一路的環境以及他跋涉的艱辛。在林場做料仔的場景，亦用音樂帶領觀眾環視整個林場工作的情況。志驤到三角湧看青年團集訓時，導演把小說結尾志驤大聲唱的〈予科練之歌〉當作此時的背景音樂，〈予科練之歌〉的雄壯和悲傷，更能夠符合這些台灣青年當時的心境。志驤陪阿萬抱著女兒阿蘭走夜路去看醫生，一路上使用聽來危急又哀傷的音樂襯托當時的情況，讓觀眾也感受到危急的氣氛。阿蘭過世，一行人替她送行，所有的人都難過噤聲，此時只有哀淒的音樂和眾人鼻酸哭泣的聲音；志驤和奔妹為阿蘭立碑時也是搭配哀傷的音樂。桂木警官到山中尋找志驤時，用詭異的音樂製造緊張的氣氛。奔妹帶志驤躲避桂木的追捕時，以緊張快節奏的音樂搭配他們倉促的腳步和不安的心情。秀吉帶志驤到腦寮，仍舊用音樂呈現沿路的景象。在志驤的夢境中，亦用頗為緊張的音樂，表現夢境中志驤的驚懼。志驤回憶中學時被痛毆，用音樂呈現他內心的忿恨。志驤到奔妹家找她，志驤在山中向奔妹表達思念之情，以及奔妹、志驤要一起坐竹筏渡河到隘寮時，都是用優美的樂歌呈現他們戀愛時那種不定及喜悅的心情。志驤和達其司一起在溪中抓魚，這時以原住民的樂歌表現兩人融合於山林溪澗的無拘無束，以這樣的音樂來呈現，頗有震撼的感覺。奔妹在採茶以及志驤要到八結去找奔妹時，都是用同一首悠閒輕鬆的音樂，表達喜樂充滿希望的感覺。奔妹獻身給志驤的颱風夜，用的是另一首優美的音樂表現他們的愛情。志驤、奔妹和張凌雲三人一起到田裡翻土、種蕃薯時，用悠揚的笛音來表現他們生活的快樂滿足；

<sup>59</sup> 劉立行、井迎瑞、陳清河等編著，《電影藝術》，1998，台北：國立空中大學 發行。頁141。



在蕃薯田要收成時，則用比較輕快的音樂表達喜悅之情。志驤要跟隨桂木警官離開的時刻，則用哀傷的音樂表現離別的苦楚。用音樂作為某些場景的語言，不需言語的說明，更能讓觀者感動融入情節當中。

語言的聲音在電影藝術的音源中，不但是為最基本的而且其訊息量也是最大的，因為語言的聲音除了傳達明確的訊息之外，也是電影中人物相互溝通之間，描述思想、感情以及情緒最直接的方式。電影的語言聲音有獨白、旁白、對白三種型式，其中對白是主要的音源，用以敘述人物的特性以及情節的架構，引導觀眾理解情節或動作。<sup>60</sup>《插天山之歌》電影中的語言聲音都是用對白的方式呈現，且演員主要是以客語配音，亦有閩南語和些許的日語，而其中主要的客語語調是四縣。整部電影用客語流暢地表達，其實是相當不容易，雖然在發音和語調上不是全然的標準，但對於客家觀眾而言，還是有親切的感覺。又從人物的對白，可以知道其所扮演角色的身分地位、個性、教育程度等。志驤的溫文有禮，志流的坦白直率，維昂伯父永遠是客客氣氣，奔妹則是誠懇樸實，還有阿萬嫂的庸俗熱心……，這些都呈現在電影的對話當中。維昂伯母在電影中的好幾個場景都有出現，但很特別的是自始至終不曾聽見她的聲音，連只出現在一個場景的阿瑞姑母<sup>61</sup>都有對白，但維昂伯母在電影中扮演的角色卻是沒有聲音的女性。沒有聲音其實也是電影裡的一種聲音。她所代表的，似乎是那個父權時代大多數的客家婦女。

## （二）鏡頭與畫面

一般常用的取鏡的角度有水平、俯視、仰視以及特寫鏡頭，取鏡的角度會影響整個畫面以及空間感。俯視鏡頭可使主題顯得渺小，製造一種心理的壓抑、崩潰，表現人物的空悶、平靜、苦悶或委屈；仰角鏡頭使個人顯得偉大，它會引起優越、力量、勝利、驕傲、雄偉或悲壯、驚慄之感；<sup>62</sup>而特寫鏡頭只集中表現主題的某一部分，因而製造一種特別接近或孤立的感覺，具有多重作用，特別是能凸出一個演員的臉部，顯示或洩露內心情感。<sup>63</sup>觀眾通常對特寫中的角色有一分親近

<sup>60</sup> 劉立行、井迎瑞、陳清河等編著，《電影藝術》，1998，台北：國立空中大學 發行。頁144。

<sup>61</sup> 《插天山之歌》小說中，陸志驤的姑媽是叫「阿端姑」，而電影中則改為「阿瑞姑」。黃玉珊導演說改名是編劇的選擇，而演員在客語發音上也相當順口，並沒有什麼特別的用意。（97.11.19 筆者以電子郵件詢問黃玉珊導演）

<sup>62</sup> G.Betton 著，劉俐譯，《電影美學》，1990，台北：遠流。頁 40。

<sup>63</sup> G.Betton 著，劉俐譯，《電影美學》，1990，台北：遠流。頁 37。



感。觀眾會對他較關心，較有認同感，因此影片的主角最常出現於特寫鏡頭。<sup>64</sup>在《插天山之歌》電影中，志驤與父親一同走山路時用了俯視的鏡頭，呈現出此時他們的空悶、平靜和委曲；在他們分別後，志驤要走山路到老叔公家的情節先是採用俯視鏡頭呈現志驤的平靜，再用特寫鏡頭帶出他堅定的神情，接著以仰角鏡頭表現他往山中（高處）走，似乎也呈現出志驤面對逃亡的充沛力量。電影中有好幾個鏡頭都是用仰視的方式直接拍攝山林和天空，呈現台灣山林的雄偉壯大。志驤回憶中學時被痛毆後，用哀痛的眼神仰望八角塔，此時用仰視的鏡頭拍攝八角塔，它在鏡頭下所呈現出的雄偉似乎成爲一種諷刺。另外，電影中人物在對話時大多使用特寫鏡頭，讓觀眾很清楚地看到人物臉上的表情變化以及肢體語言，其中主要人物的特寫鏡頭是最多的。在過年山村居民在阿萬家打牌的場景，用特寫鏡頭以志驤的臉部表情表現他在看其他人打牌時的意興闌珊，不需語言，觀眾便可知道志驤的感受。電影當中，最多的特寫鏡頭是用在志驤、奔妹還有志流，從這裡也可得知，志流這個角色在電影中是頗爲重要的。在奔妹帶志驤在山中奔逃時，以他們小腿快步的特寫鏡頭去顯現當時情況的緊急。並且用好幾秒鐘特寫奔妹的鏡頭，呈現她目送志驤離開的不捨。電影用不同的取鏡角度，呈現出不同的空間畫面，讓這些變化去觸發觀眾不同的想法，豐富了電影的內涵。

### （三）色彩與光線

色彩能將情感、印象刻入我們心中，影響我們的精神、我們的心境，因此它能推展情節，直接參與氣氛和心理情緒的製造<sup>65</sup>。電影的色彩表現在演員的服裝、化妝、道具、建築和背景等，燈光的變化也會影響畫面的色彩。通常電影在色彩的表現上，會與現實世界一致。《插天山之歌》電影裡客家山村中的人們，絕大多數仍舊穿著漢人的服裝，因爲物資缺乏，生活困苦，也都穿得很簡樸、單薄，顏色單調樸素。一般而言，呈現出的色彩是比較溫暖的色調。在化妝方面，基於美學因素的考量，電影中各角色的容顏還是有些許的修飾，但大體而言還是呈現樸實的感覺。而在志驤和奔妹拜堂的那一幕，就很明顯的看出部分人物有精心打扮過，其中秋妹不但化妝，也穿上顏色比較鮮艷的衣服；而奔妹也穿上紅色的上

<sup>64</sup> 簡政珍，《電影閱讀美學》，1998，台北：書林出版社。頁60。

<sup>65</sup> G.Betton 著，劉俐譯，《電影美學》，1990，台北：遠流。頁 71。

衣，並化了妝；志驤的妝扮沒有太多的改變，僅在胸前別上一朵紅花，用溫暖的色調讓整個畫面呈現喜氣的感覺。電影中的搭景亦相當考究，因此在道具、背景、建築物方面，也都以自然寫實的色彩呈現。另外，在整部電影中，我們看見在吃飯的場景中，桌上的菜餚配色都很漂亮，而且菜也都很豐盛，並不像是山居的客家人每餐的菜餚。這個部分導演自言在道具的準備上有些疏忽，這是他們沒有注意到的地方。<sup>66</sup>

光線是影響畫面感度的因素，導演運用光線的明暗強弱，牽動觀眾的視覺和感官，製造某些特定的效果。電影當中有許多的變換場景畫面，都是直接用光線轉暗、畫面變黑的方式。如：志驤坐火車經過淡水，回憶中學時的生活片段後，便以變暗的光線轉換至志驤到達家中的場景；志驤到綱雲叔公家的第一天，在大家一起吃完飯的畫面之後，隨即用變暗的光線轉換到志驤在山中獨自行走的場景；志驤和志流在田中邊工作邊談有關奔妹的事，之後也以畫面轉黑的方式換到叔公一家人吃完晚飯的場景；阿萬抱著斷氣的阿蘭回到叔公家後，接著用黑暗畫面轉到埋葬阿蘭的場景。這樣的轉景方式，比較容易讓觀眾產生不連續的片段感。電影中晚上的室內場景，幾乎都是用燈泡色的光線，這除了寫實作用之外，尚給人比較溫馨柔和的視覺感受；而志驤在拘役所時的場景，刻意以較暗的光線以及較小的光源，來呈現牢房的陰暗冷清，這兩者形成一個對比。奔妹在颱風夜獻身給志驤的場景，導演用較暗的光線，使得在銀幕上的人的影像有點模糊，這是在電影中處理這種情節常用的方式，用含蓄模糊的光影處理來呈現這個越軌且不被允許的行為。

色彩和光線，是電影影像中給人最直接的視覺感受，因此在運用上顯得相當重要。孫松榮指出，影片片名中的「插天山」——即「朝陽升起之處」或「聳立」之意涵——在影片終結的時刻隨著（從幽暗的牢房中）出獄的陸志驤奔向站在透亮山林中懷抱著新生兒的伊人的場景而有著被具體化與被具象化的效果及意義：藉由反向鏡頭的銜接，兩人臉上不言而喻的喜悅與希望，於一個上昇又突然停格的明亮畫面中，放射開來……。<sup>67</sup>電影運用光線的變化，去表現抽象的情感，結局

<sup>66</sup> 2008年4月12日，國立交通大學《插天山之歌》影片放映暨座談會內容。

<sup>67</sup> 孫松榮，〈可見性的譬喻：短評黃玉珊的插天山之歌〉，2007年11月發表於放映週報。參見於網站 [http://www.efun.name/celeb/article/yu\\_shan/75](http://www.efun.name/celeb/article/yu_shan/75) (2008.11)

呈現出光明的意象。

#### （四）時間與空間

小說採取假定空間，通過錯綜的時間完成敘述；電影採取假定時間，利用空間的安排來完成敘述。也就是兩者對時間與空間的倚重程度，促成兩者發展為不同的藝術。……電影的時態變成永遠都是「現在式」，這種時間條件的限制性，導致電影在表達夢境、回憶、幻想等，就遠不如文字來得方便。<sup>68</sup>《插天山之歌》電影當中，志驤的夢境和回憶，都以真實的場景呈現。

在銀幕上，一個事件的進行時間可任意中斷、延長、縮短，甚至將其順序顛倒。所以，在電影世界中的時間，很少是自然的時間，幾乎免不了有省略、有縮減，一個節縮過的故事，用幾個有力的鏡頭，就能對觀眾發生最大的作用，能以高度張力表現強烈或突發的情感。將故事中斷，到後面再接續，也是常使用的手法，用以壓縮時間、強化意念的力量，避免冗長感，而且也可以留下些想像空間，不完全直接表現。<sup>69</sup>電影情節中那個刮風下雨的颱風夜，在奔妹和志驤兩人熱情擁吻時，隨即以剪接的技巧將場景轉到隘寮外的風雨，接著是溪流中的捕魚簍被水沖走的畫面，用颱風天屋外的狀況搭配音樂，給觀眾許多想像的空間。然後，又轉回隘寮內奔妹和志驤在激情過後的擁抱呢喃，於是這一場激情戲變得含蓄而耐人尋味。

電影是時間和空間的藝術，影像是時間的轉移，也是空間轉移。電影空間不僅是一個框子而已，影像也不僅是兩度空間的呈現，是與內容和人物緊密聯繫的，具某種象徵意義。電影拍攝中攝影機的移動會影響整個空間的呈現，它是電影表現的一個重要方式，可以達到很美的效果。它不僅能描述，也有心理和戲劇性的作用，特別是將一個人物的心理壓力具體化時。<sup>70</sup>孫松榮指出黃玉珊在《插天山之歌》電影中對陸志驤在山川叢林奔逃的地形處理，是以由左而右或由右而左移動的「水平軸」視角進行。透過攝影機橫移、上升、推前的運動揭示男主人翁如何於八角寮、湍溝仔、新柑坪暫留、呼吸並漸現強壯態勢的「成長」進程。用水平的視角，以自然風景作為影片可見性的譬喻。這樣的處理方式，顯然是把志驤

<sup>68</sup> 曾西霸〈淺論小說改編電影〉，《電影欣賞》，第15卷第6期，1997。頁96。

<sup>69</sup> G.Betton 著，劉俐譯，《電影美學》，1990，台北：遠流。頁21、30。

<sup>70</sup> 參見 G.Betton 著，劉俐譯，《電影美學》，1990，台北：遠流。頁34、42、43。

塑造成傳統的英雄，弱化了他的形象，反而比較著重去呈現志驤在困頓處境中的心理壓力。電影情節隨著不同的時間點，而有不同的空間畫面，這兩個要素在電影中是相輔相成的。

黃玉珊導演對電影有著相當程度的熱愛，關懷女性是她電影主要的題材，也用不同的思維觀點拍攝紀錄片。雖然拍攝的電影幾乎都是以小成本的獨立製片方式，但對於電影藝術，她有自己的執著和堅持，是個有個人特色的導演。電影《插天山之歌》呈現多樣的藝術手法。在聲音方面，運用多種音效，並把在閱讀原著中所感受到的訊息，用多種的音樂素材傳達。而整部電影幾乎以客語發音，這是一個大膽的嘗試，因為所吸引的觀眾群勢必會受到相當的限制。即便是如此，這部電影在取鏡、色彩和光線方面，仍舊不馬虎，所呈現的是多樣而有變化的畫面安排。另外，在時間和空間的設計上，電影順著時間的推移和回溯，形成不同的空間變化，觀眾也隨之產生不同視覺感受。整部電影的呈現比較趨向於片段的拼湊，對於沒有看過小說原著的觀眾，其實是一項需要運用腦力思考的挑戰。





## 第四章 《插天山之歌》小說與電影比較

《插天山之歌》是鍾肇政《台灣人三部曲》中被討論最多的一部，小說的背景是日治末期，一九四一年日本軍閥發動大東亞戰爭，台灣隨即陷入戰火猛烈的艱苦環境之中。整個故事中呈現逃亡這個主題，也把男主角志驤和女主角奔妹的戀曲，寫得深刻動人。全書共有二十章，從沉船事件始，日本投降終。故事中的人物很單純，對話生動，情節緊湊，對人物內心的描寫也很細膩。電影《插天山之歌》由作家鍾肇政的自傳原著小說《八角塔下》和同名小說改編拍攝，兩部小說的男主角非同一人（一為陸志龍，一為陸志驤）。但電影中改編為同一人（陸志驤）。《八角塔下》描寫陸志驤求學時代的故事，故事背景和拍攝地點都是淡水的淡江中學。由於電影播放的時間有限，因此在情節方面必須選擇全書中最重要的部分。因小說沒有篇幅的限制，在情節方面可以盡可能的詳細，並且鍾肇政在書中對人物的心理變化有許多深刻的描述，但電影卻無法對小說的內容全盤接收。因此在電影中，對小說原著增刪了部分劇情，以更符合大銀幕的效果。

本章節將就《插天山之歌》小說和電影，在故事情節、人物的形塑與安排、主題意識、時間推移與鋪展地點以及小說語言和電影對白方面，分別作分析比較。

### 第一節 故事情節比較分析

電影《插天山之歌》和小說原著同名，黃玉珊和陳燁根據鍾肇政的小說改編成電影劇本，黃玉珊導演自述：「我把原著的《八角塔下》跟《插天山之歌》併在一起，因為《插天山之歌》其實已經是一篇長篇小說，裡面提到主角所坐的船被美國的潛水艇擊沉之後，他游泳上岸，然後他發現後面還有一個日本警察在追他的時候，他必須先回家一趟，但是經過他的母校時產生一些回憶。我覺得這個部分其實滿重要，是他後來為什麼到了日本後會去參加一些反日的組織，或是他回來台灣之後，要組織一些反抗的行動，所以我很自然就把《八角塔下》，鍾肇政敘述在高中時期，他在淡水中學所受到的日本教育，受到壓迫的那一段放進來。在建構主角的心路歷程，他會恐懼逃亡，碰到很多人幫助他，我覺得這是可以連貫，所以我就做了這樣的改編。鍾肇政先生很習慣在他的小說裡面，都會有「陸志」什麼來做為男主角的名字。例如：陸志龍《濁流三部曲》、陸志驤《插天山之歌》、



陸志驥、陸志麟《怒濤》，就像是他自己的一個象徵。我也得到鍾肇政先生的同意，將二篇合併，但用同一個主角的名字。」<sup>71</sup>在電影情節當中，等於是結合了兩部小說的故事。

電影的開始陸志驥即抓著浮木被沖上岸，對於小說中在沉船前的描寫是放在之後志驥的夢境中。這樣的安排可免去一開始要仔細地交代志驥跳海的經過，並讓觀眾對後來志驥為什麼需要逃，產生好奇的心理。日本特高桂木之所以知道志驥還活著，是因為救起志驥的漁夫到淡水的銀行把日本銀行券兌換成台灣銀行券。這個部分在電影中沒有交代，更可以顯示日本的統治系統是非常嚴密而全面的。電影中刪去了漁夫太太的角色，也省略漁夫述說兒子都被召去當軍夫的部分。雖然沒有直接呈現台灣年輕男性的悲慘遭遇，但這個部分可從之後志流參加青年團並且要奉公，還有原住民達其司被保送到「勤行報國青年隊」去受訓六個月，最終也將被送去前線打仗的情節中顯現。小說中的志驥在回家途中經過淡水回憶起中學生活，電影中則放入《八角塔下》的部分情節，用學弟被學長侵犯以及同學林鶴田的抵制和反抗，去凸顯台灣學生在日本統治下，受日本教育的悲哀。把小說中僅是回憶的片段用具體的事件呈現，讓觀者更了解中學教育對志驥的影響。

志驥逃亡的第一站是叔公陸綱雲的家，電影中刪去了維昂伯父的三兒子志東和小女兒阿五，以及阿萬嫂的兒子阿木三個不重要的角色，這對整個故事的發展，並不會造成影響。在奔妹帶志驥逃到南溝仔的姑姑家途中，志驥告訴奔妹：「我們是台灣人，也是支那人。」電影的這一段情節中，志驥只說「我們是台灣人」，沒有說到「也是支那人」。這個部分的改編是導演想要凸顯台灣意識，所以只說「我們是台灣人」。由於作家鍾肇政在寫作《插天山之歌》時，是要躲避國民黨的追捕，並且想要以小說顯現自己對國民政府無二心，因此在當時必須讓「台灣人」是「支那人」，讓台灣是屬於支那的一部分。然而經過三十年，國民黨的白色恐怖已不復存在，導演自然不必受限於外在環境。這樣的改編，是導演尊重作家的台灣意識<sup>72</sup>，也是順應這個台灣意識逐漸抬頭的年代，因此電影中不讓「台灣人也是支那人」。

小說中志驥逃到南溝仔，姑丈李阿丁要他到山中腦寮居住，並且帶了《三字經》、《百家姓》、《四言雜字》、《薛仁貴征東》以及《三國演義》給志驥讀；電影

<sup>71</sup> 台灣電影網「導演座談會『電影與文學的對話』－談小說改編成電影」座談會資料。

<sup>72</sup> 2008年4月12日，國立交通大學《插天山之歌》影片放映暨座談會內容。

中則特別加上志驥在腦寮閱讀《東洋史》。也因為志驥讀了《東洋史》，才會再度回想起受日本教育的中學生活，然後便順勢加進《八角塔下》書中男主角陸志龍被日本教官高橋痛毆的情節。這樣的改編可以讓觀眾更了解志驥加入抗日組織的原因，應該是和過去的經驗有關。小說裡獨居山中的志驥，遇見了原住民青年達其司，他們起先用閩南語交談，後來志驥用日語跟他說話，達其司也以流利的日語回應。電影中的這一段，兩人的交談從頭到尾都是用閩南語。黃玉珊導演說：「過去原住民到平地和漢人貿易或交往時，爲了溝通方便，是使用閩南語。<sup>73</sup>」所以閩南語是當時他們比較常使用的語言，因此在電影中讓他們都講閩南語。至於完全不採用日語，導演顯然是要強調兩人的本土意識，令觀眾確立他們的台灣認同。

志驥逃到新柑坪，後來舉行簡單的儀式和奔妹結爲夫妻，兩人爲了長遠的生活，種了一大塊的蕃薯田。電影中加入奔妹挺著大肚子到街路上叫賣地瓜，桂木和另一位警察在街上巡視時，注意到了懷孕的奔妹，當時桂木看奔妹的眼神，似乎呈現出特高的專業敏感度。這段情節的增加，是後來桂木找到草寮的一個伏筆。另外，原著小說中是慶雲伯母幫奔妹接生；而電影中則刪去慶雲伯母的角色，由奔妹自己處理生產過程。這樣的安排，可以更加凸顯出奔妹的獨立和堅強，「大地之母」不管在多困難多惡劣的環境下，依舊可以生存，可以孕育新生命。以女性角度象徵「台灣」，似乎要強化「無父兄保護」的孤女形象<sup>74</sup>。

小說的結尾是志驥用低沉有力的歌聲唱著〈予科練之歌〉；而電影的結束是志驥回到草寮，看到奔妹抱著孩子微笑著站在路旁等待。小說的結局表達的是自由的喜悅，是解脫後的痛快。雖然台灣光復了，日本人也不能再拘役志驥，但志驥脫口而出的歌曲竟是殖民者灌輸的日本軍歌。胡紅波說：「日本軍歌是充滿『傷感』、『悲壯蒼涼』的。所謂『傷感』，是由於作者對於『大和魂』有著特別深切的瞭解，而感受到二次大戰期間所譜的軍歌都充滿一股悲壯蒼涼的哀調。作者安排主角唱予科練之歌，所要表達的一方面是反映主角內心異常複雜的衝動與悲喜交集，一方面則是對日本軍國主義的失敗、皇民化統治的終結，著意表示強烈的反諷及嘲弄。<sup>75</sup>」因此他真正要表達的是內心深沉的哀傷。而電影的結局則再度

<sup>73</sup> 2008年4月12日，國立交通大學《插天山之歌》影片放映暨座談會內容。

<sup>74</sup> 邱貴芬，1991，〈當代台灣女性小說裡的孤女現象〉，《文學台灣》第一期，頁111-118。

<sup>75</sup> 胡紅波，1996，〈兩套《三部曲》裡的山歌、採茶和民俗語言〉。

強調勝利後仍要回歸母土，一切的希望是從母土開始，新生兒就是台灣的重生，電影改編的結局呼應了片名「插天山」的意象。黃導演認為小說結局唱日本軍歌，跟小說的主題抗日不太配合。而插天山所代表的意象是陽光升起，照射整個山林，插天山就是陽光升起的地方。因為光的意象是很難表現，所以用小孩的新生表現這個光明的意象。電影中在志驤去看青年訓練時的背景歌曲就是予科練之歌，所以在結尾不再使用這首軍歌<sup>76</sup>。小說的結局安排，讓人覺得有些突兀，但也促使讀者思考一個問題：政治上的脫離殖民是否比文化上的擺脫要容易？文化的後殖民現象才是複雜的難題。相較之下，電影的結局，則顯得簡單易懂，無需深思光明與希望的背後，是否有改變身份認同的困難。這也說明了電影作為流行文化，在人物角色的安排上，無法媲美於菁英讀者所期待的小說深度。

## 第二節 人物的形塑與安排

文學是平面媒體，讀者需透過文字的描寫去想像作者所描述的意境；電影是視聽媒體，有色彩、畫面和聲音，觀者不需想像即可直接看到完整的意象。讀小說時，我們要用頭腦去想像小說人物的形象和性格；看電影時，我們只需用眼睛去看到劇中人物的形象和性格。《插天山之歌》拍成電影，除刪去一些不重要的角色之外，其餘的人物都出現在電影當中，大部分人物的基本性格保留頗為完整，沒有太大的改變。因此下文僅對男女主角和幾個電影中的形塑和小說有所不同的人物，進行分析。

### 一、陸志驤

小說中的主角陸志驤是甫從日本回國的抗日分子，他胸懷大志卻又懦弱畏縮、意志不堅、畏懼困難、害怕折磨。在回台灣的途中，他心想的是會不會遇到颱風？船會不會遭盟軍的魚雷擊沉？在船被擊沉時，他也是想著故鄉、家人和未婚妻，完全沒有抗日英雄的氣概。跳海獲救後，為保住性命，他開始一路逃亡。對於抗日，便再也沒有任何的作為。第一次見到奔妹，就已被深深吸引住，但懦弱而又意志不堅的個性，使他遲遲不敢正視自己的感覺，勇敢表達對奔妹的心意，

<sup>76</sup> 97年11月26日電訪導演黃玉珊。

並想出種種理由阻止自己。當他得知奔妹也對他有好感時，內心非常高興，但卻還是不敢向奔妹表白。若非奔妹的敢愛敢恨，志驤將永遠不會對奔妹表達愛意，更不會因奔妹的鼓勵而努力的想成爲一個山裡人。怯懦的志驤，在經過愛情的滋養和山居生活的淬鍊之後，更加成熟有魄力。其中在體能方面逐漸強壯的形象，其實是在日本觀念中對男性肉體鍛鍊的一種崇拜，可見鍾肇政在小說中塑造男主角時，仍深受殖民思維的影響。

志驤成了雞飛、竹頭角一帶相當出色的釣鮎人。其實這也沒什麼稀奇，只因經常有達其司在身邊指點他，再就是由於他有高超的泳技，強壯的體力。……太陽光把志驤很快地就烤炙成一身古銅色的皮膚。(頁 263)

志驤在那林徑上半跑地走。上衣脫下來了，推在肩頭上，裸露出充滿跳動的肌肉的肩膀和胸脯。來到亂石上，石頭被太陽考熱了，會燙人的，可是他若無其事地踏著他的大步。(頁 385)

「陸！」好平靜的聲音，他端詳了片刻說：「你更強壯了，更像個男子了。了不起。」(頁 391)

當志驤被桂木逮捕的那一刻，他並沒有驚懼失措，反而表現出反抗者應有的氣魄，呈現出一種英雄的形象。電影中的志驤有傳統讀書人的特質，斯文而謙恭有禮，在外型上給人感覺是文弱的、溫和的。經過逃亡和愛情的洗滌，他漸漸的轉變，帶有些許泥土的、陽光的氣息，但仍舊沒有表現出如小說中的英雄的樣子。男主角在劇情發展的前後，外表看不出有明顯的變化。

## 二、黃奔妹

奔妹是個山村女孩，白裡透紅的臉蛋、兩條烏黑漆亮的髮辮，宏亮的口令聲，率直而不虛矯的感情，敢愛敢恨的魄力，對愛情的自主意識，以及對家事和農事的勤奮能幹。這些在在表現出的是客家女性的形象。除了堅強的外表之外，她也有脆弱的內心。當可憐的小阿蘭過世時，奔妹誠心爲阿蘭祈禱，並請求志驤爲她



做一塊墓碑，不忍心讓早逝的阿蘭變成一堆無主的孤土。在那個獻身的颱風夜過後，她把衣物抱在胸前嚶嚶地啜泣。但對於追求真愛，奔妹無所畏懼，不在乎別人投以異樣的眼光。在懷孕挺著大肚子之際，仍然愉悅的下田工作。電影中的奔妹還挺著大肚子到街上叫賣蕃薯，客家女性勤奮的形象，完全表現在她的身上。在日警要來抓志驤時，奔妹毫不遲疑的抄小路前來通知志驤，而且還奮不顧身帶著志驤逃離危險；當志驤被捕時，她沒有呼天搶地的嚎啕大哭，僅是嚶嚶飲泣，還安慰志驤，要他別擔心，相信他很快就會回來。因此志驤始終認為奔妹是堅強的妻子、堅強的母親，即使萬一他被逮捕，奔妹也會好好地活下去。奔妹勤奮能幹的形象，以及真誠直率的個性，是最美麗的客家婦女的版模。小說和電影中的奔妹都是堅強、勇敢、自主、勤奮的。

### 三、陸志流

在志驤逃亡的過程中，堂弟志流一直扮演著很重要的角色。在九曲坑時，志流和志驤一起拖木馬、鋸木、劈材。鍾情於奔妹的他，因為阿萬嫂要幫奔妹和保甲書記邱金順做媒，而在阿蘭生病要去看醫生那晚，直接表達他不願意陪阿萬仔走夜路。他也直接戳破志驤偽裝的矜持，看出志驤和奔妹兩人的心意，負氣的要志驤把奔妹「吃掉」，替他出一口氣。他的喜怒哀樂都輕易地表現在臉上，毫不掩飾各種感情。在志驤逃到湍溝仔的腦寮時，志流不遠千里來探望，並帶來奔妹的消息。之後志驤逃到新柑坪的隘寮，他仍舊翻山越嶺，帶著奔妹準備的雞來探望志驤。電影中的志流，更帶有一點天真可愛的氣息，讓人的印象頗為深刻。在志驤的逃亡之路，志流是一個可愛的伙伴。太過直率而表現出的鹵莽，並不會掩蓋住他內心的真誠和良善。志流的角色，似乎牽引著志驤和奔妹，沒有了他，志驤的逃亡生活會黯淡許多。在電影情節安排中，強化了志流的角色，感覺上他似乎是第二男主角。

### 四、綱雲叔公

小說中的綱雲叔公的頭髮差不多掉光了，有一撮山羊鬍子，不太長，眉毛都是雪一樣的白，眼睛緊閉而且下陷，皺紋滿面。當聽到志驤說到自己的狀況時，他原本枯槁乾瘦面孔，泛現了絲絲的紅暈。因為他對陸家祖先的過去，一直是引



以為傲的。他既樂觀又明事理，頻頻讚許志驤的行為是繼承了陸家的抗日傳統。當志驤告訴他現在不能有什麼作為，只能當一個逃命人時，他還安慰志驤，並且告訴他日本的氣數快盡了。他雖行動不便，眼盲齒光，但內心卻是火熱澎湃的。小說中所描述的綱雲叔公是比較寫實的，所強調的是因為山居生活的艱辛困頓，而讓他整個形貌老邁、枯瘦。電影因需顧及美學效果，對綱雲叔公的形塑和小說不同。我們看到的是一個充滿活力的老者，感覺更有力量去庇護志驤，如此一來自然不需要有另一個孫女特別照顧，因此電影中就可省略了阿五的角色。

### 五、阿萬嫂、秋妹

阿萬嫂是一個年輕而頗有豔色的女人，只是因為拮据的生活讓她一身破爛且蓬頭垢面。她是大方而熱心的，和志驤第一次見面時就想幫他和奔妹做媒。而電影中仍有視覺美學的考量，沒有讓阿萬嫂一身破爛且蓬頭垢面，反而將她形塑成帶有些許俗氣的熱心婦女。小說中對秋妹的形貌沒有太多著墨，白上衣、黑裙子，有一股清新活潑的青春氣息。從她的表現和說話中顯現出她是善良懂事的，也因為和奔妹是好朋友的关系，她很關心奔妹和志驤。電影中的秋妹也是一個能幹的客家女性，樸實勤快，熱心又帶有一點俏皮，等於是小說中的秋妹和妹妹阿五兩個角色的合併。

### 第三節 主題之探究

電影呈現的時間是有限的，大概近兩個小時，因此非常需要組織化的編排。文學作品改編成電影是無法將所有內容搬上銀幕的，需要選取最重要的環節完整交代劇情，還要安排最精彩的部分以吸引觀眾。原著所欲呈現的主題意識，在改編成電影之後可能會有些許的不同。

「逃亡」和「反抗」是《插天山之歌》小說的兩大主題，這兩個主題可說是一體的兩面，和「母土」有著很深的牽連。鍾肇政把小說主角的姓氏定為「陸」是有意義的，他說：「我的動機倒很單純，就是對『陸』這個字有偏愛。這個感覺從何而來，現在想想也很模糊了；但從《濁流》開始，『陸』這個姓的象徵意義便漸漸明晰起來。最主要的是象徵陸地，人對大地的認同、歸屬，還有我感覺這個

字很莊嚴。」<sup>77</sup>在中日戰爭全面爆發，日本宣佈台灣進入「戰時體制」，進行「皇民化運動」，同時採用特務統治，直到戰爭結束<sup>78</sup>。日本使用嚴密的特務系統來箝制台灣人民的思想，許多知識分子只好轉入地下活動。而日軍爲了供應前方的戰事所需，將大量糧食送至戰場，並不時實施「供出」。「所謂『供出』，……實則為軍隊要一般人民繳出一些物資，有馬草、柴、月桃、山芙蓉、相思樹皮等。這些東西山裡固然到處都有；然而從採集到曬乾、運輸等，在在都需要可觀的人工，卻又都是一點報償也沒有的，可知它對山村居民的騷擾、負擔是多麼嚴重。(頁 96)」另外還有「志願兵」和「奉公」，台灣人民在這種情況下，自然是想反抗的，但日本控制的這麼嚴密，想策動大家反抗，縱使是消極的，也似乎不太可能。因此陸志驤爲躲避日本特高的追捕而逃亡，他逃亡到深山裡，受到親友的掩護。對這些台灣人來說，能夠保護志驤的安全，就像是保住抗日的種子，這是另一種形式的抗爭，即使逃亡是一種消極的反抗。志驤因逃亡而得以親近山林、親近母土，學習農耕、劈柴、鋸木、捕魚，可以靠自己的力量生存。越往深山逃，就離日本的統治越遠，認識和自己不同的山裡人，他從逃亡中獲得成長，重新追尋生命的意義，這一切是來自於母土的庇護。彭瑞金說：「透過陸志驤『逃亡』經歷，把這個特定時空裡人的生活、人的思想做了很清晰的描繪，『特高』的步步逼進，等於是一隻日本統治者箝制台灣人民的魔手，這個時候台灣人民已不是用鋤頭、用竹竿來反抗了，也不再是走議會設置運動、文化協會的步子了，這是面臨決定性的時刻，要用智慧、耐力、意志來和統治者競賽，或許陸志驤的故事，正可以給我們這樣的啓示。」<sup>79</sup>此時所謂的「智慧、耐力、意志」，既非知識份子的言論批判，亦非庶民的抗暴行動，表面上呈現消極的忍耐，內心卻有堅持不妥協的志向，矢志永遠與統治者周旋。

電影中所呈現的主題除了原著中的「逃亡」和「反抗」之外，主要還有凸顯小說中原有的「尋找」，以及加入「台灣意識」<sup>80</sup>。黃導演在電影中放進尋找代表台灣女性的奔妹、大地之母的意象，奔妹代表的是一個理想的女性。在逃亡的過程中，志驤也找到了愛情。奔妹是屬於山林的，「如果是她——那個阿奔仔啊——

<sup>77</sup> 陳燁，〈永遠的赤子---鍾肇政紀事〉，《台灣文藝》127期，1992年。頁21。

<sup>78</sup> 王詩琅，《日本殖民體制下的台灣》，台北：眾文，1980年。頁11。

<sup>79</sup> 彭瑞金，〈傳燈者鍾肇政〉，收於《鍾肇政集》，台北：前衛，1992年。頁286。

<sup>80</sup> 2008年4月12日，國立交通大學《插天山之歌》影片放映暨座談會內容。

她必定能在這山裡好好地過下去。她可以成為山裡的公主，不，是女王，她能統治整個山，管理整個山——包括草木、鳥獸以至於溪澗裡的帕哥魚都對她服服貼貼的。她會為我帶來這寧謐天地裡的寧謐生活。(頁 82)」所以她是母土的象徵，滋養著志驤，也讓他不安的心在逃亡生活中獲得安定。黃導演把鍾肇政的成長小說《八角塔下》融入電影中，表達出鍾肇政在中學時期，台灣意識得到啓蒙。另外，導演還希望藉電影表達：一、志驤在逃亡過程中，閩南人、客家人和原住民這三種台灣人，他都遇到了。二、認識客家的腦寮和山居生活的重要作息——伐木。三、那個時代男女之間的愛情表現。四、呈現當時日本統治台灣比較低壓的氣氛。透過這個電影和文學題材的再現，讓年輕的一代了解是台灣是如何從過去走到現在的。<sup>81</sup>另外，電影中特別凸顯台灣意識是因為作家鍾肇政在黃玉珊導演所拍攝的《鍾肇政文學路》紀錄片中，多次強調他的台灣意識，以及對「逃亡」、「恐懼被國民黨追捕」的情況，所以黃玉珊導演和作家陳燁在改編時，很自然就回歸並且成全鍾肇政在寫作時被壓抑的台灣意識。<sup>82</sup>從台灣過去的經歷，我們可以很清楚的了解為什麼老一輩的作家特別有台灣意識。鍾肇政一生努力寫作的目標也就是希望告訴我們：台灣人是什麼。電影版的《插天山之歌》比小說更能彰顯作家鍾肇政的「台灣主體性」，尤其在距離小說出版三十二年之後才拍攝的電影<sup>83</sup>，對當代台灣觀眾而言，詮釋的角度更傾向「後殖民台灣」<sup>84</sup>。

#### 第四節 時間推移與鋪展地點之比較

文學作品不論在創作或者是閱讀都不受時間的限制，但電影並非如此，它受限於時間。「任何一部影片都有三個基本時間：事件時間、敘述時間和感受時間。事件時間是指影片中直接展開事件的時間；敘述時間是指用形象和語言進行交代

<sup>81</sup> 2008 年 4 月 12 日，國立交通大學《插天山之歌》影片放映暨座談會內容。

<sup>82</sup> 2008 年 11 月 18 日至 11 月 19 日，筆者和黃玉珊導演的通信內容。

<sup>83</sup> 《插天山之歌》小說於 1975 年出版，電影則在 2007 年拍攝及上映。

<sup>84</sup> 陳芳明，2007，《後殖民台灣—文學史論及其周邊》，頁 38。

「倘然日據時期可以定義為殖民時期，而一九四五年以後定義為再殖民時期，則一九八七年解嚴以後應該可以定義為後殖民時期。所謂後殖民主義的『後』，並非是指殖民地經驗結束以後，而是指殖民地社會與殖民統治者接觸的那一個時刻就開始發生了。對於殖民體制的存在，殖民地作家無不採取積極的抗爭（如批判），或消極的抵抗（如流亡、放逐）。因此，這裡的『後』，強烈具備了抗拒的性格。……台灣作家對於殖民權利的支配，從未放棄過抵抗的立場。」

的時間；感受時間是指觀眾直接感受影片的時間。」<sup>85</sup>電影和小說在時空方面的處理，有非常顯著的差距。小說讀者只能藉著想像去體認作者描述的空間感，所以小說是以時間為主，利用時間的推移來建構空間概念。電影則是利用影像清楚的展現在觀眾面前，因此觀眾可以明白體會電影所要傳達的空間形象，因此電影以空間為主，就是透過一個空間推移到另一個空間，來傳達時間的遞轉。<sup>86</sup>

《插天山之歌》的主角陸志驤是一個逃亡的抗日青年，整個故事就是以陸志驤的逃亡路線建構出時間的推移以及空間的轉換。先是志驤從日本神戶出發要回到台灣，後來落入海中，幸運的他抓住浮木漂回台灣北部的富貴角，接著到淡水，然後是台北，之後回到故鄉桃園龍潭鄉的靈潭庄九座寮。回到家見到父母之後，就開始漫長的逃亡路。首先是到台北州海山郡八角寮的綱雲叔公家，志驤在這裡學習鋸木、拖木馬、劈柴，這是他放下知識分子的身分，學習農事的開始。在這裡有庇護他的親人，也有幫助他的朋友，還有成爲他妻子的山村女孩奔妹。日本警部的追捕讓志驤無法在此久留，於是他再往深山走去，來到了新竹州大溪郡湳仔溝的姑母家，然後被姑丈安置在枕頭山山腰上的腦寮。在這裡他認識了原住民達其司，並學會了釣鮎魚、鉤鱸鰻。原住民教導他最原始的生存方式養活自己，志驤重新認識了大自然。無奈日警還是追查到此，志驤只得再往更深的山中，到蕃界內的新柑坪，投靠姑丈的朋友張凌雲。張凌雲把志驤安頓在一所隘寮中，並不時告訴志驤最新的戰局。這段期間志驤和奔妹舉行簡單的成婚儀式，在張凌雲的協助下，他們在這裡開墾種蕃薯，度過了一段安定的日子，並在此孕育了一個新生命。也是在這裡，桂木警官終於逮捕了他，在大溪的郡役所待了一晚之後，最後故事是在大溪街上結束。

小說中空間的轉換是順著時間的推移，是以順敘法配合地點的鋪展，中間曾經短暫的回憶中學生活。電影中間情節的時空轉換比較像是用鏡框式的架構，一開始志驤就已漂到岸上，獲救醒來後在回家的途中開始回憶中學生活，電影場景也隨即轉換到淡江中學八角塔下。然後是龍潭九座寮家中，再到八角寮、湳仔溝，接著才藉夢境出現在太平洋船艦上跳海、爆炸、沉船的情況，之後又再度回憶中

<sup>85</sup> 周傳基、梅文，《作為文學的電影劇本》，頁 108。

<sup>86</sup> 楊嘉玲，2001，《台灣客籍作家文學作品改編電影研究》。台南：國立成功大學藝術研究所碩士論文。頁：91。



學時的片段，接著場景仍舊回到湳仔溝的腦寮、山溪，再來是新柑坪，大溪郡役所，最終又回到新柑坪的草寮。

總結上文所述，《插天山之歌》小說和電影的時間推移和空間鋪展對照簡表如下：

	《插天山之歌》小說	《插天山之歌》電影
時間 推移	順敘式	整體為順敘式，但中間部分採用鏡框式架構。
空間 鋪展	太平洋船上→ 富貴角 → 淡水 → 台北 → 龍潭九座寮 → 八角寮 → 湳仔溝 → 新柑坪 → 大溪。	富貴角 → 淡水 → 龍潭九座寮 → 八角寮 → <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">湳仔溝 → 太平洋船上</span> <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">上 → 淡水 → 湳仔溝</span> → 新柑坪 大溪 → 新柑坪。

(表二)<sup>87</sup>

小說中的時空轉換要靠讀者的想像，電影的時空推演則用具體的場景變換來呈現。孫松榮說：「黃玉珊在《插天山之歌》電影中對陸志驤於台灣山川叢林做奔逃的地形處理是明顯地以『水平軸』之視角進行的。換言之，從影片一開頭男主角於海上漂流開始，整體而言『插天山之歌』持續的藉由陸志驤在陸上不斷地由左而右或由右而左的移動，進行著一次比一次更形倉促與不安的水平線逃亡之旅。」<sup>88</sup>小說中的空間推移乃是由低到高，這樣的設計就是英雄形塑過程，而其也象徵脫離殖民的台灣人出頭天。而電影則是以水平的移動方式呈現，這樣的空間安排表現的是悲情的感覺，呈現出「台灣主體」建構過程困頓：強調主角身不由己，外在環境決定主體位置，象徵「台灣」的被動命運。小說在時間的推移是順著事件的變化；在電影中的時間推移則是為了配合改編結合《八角塔下》的情節，這種反向的時間推移，是電影中在回憶過去事件時常用的安排。

## 第五節 小說語言與電影對白

從文學到電影銀幕的過程，是將文字語言轉換成影像語言。小說語言是用文

<sup>87</sup> 依據《插天山之歌》小說及電影的內容所整理。

<sup>88</sup> 孫松榮，〈可見性的譬喻：短評黃玉珊的「插天山之歌」〉，2007年11月發表於放映週報。參見於網站 [http://www.efun.name/celeb/article/yu\\_shan/75](http://www.efun.name/celeb/article/yu_shan/75) (2008.11)



字來表達，電影對白則是一種影像語言。費爾德說：「對白必須傳達故事的資料或事件給觀眾，對白要能顯露人物，對白必須顯示人物內心或彼此的衝突、人物獨白的思想和情緒狀態，對白是由人物而生。」<sup>89</sup>小說中可以極細膩的描述人物的內心思維，並且會使用較優美的詞藻來修飾小說語言；改編成電影時則要把焦點放在重要的人物身上，要用肢體語言和對白去表現，而且必須使用貼近生活的語言對白。

小說大多使用第三人稱與第一人稱交錯的方法敘事，通常是以第三人稱的角度介紹人物的背景和狀況。又時而用第一人稱的角度，轉入人物的內心作一段獨白。志驤獨自在山中漫走，聽見口令聲，一路尋聲走到一間腦寮遇見阿萬嫂，並在和她對話之中轉入內心獨白：

「那你們在這兒已經住了一些時候了？」

「是那孩子十個月時就來的，都五歲了。三年多啦。」

志驤暗暗一驚。他覺得這女人確實還年輕，而且可能是相當好看的。還有這兩個小孩，如果身子洗乾淨，穿上好看些的衣服，……三年多，照理也是該回鄉的時候了，可不知存了些錢沒有？如果他們也要像許多出外人那樣，在這裡定居下來，情形又會怎樣呢？這是無謂的感傷吧，志驤打斷了這些倏忽間湧上腦際的思緒告訴自己：反正他們有他們的生活方式……（頁 69）

這個小說的場景是要藉由志驤的內心獨白讓讀者了解阿萬家的狀況，但這種方式不適合全盤搬上電影銀幕。電影直接用場景腦寮的破舊、阿萬嫂的樣子，還有志驤和阿萬嫂的對話來呈現，帶領觀眾直接認識人物，了解人物的狀況。

《插天山之歌》小說中的人物多半是山村裡的人，他們樸素而勤快，真誠而善良，所以他們的說話自然是直率不矯作的。電影中所表現的對話，大體忠實的呈現出小說的面貌；小說中所描寫的人物的內心思維，在電影中也表現得頗為深刻。小說中描寫志驤在山中聽見口令聲，心中感覺很怪異，也產生一些疑惑：

---

<sup>89</sup> Field, Syd. Screenplay: The Foundations of Screenwriting. 1979, New York: Dell Publishing Co., In. p.28.

忽然，志驤聽到遠處傳來的好像吼叫般的聲音。

「——」

似乎太遠了，沒法聽清楚，但分明是女人的聲音。

怪事！在這深山裡，怎麼會有女人發出這樣的怪叫？難道這兒有什麼怪異的東西嗎？這是二十世紀啊，怎麼可能有那種東西。那麼只是幻覺嗎？只因四下太靜了，以致聽覺兀自發生了作用……（頁 65）

這部分在電影中，志驤在山中邊走邊環視四周，一臉狐疑，在尋找聲音的來處，深刻的表現出小說的敘述，讓觀眾直接可以在志驤的表情和動作中，明白志驤此時的心中的疑惑。

作者鍾肇政是客家人，小說的主角也是客家人，他在山村中遇到的大多數人也是客家人。電影中的對話以客家語為主，生動的表現出客家語言的特色，特別是一些較通俗的罵人的話，讓懂客家話的人聽起來倍感親切。志驤和奔妹初次在阿萬夫婦住的腦寮外見面，奔妹要挑起掛著月桃的扁擔時，志驤好意上前扶一把，害奔妹失去重心差點跌倒，奔妹低聲的說了一聲「哼！死人！」；電影中的奔妹是用更貼切的客語說「死老仔」，並在對志驤說這句話時，還加上生氣的表情、斜視的眼神，可見其心中的憤怒和驚愕。而阿萬嫂在此時對志驤說「難怪，原來是個街憨。」電影中阿萬嫂說這句話時，邊搖頭邊苦笑，令志驤更加難為情。後來志驤想到八角寮的國民學校看青年訓練：

「真想去看看。」

「那有啥好看的？」

「我要看妳指揮，聽你喊口令。」

她沒答。

「我可以去看嗎？」

「閑神野鬼。」（頁 88）

奔妹說這話時，不是憤怒，而是很自然而直接的說出她的想法，而且帶有一點好意勸說的感覺；電影中奔妹說這句話時，還帶有一些欣喜的笑容。可見肢體語言

和表情，可以讓觀眾了解說者的態度，這是直接看小說中的文字語言所不能感覺到的。又阿萬嫂要替保甲書記邱金順向奔妹說媒，秋妹鎮定地跟志驤說這件事：「聽阿萬嫂的口氣，好像認為這隻『媒人禮』大紅包已賺定了。」(頁 160) 電影中秋妹是說：「我看，阿萬嫂這次的媒人禮恐怕是『入袋』了。」這句話用客家語來說，更加直接而貼切。而這件事對志流也是一項打擊，他默默的在田裡來回地耙田土，嘴裡說著「哈叱叱……幹你娘的，哈叱叱……」，後來又說「伊娘的！」(頁 161-162) 這是因生氣而自然說出的咒罵。這樣的語言對當時的鄉下百姓來說，是很平常的話。即便是到了現在，仍有很多的客家人常把這話掛在嘴邊。小說語言越貼近生活，在電影的對白中就越能自然地表現，而且也越能夠引起共鳴。

總結以上《插天山之歌》小說和電影的比較分析，由於電影情節結合《八角塔下》小說，男主角抗日思想的萌發，得到較為完整的交代。我們看出在改編的過程中，以水平移位的空間安排弱化了男主角的英雄形象，顯現其內心的徬徨與掙扎；又加強小人物的活力性格，如：志流的和善直率、秋妹的能幹、阿萬嫂的庸俗熱心、以及綱雲叔公的充滿活力，並且刪除細膩刻劃的人際關係，在在呈現作品所要吸引的對象迥然相異，一是關心台灣人英雄形象的讀者，一是期待電影美學效果的觀眾。雖然二者皆強調台灣意識，但電影版的客語發音顯然有凸顯客家人即台灣人的企圖。

## 第五章 結論

鍾肇政在日據下受教育，二十歲時台灣光復。光復後，受日本教育的菁英分子便無從發揮，造成和自己文化的疏離，等於是「在自己土地上的移民」。鍾肇政的兩度殖民經驗（日本經驗和中國經驗），造就了《台灣人三部曲》的產生，這部大河小說也等於是用文學為台灣人寫史。其中以受日本統治的經驗，寫成了第一部《沉淪》和第二部《滄冥行》。而寫作第三部《插天山之歌》時是急於建立一個保護傘，目的是要躲避國民黨的追捕，所以小說中的故事就是作家的遭遇。從純文學的角度去讀這部小說，它是一部抗日青年逃向深山，最後獲得愛情及勝利的故事；配合作家的生平經歷來閱讀，小說中男主角陸志驤的奔逃，正如作者鍾肇政的逃離現實的陷阱和危險，其中的情節隱含他的經歷和心境。因此《插天山之歌》是在國民黨統治期間的嚴密監控下，「別有用心」的被創造了出來。

從後殖民主義的觀點來看，陸志驤對原住民的尊重、敬佩和互相欣賞，表現出後殖民文學中的去殖民化；又陸志驤擺脫高知識分子的虛矯心態，落實到土地上，成為一個為生活竭力奮鬥的農人，認同鄉土和客家人山中勞動生活，這是後殖民文學中文化抗爭的表現；日本特高桂木和陸志驤彼此的尊敬和佩服，使他們成為「互為主體」的行動者，縱使在形式上依舊有殖民關係，但本質上兩人的殖民關係倏然消失，這也是後殖民文學中常見的「他者」位置翻轉，被殖民者與殖民者相互認識了自己；志驤最後用唱沉鬱哀傷的日本軍歌〈予科練之歌〉，表達日本的殖民統治結束後，台灣人所要面對的困境，呈現出文化的後殖民現象才是複雜而悲痛的難題，凸顯出殖民經驗的歷史遺緒與創傷是更應深思的問題。而女主角奔妹對愛情的自主意識，使其婚姻跨越了階級的束縛，具有作為女性的覺醒，這是女性主義文學中的「鬆動父權體系，解除性別壓迫」的表現；再者，用孤女意象來象徵台灣在中國歷史的角色，亦用奔妹的自主意識來強化台灣人民的自主意識。

電影《插天山之歌》是根據小說原著而改編，導演黃玉珊具有文學背景，因此其電影作品的文學性比較濃厚，並且善於結合多種手法讓電影的視覺形象盡可能的呈現多樣性，以豐富電影的內涵，增加電影的深度。在電影《插天山之歌》中，導演運用多種音效和音樂素材，傳達出在閱讀原著中所感受到的訊息，而整部電影幾乎以客語發音，企圖呈現客家的特色。電影在色彩和光線的呈現上，大

多是自然寫實的風格，並且順著時間的推移和回溯，形成不同的空間變化，觀眾也隨之產生不同的視覺感受。

《插天山之歌》電影結合了作家鍾肇政的自傳小說《八角塔下》，強調男主角在中學時期民族意識得到啟發，完整交代他返台抗日的背景。以電影情節中志驤告訴奔妹：「我們是台灣人。」強調作家的台灣意識。另外志驤和原住民達其司兩人在電影中僅用閩南語交談，未如小說中的用日語交談，是要凸顯兩人的本土意識。小說結局的日本軍歌，表達陸志驤內心深沉的哀傷；而電影的結局則以新生兒和明亮的畫面，象徵台灣的重生以及插天山是「朝陽升起之處」和「聳立」的意涵。在人物形塑與安排方面，電影中大致保留了主要角色的基本性格，僅在視覺美學效果的考量下，對人物形塑做了一些改變，並且在不影響原著精神的情況下，刪去部分小說細膩刻劃的角色和情節。另外，男主角陸志驤是中國文人的傳統原型，他改變知識典範，是具有反抗殖民意識的知識分子。在電影中則以取鏡的角度以及情節的安排，弱化了小說中所塑造出的英雄形象。在主題意識的呈現方面，電影版的《插天山之歌》比小說更能彰顯作家鍾肇政的「台灣主體性」。在空間鋪展安排上，小說中的空間推移乃是由低到高（英雄形塑過程），象徵脫離殖民的台灣人出頭天。而電影則是以水平的移動方式呈現，強調悲情和處境的困頓。小說和電影在語言和對白的表達方式不同，小說中對人物的細膩描寫，在轉成電影影像時，則要用對話和肢體動作去呈現。《插天山之歌》的電影對白以客語呈現，把小說的語言特色發揮得頗為生動完整。

電影是屬於庶民文化，而鍾肇政的《插天山之歌》小說則是高蹈文化。當小說在改編成電影後，它所訴求的對象也跟著改變，於是小說中原本所存在的，尤其是在文字之外的意涵，便往往很難用影像或情節的演變彰顯出來。也因為要符合一般大眾的接受度，以及有商業因素的考量，小說原本所期待讀者思考和體悟的部分，也可能難以在電影中呈現。鍾肇政有很強烈的台灣意識，而《插天山之歌》的產生，是他的別有用心。如果單純從電影去讀這個故事，在觀眾的眼中，它所呈現的就僅僅是抗日、逃亡、堅毅的精神、客家山村及有情人終成眷屬的片段組合，作家的意有所指其實是看不出來的。小說《插天山之歌》和作家鍾肇政有太多的連結，「抗日－逃亡－反殖民－台灣意識」是層層遞進的主題。所以真正要了解這部小說的意涵，則不能把作家抽離，因為打從一開始，鍾肇政就已是《插天山之歌》的一部分了，他的遭遇和心境就是隱含於《插天山之歌》文字背後的



主體。雖然電影《插天山之歌》無法呈現這個隱喻的部分，但讓更多的人認識了作家鍾肇政、小說《插天山之歌》和台灣的客家人。



## 參考文獻

### 一、中文

- 〈鍾肇政小說討論會（一）〉，1993年12月19日，《八十二年度桃園縣立文化中心年刊》，1994年6月。
- 王妙玉，2002，《文學作品的電影式敘事中—以彼得·漢克小說左撇子女人為例》。台北：輔仁大學德國語文學系碩士論文。
- 王詩琅，1980，《日本殖民體制下的台灣》，台北：眾文。
- 王慧芬，1998，《台灣客籍作家長篇小說中的人物文化認同》。台中：東海大學中國文學研究所碩士論文。
- 史昆伯，2006，〈魯冰花開鏡 眾星拱鍾肇政〉。《客家》第194期：48。
- 台北市客家公共事務協會編，1993，《台灣客家人新論》。台北：臺原出版社。
- ，1997，《客家民俗文化》。新莊：愛華出版社。
- 台灣客家公共事務協會主編，1991，《新个客家人》。台北：臺原出版社。
- 朱西甯，1984，〈小說與電影〉。《文訊月刊》第15期。
- 吳錦發，1991，〈客家人的兩面性格〉，《自立晚報》，1991年1月20日。
- 李天鐸，1997，《台灣電影、社會與歷史》。台北：亞太圖書。
- 李 喬，1992，《台灣文學造型》。高雄：派色文化。
- 李魁賢，2004，〈插天山之歌的象徵〉。《Taiwan News 財經文化周刊》第114期。
- 周傳基、梅文，《作為文學的電影劇本》。
- 周樹華，〈西方傳統文學研究方法〉。
- 林明孝，2000，《鍾肇政長篇自傳性小說研究》。高雄：國立中山大學中國語文學系研究所碩士論文。
- 林美華，2003，《鍾肇政大河小說的殖民地經驗》。台南：國立成功大學歷史學研究所碩士論文。
- 林瑞明，1996，《台灣文學的本土觀察》。台北：允晨文化。
- 林衡道，1996，《鯤島探源—台灣各鄉鎮的歷史民俗（一）》。台北：稻田。

- 林麗珊，2007，〈現代文學與電影的哲學省思〉，《哲學與文化》。第34卷2期。
- 松本一男，2007，《客家人的力量》。台北：新潮社。
- 邱子寧，2000，〈閃閃的淚光——鍾肇政的「魯冰花」〉。《國文天地》第15卷11期。
- 邱彥貴、吳中杰，2001，《台灣客家地圖》。台北：貓頭鷹。
- 邱貴芬，〈女性主義文學批評法〉。
- ，1991，〈當代台灣女性小說裡的孤女現象〉，《文學台灣》第一期。
- 施佩君，2004，〈兒童電影—好個乖女兒—「魯冰花」之古茶妹角色分析〉。《中華民國兒童文學學會會訊》第20卷5期。
- 洪正吉，2005，《鍾肇政長篇小說中女性人物研究》。台南：國立台南大學語文教育系教學碩士班碩士論文。
- 胡紅波，1996，〈兩套《三部曲》裡的山歌、採茶和民俗語言〉。《鍾肇政文學會議論文集》。
- ，2003，〈「插天山之歌」就是鄉愁之歌〉。《台灣文學評論》第3卷3期。
- 胡耀恆，1984，〈小說、戲劇與電影的改編問題〉。《文訊月刊》第15期。
- 孫松榮，2007，〈可見性的譬喻：短評黃玉珊的《插天山之歌》〉。
- 馬 森，1984，〈電影、戲劇與小說〉。《文訊月刊》第15期。
- 高麗敏，2002，〈傳承與發揚——論鍾肇政文學下的客家文風——以「濁流三部曲」、「台灣人三部曲」為例〉。《台灣文藝》第184期。
- 張維安等，2000，《台灣客家族群史【產經篇】》。南投：省文獻會。
- 張謙繼，1995，《鍾肇政台灣人三部曲研究》。台北：文化大學中國文學研究所碩士論文。
- 許俊雅，2003，〈憶昔紅顏少年時——談鍾肇政的「八角塔下」〉。《台灣文學評論》第3卷4期。
- 郭丹、張佑周，1995，《客家服飾文化》。福建：福建教育出版社。
- 郭秀理，2001，《論鍾肇政的魯冰花》。台東：台東師範學院兒童文學研究所碩士論文。

- 郭慧華，2003，《鍾肇政小說中的原住民圖像書寫》。台北：國立台灣師範大學國文學系在職進修碩士班碩士論文。
- 陳燁，1992，〈永遠的赤子——鍾肇政紀事〉，《台灣文藝》127期。
- 陳寶飛，1999，《台灣電影導演藝術》。台北：亞太圖書。
- 陳芳明，2007，《後殖民台灣》。台北：麥田。
- 彭瑞金，2003，〈「插天山之歌」背後的台灣小說書寫現象探索〉。發表於清華大學主辦「鍾肇政文學國際學術研討會」，新竹：國立清華大學，2003年11月。
- 彭瑞金編，1991，《鍾肇政集》。台北：前衛。
- 曾盛甲，2004，《鍾肇政小說鄉土情懷之研究——以大壩與大圳為例》。台北：國立台灣師範大學國文學系在職進修碩士班碩士論文。
- 曾喜城，1999，《台灣客家文化研究》。台北：中央圖書館台灣分館。
- 游勝冠，2004，〈台灣文學的大河：鍾肇政及其文學〉。《台灣文學館通訊》第5期。
- 黃仁/王唯編著，2004，《台灣電影百年史話》。台北：中華影評人協會。
- 黃玉珊，2007，《插天山之歌札記》。台北：唐山出版社。
- 黃恆秋，1998，《台灣客家文學史概論》。新莊：愛華出版社。
- 黃秋芳，1993，《台灣客家生活紀事》，台北：臺原。
- 黃秋芳，2003，〈從「魯冰花」的社會階層流動談鍾肇政〉。《台灣文學評論》第3卷4期。
- 黃靖雅，1993，《鍾肇政小說研究》。台北：東吳大學中國文學研究所碩士論文。
- 楊明慧，2003，《台灣文學薪傳的一個案例——由吳濁流到鍾肇政 李喬》。台中：東海大學中國文學研究所碩士論文。
- 楊嘉玲，2000，《台灣客籍作家作品改編電影研究》。台南：國立成功大學藝術研究所碩士論文。
- 董珏娟，2007，《鍾肇政小說中反殖民意識之研究——以台灣人三部曲、怒濤為例》。台東：國立台東大學教育研究所碩士論文。
- 聞天祥，2003，〈剪不斷，理還亂——台灣文學與電影〉。《聯合文學》第19卷12期。

- 劉奕利，2004，《臺灣客籍作家長篇小說中女性人物研究——以吳濁流、鍾理和、鍾肇政、李喬所描寫日治時期女性為主》。高雄：國立高雄師範大學國文學系研究所碩士論文。
- 劉還月等，2001，《台灣客家族群史【民俗篇】》。南投：省文獻會。
- 歐宗智，2001，〈塑造台灣女性勇敢熱情的形象——談鍾肇政三部曲小說中的銀妹與奔妹〉。《明道文藝》第309期。
- ，2004，《橫看成嶺側成峰——台灣文學析論》。板橋：北縣文化局。
- 鄭清文，1992，《台灣文學的基點》。高雄：派色文化。
- 鄧迅之，《客家源流研究》，1982年，台中：天明出版社。
- 蕭立君，〈後殖民主義〉。
- 錢鴻鈞，1999，〈「插天山之歌」與台灣靈魂的工程師〉。發表於「福爾摩莎的文豪 鍾肇政文學會議」會議手冊之專題演講，台北：真理大學，1999年11月6日。
- 錢鴻鈞，2004，〈「魯冰花」與「法蘭達斯的靈犬」的比較——談鍾肇政的創作歷程〉。《台北師院語文集刊》第9期。
- 應鳳凰，2003，《台灣文學花園》。台北：玉山社。
- 戴寶村編著，2006，《藍布衫 油紙傘：台灣客家歷史文化》。台北：日創社文化。
- 鍾正道，2002，《張愛玲小說的電影閱讀》。台北：東吳大學中國文學研究所博士論文。
- 鍾正道，2002，《張愛玲小說的電影閱讀》。台北：東吳大學中國文學研究所博士論文。
- 鍾肇政，1998，《八角塔下》。台北：草根。
- ，1998，《鍾肇政回憶錄（一）徬徨與掙扎》。台北：前衛。
- ，1998，《鍾肇政回憶錄（二）文壇交遊錄》。台北：前衛。
- ，2000，〈談台灣文學——從一個台灣作家的成長說起〉，《浩然講座——第三屆國家文藝獎得主系列演講文集》。
- ，2000，《台灣文學十講》。台北：前衛。
- ，2001，〈台灣精神「插天山之歌」及其他〉。《台灣文藝》第178期。
- ，2004，《魯冰花》。台北：遠景。



———，2005，《台灣人三部曲—沉淪、滄溟行、插天山之歌》。台北：遠景。

———編，1994，《客家台灣文學選第一冊》。新店：新地文學出版社。

## 二、英文

Field, Syd. Screenplay: The Foundations of Screenwriting. 1979, New York: Dell Publishing Co. In.。

G. Betton 著，劉俐譯，《電影美學》，1990，台北：遠流。

## 三、影音資料

《作家身影—鍾肇政：傳火炬的長跑者》VCD，2000，台北：春暉。

《文學過家說演劇場—惶惑的青春：鍾肇政》VCD，2004，台北：公共電視。

《鍾肇政的文學路》DVD，2006，黑巨傳播製作，桃園縣政府文化局發行。

《南方紀事之浮世光影》DVD，2007，台灣通聯、黑巨傳播製作發行。

《插天山之歌》DVD，2008，黑巨傳播製作發行。