

國立臺灣大學臺灣文學研究所

碩士論文

Graduate Institute of Taiean Literature

National Taiwan University

Master Thesis



客家 Style：台灣紀錄片的文化記憶與敘事認同表述

Hakka Style : Narrative Identity and
Cultural Memory of Taiwan Documentary

邱懋景

Mao-Ching Chiu

指導教授：黃美娥博士

Advisor: Mei-E Huang, Ph.D.

中華民國 105 年 8 月

August 2016



本論文寫作獲贈慈林教育基金會 2016 年慈河獎學金

謝辭



感謝綠色小組和彭啟原導演的音像紀錄，沒有他們，沒有此文。

感謝研究所時期，指導教授黃美娥老師的自由教導，她讓我想念竹中的風。感謝口試委員邱榮舉教授、孫榮光教授的提點。感謝慈林教育基金會提供慈河獎學金的肯定。

感謝在那間大學的些微時光，陳義芝老師在課堂放映的荷索與雷奈、張春榮老師放映的奧斯卡頒獎典禮、范宜如老師的報導文學，沒有他們，沒有此文。特別感謝黃英哲老師在研究所時期的照顧，我始終記得其經典名句：「日本屎，謀卡兵。」（日本屎，沒比較香。）

感謝席昕神來一通的電話，沒有她，沒有此文。感謝研究所的同梯栢傑、闊宇，沒有他們，沒有便所長研究室的日子。特別感謝周凱。感謝安狗神、凱文妹、佳源哥，台文所辦的詠萱、怡燕。感謝亓婷，有時一起看片，練眼力。

感謝國中以來，Dio50 的一路相隨，它讓我感覺持續的自由。感謝電腦內建的遊戲傷心小棧（208/723）、感謝師大路的日月潭紅茶、鮮天下、食粥致神仙、甘泉魚麵、永豐盛饅頭、乾拌麵、基本款、長得像卓別林的貓、阿肥與瘦黑。前門的蠶居、118 巷的咖哩廚房、客家妹、小李子牛肉麵唐山書店、茉莉二手書店台大店、師大店、台大伯公亭土地公廟。感謝客家房東與打掃阿婆。

感謝皮寶王的精油、太麻里的海、三月的蘭嶼，以及銅鑼的童年往事。

感謝我的母親劉雲招、父親邱義輝、姊姊邱郁文。這是為我們而寫的。

摘要



本文以「客家」作為方法，旨在探究解嚴後台灣紀錄片的客家 Style，如何呼應由台灣客家人主導的一二二八還我母運動，具體呼籲客家現身的目標。文中一方面勾勒解嚴前後報紙的「反客為主」言論，梳理「客家上電視」的問題脈絡。另一方面以綠色小組拍攝客家還我母語運動，以及彭啟原長年拍攝的客家紀錄片為研究材料，探討紀錄片的見證與行動，試圖有效釐清台灣紀錄片的客家 Style 所謂為何？至於文章內容，主要考察彭啟原的代表作品，關注其中的「文化記憶」，並探究《客家風情畫》全三季的客家紀錄片，如何重構一九九〇年代的客家文化記憶與內涵，以及從客家觀點的敘事認同出發，理解台灣少數族群文化與跨國文化流動關係。另外，點出《遙遠歸鄉路》、《三坑人三坑事》的現實議題與本土化風格，乃是獲得學者認可，並納入九〇年代台灣文化紀錄片之列的關鍵。接著，本文進一步援引史書美「華語語系」中的視覺與認同方法，指出《台灣客家》與《客家行腳》曖昧地遊走於中國與台灣的地緣政治，生產具有抵抗特性，同時具備在地化與多元文化的客家認同。最終，本文旨在點出客家紀錄片的歷史定位，以及客家觀點乃是客家紀錄片工作者必備的風格與要素。

關鍵字：客家紀錄片、文化記憶、華語語系、敘事認同、彭啟原、綠色小組

Abstract

This master's thesis would apply Hakka as research method to analyze the linkage between the objects of Hakka Movement "Restore My Mother Tongue Campaign." in 1998 and the "Hakka style" after lifting of martial law in the ROC Taiwan after 1987. For one part, I'll illustrate the "hakkaism" remarks that appeared at the newspapers so that to clarify the reason why Hakka have to go on TV. For the other part, this thesis will clarify what is Hakka style in Taiwanese documentary? The documentaries that witness Hakka movement produced by Greenteam will be at first analysed but the primary research concern will be focus on Hakka documentaries by the team of Mr. Peng Chi-Yuan. To begin with, this thesis will applied the theory of Cultural Memory to study the "The Picture of Hakka (客家風情畫)" to reconstruct the Hakka cultural memories and its contents during 1990s and to understand the relations between Taiwanese minority cultures and transnational cultural flow from the point of view of Hakka narrative identity. Also, the style of "cinéma vérité" and localization from the documentary 《遙遠歸鄉路》(long way back home)、《三坑人三坑事》(People and Things happen in SAN-KENG) is the crucial reason why it's highly valued and recognized as parts of Taiwanese cultural documentary. What's more important, the thesis would site the theory of Sinophone to analyze how Hakka identity can travel between the ambiguity of geopolitics of Taiwan and China style Hakka from the following two documentaries: "Taiwan Hakka(台灣客家)" and "Hakka on foot(客家行腳)". The Hakka identity is not at all totalism. It's multi-cultural, localizes and also resistant to both Taiwan and China geopolitics. Finally, the thesis points out that the historical value of Hakka pointview and it is also the essential element for Hakka documentary makers.

Keywords: Hakka Documentary、Cultural Memory、Sinophone、Narrative Identity、CHI-YUAN PENG、Green Team

目次



第一章 緒論	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 研究範疇與材料.....	6
第三節 研究回顧與分析視角.....	11
第四節 論文章節架構說明.....	27
第二章 「反客」為主愛打拼：我們要上電視	30
第一節 「客家」上電視的問題檯面化.....	31
第二節 「客家」上電視的議題行動化.....	38
第三節 台灣客語節目的新頁.....	48
第三章 客家文化記憶的重建與風格的初生	54
第一節 重建之前：綠色小組的客家紀錄片.....	54
第二節 打造客家文化記憶的地基：《客家風情畫》第一季.....	60
第三節 客家觀點的歷史敘事：《客家風情畫》第二季.....	71
第四章 客家紀錄片的典律及其觀點生成	83
第一節 少數族群互動與跨國客家：《客家風情畫》第三季.....	83
第二節 漫長的革命：《遙遠歸鄉路》的介入.....	101
第三節 在地化的客家表述：《三坑人三坑事》.....	108
第五章 從原鄉到我們客家庄：彭啟原表述策略的流變	115

第一節 向誰表述客家：《台灣客家》的音像風格.....	116
第二節 台灣客家的多元腔調：陸豐、大埔、饒平、詔安.....	119
第三節 台灣客家的四縣腔：台灣北部、屏東、美濃.....	129
第六章 結論	137
參考文獻.....	140



圖目錄

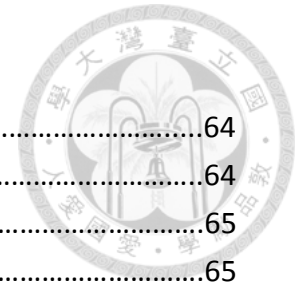


圖 3-1	遊行隊伍高舉國父遺像.....	64
圖 3-2	客家旗與遊行隊伍.....	64
圖 3-3	羅肇錦朗誦祭國父文.....	65
圖 3-4	立法院前的客家阿婆.....	65
圖 3-5	客家婦女表演美濃調.....	65
圖 3-6	新光員工抗議.....	65
圖 3-7	四縣腔客家話.....	68
圖 3-8	文字媒介渡台悲歌.....	68
圖 3-9	大襟衫.....	69
圖 3-10	老師傅示範三把式髻髻.....	69
圖 3-11	戲台前的空曠景致.....	71
圖 3-12	電子花車女郎.....	71
圖 3-13	李全儒演唱平板.....	72
圖 3-14	客家童謠表演.....	72
圖 3-15	生者：客家古婚.....	73
圖 3-16	亡者：掛紙.....	73
圖 3-17	婦女與孩童製作福菜.....	74
圖 3-18	雞肉沾客家桔醬.....	74
圖 3-19	打粢粩的重演模式.....	76
圖 3-20	寓景於情的客家阿婆味.....	76
圖 3-21	新莊三山國王廟，石碑遭竊.....	78
圖 3-22	淡水鄞山寺（定光佛）.....	78
圖 3-23	涂敏恆、火車鏡頭交溶.....	80
圖 3-24	張七郎之墓.....	80
圖 3-25	鍾鐵民受訪.....	84
圖 3-26	定祥伯與惜字亭.....	84
圖 3-27	燒炭業.....	86
圖 3-28	內廊式建築.....	86
圖 4-1	廳下的土地龍神.....	90
圖 4-2	張道士安龍儀式的魔幻時刻.....	90
圖 4-3	蕭柏舟騎電動機車當嚮導.....	94
圖 4-4	蕭柏舟論番仔也係人的神情.....	94
圖 4-5	林雲財講述番仔變人的神情.....	95
圖 4-6	消逝的平埔族人蹤跡與空景.....	95
圖 4-7	義民廟的平埔族祿位.....	96
圖 4-8	李喬遠眺大湖景致.....	96

圖 4-9	泰雅耆老與賴天惠居中翻譯.....	97
圖 4-10	賴天惠教族人拼音文字.....	97
圖 4-11	鏡頭假裝拍狗.....	99
圖 4-12	歐巴桑作勢刺鏡頭.....	99
圖 4-13	瓦歷斯·諾幹與吳張阿菊.....	101
圖 4-14	Liglav A-Wu 的旁觀者姿態.....	101
圖 4-15	受訪者聽不懂四縣腔而對笑.....	103
圖 4-16	片尾的寓景抒懷.....	103
圖 4-17	大埔村民夕低頭準備抽菸.....	105
圖 4-18	保力村老婦忘了客家話.....	105
圖 4-19	沙巴神山.....	108
圖 4-20	何傳安說一口流利客家話.....	108
圖 4-21	開場字卡.....	109
圖 4-22	開場畫面：怪手開上錫福宮.....	109
圖 4-23	環境運動將老樹神格化.....	111
圖 4-24	老人不識字，後生代連署.....	111
圖 4-25	陳板居中轉譯為客家話.....	113
圖 4-26	曾年有在楊梅火車站前發聲.....	113
圖 4-27	廟方與政府單位斡旋.....	114
圖 4-28	後生簽約買回老廟雕塑品.....	114
圖 4-29	空拍三坑村.....	116
圖 4-30	曾憲祿講解三坑子地名由來.....	116
圖 4-31	三坑仔周邊地圖.....	117
圖 4-32	細觀三坑子.....	117
圖 4-33	黑白洗.....	118
圖 4-34	覓蜆仔.....	118
圖 4-35	清水坑與伯公廟.....	119
圖 4-36	清水坑伯公.....	119
圖 4-37	陳板的田調倫理觀.....	120
圖 4-38	陳板的田調解說.....	120
圖 5-1	客家的中國性.....	124
圖 5-2	客家性的回返.....	124
圖 5-3	黑水溝與台灣島.....	125
圖 5-4	空拍台灣客庄地景.....	125
圖 5-5	台灣甜播茶製作.....	128
圖 5-6	中國播茶餐.....	128
圖 5-7	九二一大地震作為時間分段.....	129
圖 5-8	徐登志講述對大埔客家的思索.....	129

圖 5-9	中國大埔的三行禾.....	130
圖 5-10	大茅埔的示意地圖.....	130
圖 5-11	影視歸鄉的影片重新使用.....	132
圖 5-12	一九九一年的東勢潤德堂.....	132
圖 5-13	饒平話，製作單位聽不懂.....	134
圖 5-14	剝竹技術重演.....	134
圖 5-15	中間小孩講錯詔安客，遭糾正.....	135
圖 5-16	右方小孩直言用福佬話說聽沒.....	135
圖 5-17	客家尋根訪問團.....	136
圖 5-18	祭祖儀式的草率與粗糙.....	136
圖 5-19	運送木材的木馬重演.....	137
圖 5-20	傳統製腦的過程.....	137
圖 5-21	梅洲橋上拍梅州河.....	138
圖 5-22	昔日萬巒港，今日黑水溝.....	138
圖 5-23	中國梅州的農村生活.....	139
圖 5-24	台灣農村的老年化、檳榔化.....	139
圖 5-25	MTV 的音像風格.....	141
圖 5-26	菸樓勞動構成美濃人的記憶.....	141
圖 5-27	美濃黃蝶祭.....	142
圖 5-28	林生祥返鄉創作音樂.....	142

表目錄

表 3-1	〈1988/11/19 六堆客家之夜〉敘事結構簡表.....	56
表 4-1	《遙遠歸鄉路》敘事結構分析簡表.....	103
表 5-1	〈台中的大埔客家〉敘事結構簡表.....	123
表 5-2	〈饒平客家與詔安客家〉敘事結構簡表.....	126
表 5-3	〈屏東客家〉的敘事結構簡表.....	131
表 5-4	〈美濃客家〉的敘事結構簡表.....	133

第一章 緒論



電影發明以後，人類的生命比起以前延長了至少三倍。

——楊德昌《一一》¹

記憶，晉升至歷史的中心——這是對於文學的盛大悼別。

——Pierre Nora（皮耶·諾哈）

《記憶所繫之處》²

第一節 研究動機與目的

將來執政之後，要確立客家語言就是國家的語言之一，所有的語言都具有平等的地位，絕對不能因為某種語言去打壓族群母語的權利。她強調，客家話是台灣話，福佬話也是台灣話，華語也是台灣話，各原住民族的語言也都是台灣話。³

上述言論為二〇一五年九月二十三日，民進黨總統參選人蔡英文對外界宣示的說法，表面上爭取客家人、原住民支持的選舉支票，實指暗示黨內同志：過去的福佬沙文主義至上（台灣話等於福佬話，不會講福佬話等於不是台灣人）⁴時代已經落伍了。回顧二〇一二年的總統選舉，民進黨總統候選人蔡英文競選團隊，打出「客家妹」做總統的口號，卻遭到國民黨籍「正港」客家人吳伯雄的指責，他認為蔡英文是「假客家人」。蔡英文回應：「許多年輕一輩的客家子弟也無法說流利的客家母語，『難道他們也是假客家人？』〔……〕這種『真假客家人』的族群分化手法，是非常不道德的。」⁵上述例子說明，近年來「客家」成為政治符碼操作的一例。蔡英文究竟說／不說，學／不學客家話呢？終於，她選擇向台灣科大黃永達教授學習、苦練客家話。終於，三年後，她在客家莊的公開場合中，說了客家話。⁶自從一九九六年台灣實行民選總統後，以客家族群為口號、消耗品的總統候選人，甚至舉凡如歷屆總統：李登

¹ 楊德昌《一一》，（2000年）。

² Pierre Nora 編，戴麗娟譯，〈記憶所繫之處，另一種歷史〉，《記憶所繫之處（台北：行人，2014年），頁36。

³ 顏振凱，〈尊重多元 蔡英文：執政後，確立客家話也是國語〉，《風傳媒》2015.09.23。參見 <http://www.storm.mg/article/66191>（2015/10/06 擷取）。

⁴ 以我常吃的水源自助餐為例，某日，自助餐阿婆用福佬話向一名年輕女子解釋，內用的熱湯碗可以用鐵碗，不要用保麗龍碗，但該名女子聽不懂福佬話，於是我便向國語解釋給該女子聽，她才懂。事後，阿婆用福佬語對我說：「她可能不是台灣人ㄟ款。」為了避免解釋太多（何況我的福佬話很破。）於是，我就對阿婆說：「黑娜。」

⁵ 林政忠，〈被諷「假客家人」 蔡：不道德〉，《聯合報/A11版/綜合》，2011.11.05。

⁶ 顏振凱，〈蔡英文批威權時代打壓方言 嘆自己到50歲才重學客語〉，《風傳媒》2015.08.22。參見 <http://www.storm.mg/article/63342>（2015/09/18 擷取）。

輝、陳水扁、馬英九皆嚷嚷自己有客家人的血液，沾一下「客家醬」，卻對「客家醬」裡頭的客家成分所知甚少，部分客家人也沾沾自喜、與有榮焉。然而，我好奇的是：李登輝、陳水扁身為福佬客的身分轉換過程及其語言失憶——不說就是不說，以及其後的敘事認同變化及其隱藏的問題，究竟所謂為何？是否意味如果客家人不注重客家話，不說也不表明自己的客家主體性，是否有一天，客家人終將消逝在台灣社會？另外，在研究所就讀期間，身為一介客家人的我，無論在課堂討論或課程安排上，皆在「感覺結構」上經常性察覺我族（客家）的缺席，其中挾帶強烈的「格格不入」：客家哪去了？為何「客家」總是略而不談？為何「客家」幾乎無從在台灣文學課堂中出現？學術機構的內部成員是出於無意？無知？還是無所謂？因此，當台灣文學將「客家」視為可有可無的存在時，文學研究生要解決此困惑，理當從文學研究處理「客家何來何去何從？」的問題——然而，這恐怕是台灣文學之所以難為／為難「客家」之處——也就是涉及客家文學的文本定義紛紜，以及文本有其限度導致學科建置與授課時遭遇若干困境。與其如此難為／為難，本文將嘗試以「客家」作為方法，並結合個人對於影片文本志趣，嘗試另闢蹊徑。

一、研究動機與目的：「客家」作為方法

一九八〇年代後期，台灣人民追求本土化、民主化運動，邁向解嚴後的社會解放過程，客家族群從未缺席於台灣國民主體性的重構。一九八八年，客家族群效法原住民族的還我母語運動。⁷徐正光、張維安〈導論：建立台灣客家知識體系〉一文中，明確指出客家族群的政治性現身與客家研究有關：

客家作為一個自足的研究領域的發展與客家族群運動有密切的關係，兩者互相激盪，目前仍密不可分。以台灣的客家研究作為討論對象時，1988年的還我母語運動，是客家相關議題發展的里程碑，這一年也是台灣語言政策與族群政策的分水嶺。⁸

另外，楊國鑫提倡客家學＝客家研究∩客家運動，旨在點明在台灣從事客家研究應注意客家研究與客家運動的交集關係，藉此推動客家學的整體發展。⁹換言之，客家研究具有主體意識建構之意圖，如同台灣文學念茲在茲強調主體性的重要性。然而，從台灣文學學科主體化的過程中，客家文學文化的相關研究，甚至成為比原住民族文學更邊緣的存在。¹⁰借助楊國鑫的提點，我視本文（客

⁷ 本論文統一使用「客家還我母語運動」指稱一九八八年十二月二十八日前後，從事客家語言、文化保存活動為主的社會文化運動。

⁸ 徐正光、張維安，〈導論：建立台灣客家知識體系〉，《台灣客家研究概論》（台北：南天，2007年），頁4-5。

⁹ 楊國鑫，〈現階段客家學的定位：從方法論的角度探討〉，《思與言》第43卷第2期，頁34-35。

¹⁰ 以國立台灣大學台灣文學研究所的選修課程為例，從來沒有以客家相關名稱的選修課程，而原住民族相關選修課程已授課多年，比方說在104學年第一學期，就有由孫大川開設的〈台灣

家研究)為動態化、具有能動性的探索歷程。根據張維安的看法，他認為截至目前為止，歷史上有三次客家運動，第一次客家運動是廣東客家族群對抗「客家人非漢人」的說法。也就是說，該運動主張客家人是漢文化的一部份。一九八八年客家還我母語運動前後的解嚴風潮，就是第二次客家運動。這時候的客家人積極並主張參與建構台灣國民主體性與文化尊嚴。第三次客家運動則是從公眾領域、歷史詮釋、傳播媒介與學術機構等，主張客家權益得落實於日常生活。¹¹那麼，如何以「客家」作為方法呢？張維安提醒我們：

以客家為方法，也不是以客家的觀點取代其他族群的論述，而是提出一個平等主義、多元主義的世界觀，指出過去以閩南、中原（或其他強勢族群）為基準來丈量其他族群在分析上的錯誤〔……〕尤其是需要將客家從實證論式的存在，轉變成一種形成中的客家，從歷史源流、文化詮釋以及實作或實踐的知識來理解客家及其在台灣社會構成中的意義。¹²

有了二者的提醒，我先嘗試回顧客家還我母語運動的歷程，並找尋客家運動與客家研究的連動性，進一步思索本文如何以「客家」作為方法，去重新思考相關問題。一九八七年新聞局與老三家電視台規劃雙語言電視節目，卻排除客家話，成為客家還我母語運動的導火線。一九八八年五月，新聞局草擬的公共電視台的雙語節目，客家話再度缺席。終究，客家人的隱身性，造就政府當局以合法性的正當手段加以排除，為此，客家還我母語運動提出三大具體訴求：「全面開放客語電視節目、修改廣電法第二十條對方言之限制條款，並建立多元開放的語言政策。」¹³由此，客家人盼望「現身／聲」於台灣社會各階層，除了是客家人追求復興族語、文化的行動外，更期待在政治領域上獲得族群尊嚴的合法保障，不要再有合法排除的行為。為回應客家族群的具體訴求，一九八九年，台灣電視史上首次以客家族群為閱聽對象而製作的《鄉親鄉情》節目，政府當局示意台灣省政府委託台視製作客家節目，請來製作人張致遠、主持人為陳裕美，¹⁴播出日期為一九八九年一月一日的早晨八點鐘，於冷門時段的台視

原住民族圖像與文學專題：帝國之眼》，可說明客家文學與客家文化研究被台大台文所邊緣化的例證，同樣有此現象的台文系所，尚有中興大學台灣文學與跨國文化研究所，其近五年的開設課名而言，並無任何與客家議題直、間接相關的課程。若以其他台文系所而言；清台大台文所 104 學年度上學期，由陳芷凡開設的族裔比較文學專題，以及國北教大在 102 學年度上學度，由張炎憲開設台灣族群關係史，上述二者是開設時間最近，且與客家較為相關的課程。與客家直接相關的課程有成大台文系在 104 年度上學期，由鍾秀梅開設的客家文學與客家社會課程，以及台師大台文系在 104 年度下學期，由賴文英開設的台灣客家文化課程。明顯地，客家課程的開設，實與台文系所是否設有大學部有高度相關。此處須感謝口試委員孫榮光老師的建議，從原本只檢驗台大台文所課程，將之擴大為台灣相關台文系所的客家課程，作為概覽與檢視。

¹¹ 張維安著，《思索台灣客家研究》，（桃園、台北：中央大學出版中心、遠流，2015 年），頁 106。

¹² 同上註，頁 119-120。

¹³ 戴宗立，〈「一二二八還我母語運動」之回顧〉，《客家文化論叢》，（台北：文化總會，1994 年），頁 77。

¹⁴ 陳清河，〈廣播電視篇〉，《台灣客家研究概論》，（台北：南天，2007 年），頁 481-482。

頻道播出，該節目可能是國內第一個客語節目。¹⁵一九九一年，台視、中視、華視新增關客語新聞，但本文的研究對象《客家風情畫》節目排至大眾上班的時段，難以擴及收視群眾，只是形式上的國語播報，轉成客家話播報，虛應故事的成分居多。¹⁶本文研究對象之一的《客家風情畫》是公共電視製播小組是以一集十六萬元的製作費委託懷寧傳播公司製作，在一九九一年三月起，每週播出一次。¹⁷全系列共三季三十五集，輪流至老三台播放，可惜的是，該節目非客家話播音，而是國語配音為主。¹⁸為此，鍾肇政在「台灣客家文化的現況與發展」座談會上，為這兩個節目打抱不平：

現在台視的「鄉親鄉情」、公視的「客家風情畫」做節目的朋友，我常接觸，他們常抱怨經費太少。聽說現在公視要正式成立，三十分的節目二十萬左右，做起來確實有困難；「鄉親鄉情」經費更少，卻撐了四年之久，政府為什麼不幫我們？所以我們實在需要基金會來支援。現在我們最需要，也是最重要的是有客語電視節目，因為不管你怎麼做、怎麼喊，都喊不過電視。¹⁹

從鍾肇政的發言，我們清楚地瞭解他對於電視媒介是推動、形塑客家認同的主要媒介，有前瞻性的認知。這正是為何客家還我母語運動將「全面開放客語節目」視為首要目標，抱持該論點的原因，應在於重視電視媒介的傳播影響力。²⁰基於前述背景，我認為若檢視《鄉親鄉情》與《客家風情畫》兩者的影片文本，就可說明客家還我母語運動後的訴求，以及後來具體有哪些成果？不過，受限於影片材料取得的可行性——這也是研究紀錄片的一大困境，目前我從國家圖書館數位影音服務系統中，搜尋到彭啟原於二〇一二年捐贈給國家圖書館的相關作品，其中包含關鍵的《客家風情畫》等作品，共三十二項作品。²¹因

¹⁵ 「台視四十年」編輯委員會，《台視四十年》，（台北：台視，2002年），頁190。

¹⁶ 林詩偉，《集體認同的建構：當代台灣客家論述的內容與脈絡分析（1987-2003）》，（台北，國立台灣大學國家發展研究所碩士論文，2005年。）頁33-35。

¹⁷ 蘇蘅，《我國電視節目文化意涵的研究——以方言節目為例》（台北：國立政治大學新聞研究所博士論文，1992。）頁227-233。

¹⁸ 薛雲峰，《電視傳播與族群語言的傳承：以公共電視台之客家節目為例》，（台北：台灣大學新聞研究所碩士論文，2000年。）頁29-30。

¹⁹ 涂春景，〈「台灣客家文化的現況與發展」座談會紀錄〉，《客家文化論叢》，（台北：文化總會，1994年），頁12-13。

²⁰ 電視媒介的影響力，具體比方說，我的朋友因為去年（二〇一五）金鐘獎客家電視製作的《出境事務所》得到戲劇節目編劇獎，進而好奇觀賞，並詢問我：「客家話是不是有很多腔調？你是屬於哪一種腔調？」但是，客家電視台追求金鐘獎榮耀的選擇之餘，正凸顯它作為族群為名的電視台初始，客運人士對擁有自己的客家電視台，並產生巨大影響力期望落差的弔詭性，到底當今的客家電視台節目定位為何？也就是說，它做節目到底是做給誰看的？是後生人呢？還是老人家？還是優質得金鐘獎的目的至上呢？不過，客家電視台的戲劇受眾問題，並不是本文重心，姑且聊表一格。

²¹ 此處需要極力感謝彭啟原導演慷慨無私地提供影片素材的轉檔資料與未刊稿，作為筆者的學術研究使用。

此，我設想若從《客家風情畫》以降的客家紀錄片著手，檢視客家還我母語運動的三大訴求之一的首要訴求，並以彭啟原作品為焦點個案，檢視他從一九八九年開始投身於客家紀錄片作品的作品內涵，探究客家族群自台灣解嚴之後，作為台灣主體性、國族認同的想像共同體之一，究竟是如何表述從「原鄉人」²²、「我／我們／客家人」，乃至於鍾肇政提出「新个客家人」²³過程之間的文化記憶與敘事認同挪動？如此應該有利於闡述前面所提問題。另外，因為聚焦在彭啟原的紀錄片作品，則彭氏從無到有的紀錄片個人觀點，又是如何具體落實在其作品實踐之中。簡言之，我好奇相關客家紀錄片如何經由攝影鏡頭「外科手術」般的搶救過程，²⁴箇中除了表述出懷舊、傷逝之外，又如何發現、認識、再現、建構、表述成新个客家人，以及如何再生產與實踐「原初」或落地生根的台灣客家文化。於是，客家紀錄片的出現，正呼應周蕾所言：「對原初的興趣出現在文化危機的一刻——〔……〕這一刻是在指涉技術的巨大變化背景下，傳統文化中的首要符號如書寫文字被錯位了。」²⁵同樣地，原初的激情印證於客家紀錄片的緣起，它立基於民主化時代對傳統的探究——「一種發生在『後』時期對『前』時期的杜撰。」²⁶透過不同的媒介傳播技術，從而再結構化，進而將客家文化具體邁向現代化的進程，透過視覺媒介具體表述出來。

誠如前述，本文結合我／客家人／文學研究生對於電影的興趣來進行研究；換言之，我視客家影片／紀錄片為觀察對象，但本文無意探究何謂「客家紀錄片」內部真實／虛構的內涵，亦即不對彭啟原思考客家，乃至經驗性再製「客家」的真實／虛構，作出對／錯判別。因為這恐落入本質主義式的思考模式。因此，本文轉而要思考的是：彭啟原如何記錄／怎樣客家。²⁷也就是說，我要討論的是為何彭啟原如此思考「客家」，以及思考彭啟原如何思考「客家」的經驗性再製，並體察以彭啟原為核心的作品討論再生產出怎樣的「客家紀錄片」，他為何選擇，又是如何選擇、挑選影片片段作為再現、表述客家文化記憶

²² 〈原鄉人〉為鍾理和的短篇小說收錄於《鍾理和全集 2：短篇小說（下）》，（高雄：高雄縣政府文化局），頁 31-47。鍾理和文中以原鄉人代稱中國人，後來在 1980 年曾改編成同名電影《原鄉人》，由知名導演李行拍攝改編鍾理和的故事，主要演員有秦漢、林鳳嬌。

²³ 鍾肇政，〈新个客家人〉，《新个客家人》，（台北：台原，1995），頁 16-18。鍾肇政認為，新个客家人應該勇敢於他者（其他語族）面前彰顯自身為客家人的身分認同，乃至於語言交流、傳承客家話，方能為現代的客家人。

²⁴ 攝影鏡頭的「外科手術」譬喻，原為班雅明將攝影與繪畫對比成外科手術與巫師的關係，他認為「對今天的人來講，電影所呈現的現實影像要有意義得多，因為電影影像已能表現所有機器裝備無法企及的事物層面，——這本是任何藝術作品得合理要求——，而電影影像所以能如此做到，只因為它藉著攝影裝備，以最密集的方式深入了現實的核心。」參見華特·班雅明著，許綺玲譯，〈機械複製時代的藝術作品〉，《迎向靈光消逝的年代》，（台北：台灣攝影工作室，1999 年。）頁 82-84。

²⁵ 周蕾（Rey Chow）著，孫紹誼譯，《原初的激情：視覺、性慾、民族誌與當代中國電影》，（台北：遠流，2001 年。）頁 42。

²⁶ 周蕾（Rey Chow）著，孫紹誼譯，《原初的激情：視覺、性慾、民族誌與當代中國電影》，（台北：遠流，2001 年。）頁 42。

²⁷ 這八字改寫自王德威，《如何現代，怎樣文學？》，（台北：麥田，1998 年）。感謝無名者在 325 便所長學生研究室，放置此書在林莊周的桌上，給予本文的啟發。

與認同、族群互動，乃至於認同表述的意圖。綜合上述，本文視彭啟原為說故事的人，將聚焦於他的拍攝影片說了什麼？說給誰聽？為了誰說？又怎麼說？本文撰寫之際（二〇一五年九月二日）——無獨有偶地，我國客家族群事務的最高主管機關客家委員會主委劉慶中在高雄義民祭致詞時，以客家話發言竟遭與會民眾打斷，要求不得使用客語發言，得要用「台灣話」發言。²⁸該橫生的現象，凸顯客家人現今在台灣社會的尷尬與弱勢，也說明台灣社會內部的「漢人」異質性。當「台灣話」成為特定族群的特殊發聲權，我試圖努力透過本文的探索，讓「客家研究」能持續說、一直說，證明島內最大的弱勢族群：客家人、客家話的一直「在場」，藉此進行一場混聲大合唱——這即是本文研究動機，也是我作為台灣文學研究生的「客說客話」，將客家／世界、紀錄片／文本、本文／我／批評者的批評與踐履嘗試一一分析，進而說明相關文化現象及意義。

最後說明，我並不打算將本文視為價值中立的批評實踐，畢竟，客家研究從來就不只是客家研究而已，甚至，所有的研究從來就不只是研究而已。誠如張維安所言：「我們需要在自然科學式的客觀解釋之外，尋找『置身事內』的學術研究基礎。」²⁹

第二節 研究範疇與材料

為了解決上述疑問，本文研究首先聚焦於解嚴前後，「客家」為何「上電視」的相關報紙輿論，也就是說，本文想運用歷史文獻研究法觀察客家如何成為一種問題？同時，觀察客家人又選擇怎樣的態度與方式，因應所處的社會處境與問題。其次，我透過綠色小組拍攝的一九八八年客家母語運動的紀錄片，呈現紀錄片作為保存歷史記憶的證據，以此說明紀錄片實為見證材料的歷史特性。以上是本文重要研究面向。接著，第二部份就留意於彭啟原製作的客家紀錄片，將他和他的作品進行重要個案探究，說明客家紀錄片如何作為重建客家文化記憶的一環，藉此延續客家運動的訴求與認同。另外，透過訪談彭啟原本人，期盼更有助於從彭啟原身為紀錄片工作者的個案分析中，析理出八〇年代末、九〇年代初的台灣紀錄片定義概念的演變，而這對於台灣紀錄片工作者的實作，是否有哪些不同的幫助或影響？上述牽涉了本文研究範疇與材料，以下更詳細說明之。

一、研究範疇：從單一報紙媒介看客家

解嚴前，台灣的紀錄片多為黨國體制下的新聞片、宣導片、教育資訊片，或是民間製作的民俗文化或鄉土風味之作，基本上，鮮少碰觸政治、社會面的

²⁸ 陳文霖，〈高市義民祭，劉慶中客語致詞遭中斷〉，《客家電視台》，2015.09.03。參見 <http://web.pts.org.tw/hakka/news/detail.php?id=127069>（2015/09/17 擷取）。

²⁹ 張維安著，《思索台灣客家研究》，（桃園、台北：中央大學出版中心、遠流，2015年），頁27。

嚴肅議題。³⁰《客家風情畫》的出現，除了搭上解嚴後的社會風潮外，更與客家還我母語運動有直接關係。一九八八年年初，彭啟原遞交《歲月情懷話客家》企劃書給當時的公共電視製播小組，評選結果為：婉退。當他致電詢問製播小組時，方得知未能通過之故：「企畫案內容獲得評審很高的評價，但是有些評審提到這個節目內容完全只以客家族群為主體，擔心造成台灣脆弱的族群關係更加分裂。」³¹因此，一九八八年底，便有了客家還我母語運動訴求全面開放客語電視節目。到了次年，彭氏將原企劃案更名為《客家風情畫》，再次參加徵選，這次終於高分通過審查。彭啟原以民間傳播公司參與客家文化記憶之影像文本書寫，在戒嚴終將解嚴的歷史必然性中，個體偶然性的參與，捲動了「客家」論述的記憶媒介空間。從上而知，「看見客家」是重要的，而我們要解決此疑問，必須逆向地思考此問題：如果不看見客家會怎樣？

因此，本文的研究設計意圖，先從「聯合聯合知識庫—全文報紙資料庫」電子資料庫尋求線索。首先，輸入「客家」關鍵詞進行檢索，本文試圖從一九八七年到一九九一年底的報紙新聞言論出發，說明若長期在公共場域看不見客家，會產生怎樣的問題著手，藉此體察身為客家人當時的感覺結構。之所以選擇這樣的時間範圍，乃是聚焦解嚴前後的時間範圍，同時也是聚焦一九八八年客家還我母語運動而選定的範疇。另外，還需要說明選擇報紙的原因，其一是報紙較貼近一般庶民的聲音，有助於客家上電視的時空背景脈絡化，其二是關鍵字搜尋便利之故。附帶解釋，本章採用的報紙言論，包含：新聞報導、讀者投書。顯然地，台灣媒體與報業的各自立場，勢必對新聞內容與讀者投書有所影響，但新聞與讀者投書呈現什麼是一回事，如何解讀又是另外一回事。換言之，這些史料，必然歷經「我」——具有客家觀點的讀者，從事篩選、分析與解讀任務。透過此一過程之後，將有助於理解相關時代氛圍和社會對於「客家」的認知與想像，而這有助於本文進入最為核心的研究範疇——客家紀錄片。

二、從紀錄片看客家

關於紀錄片部分，本文研究綠色小組和彭啟原拍攝作品為主要研究範疇與材料。茲分述如下：

(一)、綠色小組簡介及研究材料

綠色小組是第一個以ENG（簡便攝影機）有系統地記錄台灣改革運動的團隊，由王智章、李三沖和傅島成立於1986年底。在當時言論自由受官方箝制的年代，綠色小組以民間的角度大量且廣泛地記錄了民主改革

³⁰ 李道明，〈激流般起伏的紀錄片運動〉，《秩序繽紛的年代：走向下一輪民主盛世》（台北：左岸文化，2010年），頁26。

³¹ 彭啟原，《客家影像二十年》未刊稿序文。

和社會運動，並利用地下的管道傳播，提供社會大眾不同於官方的報導。是解嚴前後比較有代表性的「小眾媒體」。

綠色小組的成員，大致維持在 3-5 人，至 1990 年底解散。拍攝並保留下來的影片約有三千小時。³²



根據上述綠色小組社會運動紀錄片的網站簡介，我們已對綠色小組有了基本理解。誠如王慰慈指出綠色小組作為民間、小眾的媒體傳播功能，旨在突破官方壟斷式的立場，藉此達成民間見證的力量與效能。尤其是「橫跨解嚴期的八〇年代中期至末期，綠色小組的出現，為台灣重大社會與政治事件，做了如『第三隻眼』的存證。」³³此言確實地點出綠色小組見證歷史的價值。若將「客家」一詞作為關鍵字檢索，共可得到七部與客家相關的影片，其中三片皆是紀錄「中壢美麗島之夜」，另有一片與立法院副院長劉闊才的客家身分有關。然而，真正納入本文研究材料的紀錄片，乃是涉及拍攝客家還我母語運動的兩部紀錄片，以及被視為客家運動街頭遊行之前的暖身活動，綠色小組拍攝了舉辦在台北中正國中的六堆客家之夜，共三部影片。³⁴

(二)、彭啟原生平與作品簡介

彭啟原，一九五三年生於桃園楊梅，一九五五年父親受留日的六伯影響，買了一部 Konika 相機，自幼習染父親拍照的模樣，十六歲時，進入新竹中學求學，受新竹中學的自由校風影響，特別寄情於攝影社與游泳隊，高中畢業後，進入文化學院戲劇系影劇組，退伍後曾擔任攝影助理一職，不久，與友人創立懷寧傳播公司從事婚姻錄影與工商簡介的影片製作。曾以助理身分參與《姑嫂看燈》的山歌歌舞劇，但該劇最後以失敗收場，亦曾擔任《鄉聲曲韻》的助理，親身參與該系列節目的其中一集〈客家之屬〉的剪輯製作。一旦有了剪輯經驗之後，他開始對製作電視節目產生興趣。因此，他與學企畫的學妹周瑞華，從《客家人》與《客家風雲》雜誌，找尋可供拍攝的客家素材。一九八八年客家還我母語運動的隔年，原先遞案失敗的彭啟原，再次挑戰公共電視製播小組，原企劃案僅改節目名稱為《客家風情畫》，獲得製播小組試作樣帶的回應，最終透過〈日求三餐，夜求一宿〉的樣帶，獲得評審修正後再審的結果。是故，彭啟原拍攝紀錄片的工作之路，就這樣漫漫地時至今日。

³² 〈關於綠色小組〉，《國立台南藝術大學音像藝術學院台灣歷史影像資料庫》1988.12.28。參見 <http://greenteam.tnua.edu.tw/releaseRedirect.do?unitID=241&pageID=12544> (2016/05/15 擷取)。

³³ 王慰慈，〈1960-2000 年台灣紀錄片的發展與社會變遷〉，《台灣當代影像——從紀實到實驗 1930-2003》，(台北：同喜文化，2007 年) 頁 18。

³⁴ 本文納入綠色小組社會運動紀錄片的三片，分別為：〈0793-1 1988/11/19 六堆客家之夜〉、〈1988/12/28 客家人上街頭 2-1(A)〉、〈1988/12/28 客家人上街頭 2-2(B)〉，《國立台南藝術大學音像藝術學院台灣歷史影像資料庫》1988.11.19。參見 <http://203.71.53.86/ShowResult1.aspx> (2016/05/11 擷取)。

大抵而言，彭啟原製作的客家紀錄片可分為兩類。其一是曾經在電視媒介播放或自成系列的影片，如：《客家風情畫》全三季三十五集、《客家風土誌》十集、《客家庄》十三集、《小客庄的故事（產業篇）》十三集、《一九九八年台北客家街路文化節》四集、《台北新故鄉》二十六集、《客家行腳》六集。其二是受政府或民間機構的案子，如：《回首大科崁》（桃園縣立文化中心）、《內灣線的故事》（新竹縣立文化中心）、《六家庄風土誌》（國家文化藝術基金會）、《金山面紀事》（新竹市立文化中心）、《鍾理和文學路》（鍾理和紀念館）、《新瓦屋案》（台北客家文化中心籌備處）等等……，從上述成果豐碩的作品，已然可知彭啟原雖學非本行，但長年積累的紀錄片經驗與資歷，儼然已是台灣客家影片製作的先鋒者。

然而，基於眾多作品的廣泛與複雜度，本文嘗試將研究範疇按照拍攝時序限定如下：首要探討一九九一年開始製作的《客家風情畫》全三季三十五集、再來是一九九四年《遙遠歸鄉路》一集，以及一九九七年《三坑人三坑事》一集，接著二〇〇〇年的《台灣客家》一集，與二〇〇五年《客家行腳》六集，以下簡介各影片的內容，亦即本文研究材料之說明。

《客家風情畫》是台灣第一部以客家為名稱在電視播映的節目，自然有其代表性意義，其拍攝的諸多影片，如今已成為歷史的見證。然而，或許是受限與影片取得的難度，目前對於彭啟原的影片作品討論，仍不多見。³⁵是故，本文將仔細觀賞全三季的紀錄內容，考察解嚴後的台灣客家如何透過鏡頭攝影、再現成為客家影片的過程及其反思；值得一提的是，該系列影片第三集〈日求三餐夜求一宿〉曾獲得第三屆一九九一年的「優良文化錄影節目金帶獎」生活文化類佳作。³⁶

《遙遠歸鄉路》則是彭啟原初獲紀錄片學者認可為文化紀錄片之作，內容以第一人稱敘事觀點為主，聚焦在楊梅錫福宮的保廟護樹行動之上。《三坑人三坑事》獲得一九九七年「地方文化紀錄影帶獎」優等獎，³⁷同年得獎的紀錄片工作者還有：郭珍弟導演《基隆河的故事》佳作、馬躍比吼導演《我們的名字

³⁵ 誠如文獻回顧所論，目前只有王慰慈〈1960-2000年台灣紀錄片的發展與社會變遷〉、江沐家《戰後台灣的客家影像論述—以彭啟原作品為分析場域》碩士論文、王慰慈編的《文化紀錄片研討匯集：壹》、《文化紀錄片研討匯集：貳（含授課簡錄）》有論及彭啟原的客家紀錄片，顯然對應於彭啟原製作的成果相應，尚有更進一步討論的空間。

³⁶ 「優良文化錄影節目金帶獎」由行政院文化局與文化建設委員會委託中華民國視覺傳播藝術學會舉辦，共分成六大類：劇情類、表演藝術類、造形藝術類、生活文化類、紀實報導類、教學類，同屆的紀實報導類的得獎者有著名的全景映像，以及張照堂、雷驥等人製作的《生存與漂泊》，佳作獎金五萬元。詳見黃建業總編輯，《跨世紀台灣電影實錄：1898-2000（下）》，（台北：行政院文建會、國家電影資料館，2005年），頁1072-1073。

³⁷ 首屆「地方文化紀錄影帶獎」由行政院文化建設委員會委託國家電影資料館辦理，前身乃是「金帶獎」，停辦數屆後，將「金帶獎」改為拍攝地方影像的「影帶獎」，該獎的目的是：鼓勵民眾參與地方影像紀錄，從而關懷與重視本土文化的發展。評審包含：張照堂、廖金鳳、井迎兆、吳乙峰、李泳泉、王慰慈、葉鴻偉，優等獎五部，每部十萬元，佳作十五部，每部五萬元。同上註，詳見頁1240。

叫春日》佳作，前者以《Viva Tonal 跳舞時代》獲得二〇〇三年金馬獎最佳紀錄片，後者曾任原住民電視台台長，製作三十餘部紀錄片。

另，《台灣客家》製作背景是新聞局希望製作一部有關台灣客家的國際宣傳片；換言之，該影片在製作過程之時，即設定讀者群為不瞭解客家人的觀眾作為預設觀眾。影片製作之際，彭啟原團曾至中國拍攝、取材，但初剪交片驗收時，卻遭到批判指稱與《大陸尋奇》一般，缺少來自泥土般的感動。³⁸歷經重新剪接之後，取材至中國的影片內容大幅縮減，並重新調整敘事觀點，而修改後的努力，終於獲得第三十四屆休士頓國際影展（Worldfest Houston）銀牌獎與紐約「QUESTR2001 國際影展」銅牌獎的肯定，稱得上是彭啟原的生涯代表作。

若上述的《台灣客家》是彭啟原的代表作，那麼，《客家行腳》可說是彭啟原從事客家影片多年後的集大成之作，此作發行的 DVD 封底介紹，清楚地說明他對於客家文化時至今日的不安與焦慮：

客家的意象最近幾年被塑造成以油桐花與花布為代表，從事客家影片紀錄多年的彭啟原，對此感到非常的不妥，於是想邀您一起走訪各個客家庄，來感受每個地區客家庄的大異其趣。

本系列共分為六集，是彭啟原與他的老友陳板與黃卓權，在這近十年間走過台灣與中國的各地客家所捕捉到的珍貴資料，內容涵蓋了建築、信仰、產業、風俗以及彭啟原對客家的看法等。除了長時間的紀錄也透過二次的空中攝影將視野提高到空中提供難得的視角。³⁹

彭啟原有鑑於客委會打造油桐花作為觀光意象的成功，卻忽視客家文化的實質內涵而感到不妥，甚至焦慮客家文化的空洞化，因此，透過此片有心勸諫關心客家文化的一般大眾。影片具體分成六集，包含：陸豐客家庄、北部的四縣客家庄、屏東客家、美濃客家、台中的大埔客家、饒平客家語韶安客家。

從上述分類可以發現，台灣客家文化實質可從語言腔調作出區別，而且南部又區分為屏東客家與美濃客家，可見南部六堆文化作為客家重鎮的特色，尤其是美濃，更是台灣論及客家的必經之地。二〇一三年登上台灣紀錄片賣座冠軍的《看見台灣》以全空拍台灣的鳥瞰視角作為宣傳策略，然而若瀏覽《客家行腳》的封底介紹，早已說明空拍視角的重要性；且從兩者的片名，亦映照出《看見台灣》《客家行腳》的關懷差異。前者以台灣為全稱，企圖以上帝的視角，見證台灣島上的人們與自然環境相處的地貌變化；後者以客家為關懷重心，聚焦於客家庄的生活歷史經驗，深入客家文化的肌理，說明關懷的重心不同，終將導致呈現的視角與觀點差異。

³⁸ 彭啟原，〈我的中國客家經驗〉，《客家影像二十年》，未刊稿。

³⁹ 彭啟原，《客家行腳》（台北：懷寧傳播公司，2006年。）DVD 封底介紹。

誠如上述，面對台灣客家人及其文化即將消亡的焦慮，彭啟原戮力於客家文化記憶的保存之路，以持續的作品嘗試替客家文化作出貢獻，因而透過他從事影片工作的思考中，我們得以瞥見客家文化的內在肌理與紋路，甚至觸及前所未見的面向，非但僅是油桐花、客家花布如此而已。



第三節 研究回顧與分析視角

因為本文要透過紀錄片去討論客家問題，因此有關前行研究，自不能忽略這兩部分電影與客家相互涵涉的的先行研究概況。

一、紀錄片與「客家」研究概況

(一)、台灣電影史的研究概況

首先，由行政院文建會與國家電影資料館共同出版的《跨世紀台灣電影實錄 1898-2000》⁴⁰全三冊，旨在收錄以電影新聞事件編年史，提供讀者從一八九八年到二〇〇〇年的相關新聞報導與史料，替台灣電影作出繫年式的紀錄，無疑是提供從事台灣電影相關領域的研究者，極具參考價值的大書。另外，以戰前的脈絡而言，三澤真美惠《在「帝國」與「祖國」的夾縫間：日治時期台灣電影人的交涉與跨境》⁴¹從電影作為一種方法論的出發，使用「交涉」與「跨境」概念分梳劉吶鷗與何非光在殖民、帝國、民族重層錯合下，探討電影文化人如何在「帝國」與「祖國」夾縫從中斡旋的可能性。該文中提出的「臨場式本土化」概念對於本文尤為重要，其用以解釋辯士用台語解說而給予觀眾觀影當下的氣氛，誠如所言：「當下的「我們的電影」——作為一種場域 (event) 的電影的靈光 (aura) ——將會出現。」⁴²清楚明白地提醒我們，影片作為媒介的科技形式，如何與 Benedict Anderson 所謂印刷技術與打造國民性之間的產生關係。若從三澤真美惠假設辯士的「臨場性的本土」帶出台語片涉及去殖民的「混合式本土」。⁴³那麼，廖金鳳《消逝的影像：台語片的電影再現與文化認同》⁴⁴視一九五五年至一九七二年間的台語片為再現體系的電影實踐，並借助 Louis Althusser 與 Stuart Hall 對於意識形態理論的操作、詮釋、具體分析台語片如何偏向表演，而非全然是文化符碼的居中運作，傳達人們在此社會架構下的日常狀態與互動關係，就有值得討論之處。其中又以討論台語片的族群意識篇章，著眼討論於漢族（炎黃子孫）／外族、中國人／日本人、台灣人／日本人、台灣人／外省人，析論出台語片具有顯著的二元對立觀點。於是，從台語

⁴⁰ 黃建業主編，《跨世紀台灣電影實錄 1898-2000》，（台北：行政院文化建設委員會、財團法人國家電影資料館，2005 年）。

⁴¹ 三澤真美惠著，李文卿、許時嘉翻譯，《在「帝國」與「祖國」的夾縫間：日治時期台灣電影人的交涉與跨境》，（台北：台大出版中心，2014 年）。

⁴² 三澤真美惠著，李文卿、許時嘉翻譯，《在「帝國」與「祖國」的夾縫間：日治時期台灣電影人的交涉與跨境》，（台北：台大出版中心，2014 年），頁 97。

⁴³ 三澤真美惠著，李文卿、許時嘉翻譯，《在「帝國」與「祖國」的夾縫間：日治時期台灣電影人的交涉與跨境》，（台北：台大出版中心，2014 年），頁 336-337。

⁴⁴ 廖金鳳，《消逝的影像：台語片的電影再現與文化認同》，（台北：遠流，2001 年）。

片再現的二元對立觀點下，我們可以進一步聯想，看見客家人與原住民族的語言缺席，對照台灣社會在八〇年代末，原住民族，客家人被排除在不會講台語的台灣人之外的弱勢族群，可謂高呼還我母語的原因久矣。另外，談到「台語片」，不得不提及曾失傳多年，攝於一九五五年的電影《薛平貴與王寶釧》，終於在二〇一三年六月，南藝大音像紀錄與影像維護研究所從事口述歷史工作時，意外在苗栗重新發現這部失傳五十餘年的膠卷版本，尤其，此史料的出土，徹底打破過去「台語片」的看法——因為此片的版本居然是客家話配音。⁴⁵鍾永豐認為，此片的出土有可能表示當時的若干現象：

第一，由配音、配唱可看出當年台語片可能有意經營客家族群的市場，而閩客間的文化隔閡也可能不像現在想像的那麼涇渭分明；第二，片中配唱的使用的均為客家戲曲曲調，包括「山歌」、「八音」、「大戲」等體裁，而大戲與歌仔戲同屬北管系統，歌謠皆為七字，使得這部電影在閩客文化之間的轉換更是減去一層隔閡，他更指出，配唱的大戲班在唱腔中帶有一些「江湖味」，與一般客家戲班唱腔不同，他研判此一戲班可能不只唱客家大戲，也可能會在閩南族群地區演出歌仔戲，因而唱腔之中便帶有歌仔戲的韻味。而客語配音所使用的是「四縣腔」，也顯示了當時在竹苗客家族群流行文化中，是以四縣腔為主流。⁴⁶

客語版的《薛平貴與王寶釧》，無疑帶給本文若干啟示，凡事以全稱論台灣者，尚有可疑之處。反之，全稱客家，必有其可惑之處。除了廖金鳳論及戰後台語片的脈絡外，盧非易《台灣電影：政治、經濟、美學 1949-1994》⁴⁷從時間脈絡著手，替戰後台灣電影在政經脈絡下，如何生成電影美學形式與勾勒記憶的流轉？該文探討電視與電影的關係，乃至電視為最終的媒介勝出者，以及台語片的沒落，企圖顯示：電影不只是電影而已。此外，電影記憶、語言與人民主體性的現身的觀點——足以為本文建立某種觀點：亦即，電視，從來也不會只是電視而已——它定然涉及國民集體記憶的範疇之內。

接續並補足一九九〇年代後電影脈絡史的定當是聞天祥《過影——1992-2011 台灣電影總論》⁴⁸一書，該書作者乃是當代台灣除李幼鸚鵡鵲（又有鐵粉暱稱：李大師）之外，最具代表性的影評人，曾任台北電影節策展人、現為台北金馬影展執委會主席。該書呈現全面性點評自一九九二年以降，在台灣上映的台灣電影，其視野不容小覷，然而，我們必須小心這種全面，很可能是另一種狹隘的展現，因為這二十年的大多時間，台灣電影的沉寂是眾所皆知的

⁴⁵ 洪健倫，〈南藝大尋獲台灣首部 35 釐米傳奇台語片《薛平貴與王寶釧》〉，《放映週報》，2013.11.11。參見 http://www.funscreen.com.tw/feature.asp?FE_NO=351（2015/10/26 擷取）。

⁴⁶ 洪健倫，〈南藝大尋獲台灣首部 35 釐米傳奇台語片《薛平貴與王寶釧》〉，《放映週報》，2013.11.11。參見 http://www.funscreen.com.tw/feature.asp?FE_NO=351（2015/10/26 擷取）。

⁴⁷ 盧非易，《台灣電影：政治、經濟、美學 1949-1994》，（台北：遠流，1998 年）。

⁴⁸ 聞天祥，《過影——1992-2011 台灣電影總論》，（台北：書林，2012 年）。

事，直到二〇〇八年魏德聖《海角七號》的橫空出世，方又帶起新一波台灣電影復興的浪潮。換言之，這可能是一種「全面地狹隘」，原因來自於「台北」觀點等同於「台灣」的觀點。畢竟，觀眾在台灣電影沉寂之時，台灣電影的可見度與影響力及其代表台灣人的集體記憶，可能是有鴻溝、縫隙甚至是極其有限度的。其中因為播映的城鄉差距必然是最大原因——豬哥亮「出國深造」歸國後，主演的電影如：《雞排英雄》（2011）、《大尾鱸鰻》（2013）、《大稻埕》（2014）、《大囍臨門》（2015）在台灣中南部的票房遠超越台北票房的勝利，即是最好的例證。

與上述對應的是鄭秉泓《台灣電影愛與死》⁴⁹，其析論的影片內容在書名上，雖然橫跨年代的表面上不如前者，但在析論影片類型的廣度上，卻是超越前者，具體涵蓋如：紀錄片、台灣電影作者訪談錄、電視電影⁵⁰、電視連續劇、短片的探討，擴大台灣影片分析的範疇，以及實際影片的影響力，兼具私房與大眾品味的個人觀點。比方說，鄭秉泓討論林志儒這名客家籍的創作者，在客家電視台播映的電視電影《肉身蛾》，或是探究《月光》、《肉身蛾》、《牆之魘》三部作品的死亡主題，文章側重客家電影創作者的貢獻，做出與之相符的評論，深化台灣影視史的研究基礎。最後，野島剛《銀幕上的新台灣：新世紀台灣電影裡的台灣新形象》⁵¹透過導讀台灣電影的方式，引領有意認識台灣的日本讀者認識台灣，他將台灣電影分門別類地設定主題，具體而微地意圖呈現他眼中的台灣印象。換言之，這是一本「以台灣作為方法」的電影書，其中必然涉及到野島剛／異國者的視角，如何究竟看待二〇〇七到二〇一四上映的台灣電影？不過，大抵而言，該書對於電影主題的歸類，確實因為異國者的視角，而有其趣味。比方說，有一章是談論「台灣電影不可或缺的元素」，其中包含：摩托車、咖啡館、同性戀、教官。但野島剛未必無法看出台灣電影的眉角，另章提及「台灣紀錄片的實力」論及《看見台灣》、《拔一條河》、《刪海經》，以及將蔡明亮《郊遊》（2013）、戴立忍《不能沒有你》（2009）、卓立《白米炸彈客》（2014）歸類為「凸顯台灣社會的矛盾」，則證明野島剛確實「熟門熟路」於二〇〇八年前後的台灣電影發展。

（二）、台灣紀錄片的先行研究概況

簡述完台灣影視史的脈絡後，再從台灣紀錄片的先行研究著手，為的是找出與本文研究契合與借鏡之所。首先，本文不可不提及的是《紀錄台灣：台灣紀錄片研究書目與文獻選集》⁵²（分上、下全兩冊）與《紀錄台灣：台灣紀錄

⁴⁹ 鄭秉泓，《台灣電影愛與死》，（台北：書林，2010年）。

⁵⁰ 專為電視頻道播放而攝製的電影，同上註，頁243。

⁵¹ 野島剛，《銀幕上的新台灣：新世紀台灣電影裡的台灣新形象》，（台北：聯經，2015年）。

⁵² 李道明、張昌彥主編，《紀錄台灣：台灣紀錄片研究書目與文獻選集》分上、下全兩冊，（台北：行政院文建會、國家電影館，2000年）。

片與新聞片影人口述》⁵³（分上、下全兩冊）。前者為台灣紀錄片的基本文獻與書目資料積累出的工夫，替後來的研究者梳理一條清晰可見的歷史之路，從日治到戰後，乃至一九八〇、九〇年代的研究概況，從中觀察出原住民作為民族誌書寫的觀點，實佔一定比例的討論，但遺憾的是，客家仍然是待補足的紀錄研究缺塊；後者從口述歷史的方法著手，替台灣紀錄片文獻、書目以外的歷史，留下一九九〇年代以前的紀錄工作者的回憶見證，補足文本歷史空缺的部份，彌足珍貴。綜合論之，兩者編著的下冊，也就是戰後的歷史脈絡與本文研究時序較為相關，內容涵蓋：民族誌、紀錄片的美學與理論、介紹與整理，以及其中的歷史脈絡與紀錄片的政治可能性，毋寧為本文帶來可觀的方法與歷史視野。若結合廖金鳳對於五〇到七〇的「台語片」產製討論，乃至八〇、九〇以原住民為主的民族誌討論，進而從中得知，客家紀錄片的研究匱乏，確為仍有缺憾，而這就更加強化本文希望能為台灣紀錄片研究，補入客家拼圖的用心了。。

此外，還值得參考王慰慈主編的《台灣當代影像——從紀實到實驗 1930-2003》⁵⁴，該書旨在集結台灣紀錄片領域的相關學者研究成果，涵蓋此時期台灣紀錄片的生成演變與社會發展（王慰慈、李泳泉、李道明）、說明紀錄片的本質（陳儒修）、定義與美學（李道明）與引介 Bill Nichols 的分析模式探討台灣紀錄片的類型模式（王慰慈），亦有個別細究女性、真實、實驗、島外之島以及去政治、現象學、民族誌等研究紀錄片的方式。值得一提的是：王慰慈〈1960-2000 年台灣紀錄片的發展與社會變遷〉⁵⁵首次提及本文的研究對象《客家風情畫》（1991-1994），將之定位為族群關懷與文化保存的脈絡，並提及六〇年代推行國語運動的歷史必然造成族群失語，以致《客家風情畫》從田野調查與專家解說回溯台灣客家人的歷史、傳統與邁向現代化後的客家民俗活動，而其中亦包含本文研究對象的另作《客家風土誌》（1996）。

如果說《紀錄台灣：台灣紀錄片與新聞片影人口述》是九〇年代以前的紀錄片工作者的重要訪談錄。那麼，蔡崇隆等人訪談的《愛恨情仇紀錄片：台灣中生代紀錄片導演訪談錄》⁵⁶與林木材《景框之外：台灣紀錄片群像》⁵⁷，此二書正可補足台灣這十餘年來，無人紀錄「紀錄片工作者」的口述空缺。其他如郭力昕《真實的叩問：紀錄片的政治與去政治》⁵⁸則有助提點本文，紀錄片介入政治的兩層意義，一、直接紀錄或涉及政治的紀錄片，二、廣義的政治面向，該文的定義為：「那些被紀錄的人、事件或狀況，並非孤立特殊的個案，

⁵³ 李道明、王慰慈主編，《紀錄台灣：台灣紀錄片與新聞片影人口述》分上、下全兩冊，（台北：行政院文建會、國家電影館，2000年）。

⁵⁴ 王慰慈主編，《台灣當代影像——從紀實到實驗 1930-2003》，（台北：同喜文化，2007年）。

⁵⁵ 王慰慈，〈1960-2000 年台灣紀錄片的發展與社會變遷〉，同上註，頁 24。

⁵⁶ 蔡崇隆等人訪談，《愛恨情仇紀錄片：台灣中生代紀錄片導演訪談錄》，（台北：同喜文化，2009）。

⁵⁷ 林木材，《景框之外：台灣紀錄片群像》，（台北：遠流，2012年）。

⁵⁸ 郭力昕，《真實的叩問：紀錄片的政治與去政治》，（台北：麥田，2014年）。

而是連接著或根源於比較複雜的、結構性的環境。」⁵⁹再者，其強調紀錄片中「業餘美學」的政治性，亦能顛覆某種紀錄片體系下的知識霸權產生的專業美學，或是不自覺落入以盎格魯撒克遜文化中心的思維慣性，而忽略台灣自身的發展語境脈絡——而本文的研究範疇正是補足九〇乃至二十一世紀初，台灣紀錄片仍尚待補足的一塊客家拼圖與立足己身（客家）的本土美學。值得一提的是，李道明《紀錄片：歷史、美學、製作、倫理》⁶⁰梳理美、法、加、英等國的紀錄片發展脈絡，並從 John Grierson 以降的紀錄片定義著手展開介紹，提醒我們紀錄片存在「先前的見證」與創作者「詮釋」觀點的重要性。此外，紀錄片的製作與經濟學、歷史紀錄片與紀錄片的倫理關係，皆成為該書的立論要點。

最後，邱貴芬《「看見台灣」：台灣新紀錄片研究》⁶¹從亞洲新紀錄片的比較觀點，從新視角、新展現形式、新生產模式、新放映與流通模式開頭，接著介紹台灣新紀錄片從八〇年代的發展與轉折，更注意到紀錄片的研究方法在台灣尚有待補足之處，並藉此書介紹紀錄片的理論概念與相關待克服的問題，可謂是台灣紀錄片研究者的重要參考書籍。另外，該書專注於探討紀錄片中的歷史紀錄片、環境紀錄片的課題，甚至探究獨存於紀錄片的獨特議題：紀錄倫理，皆是值得再三翻閱、提點己身的工具書。該書終究回返至台灣新紀錄片的亞洲比較視野，以及台灣紀錄片如何透過國際影展發聲及其優缺失——提出台灣紀錄片在國際為何需要被看見、被論述？倘若為了國際發聲、國際看見，卻因而失去了台灣觀點的台灣紀錄片及其論述，是否真有必要如此——這樣的問題意識與前提，同樣可作為客家紀錄片或客家研究工作者的參照與反思。

（三）、台灣影視與「客家」及其他相關研究

專書方面，目前涉及客家電影、紀錄片與影片相關研究並不多見。在電影與客家相關的研究方面，楊淇竹《跨領域改編：《寒夜三部曲》及其電視劇研究》⁶²從李喬的文學文本及其後的影像改編路徑出發，著手析論寒夜電視劇內的情愛、地方認同、歷史符號與文化傳播。不過，研究內容涵蓋廣闊，側重在台灣文學改編為影劇的層面，少著墨在客家主體性的討論。另外，黃儀冠《從文字書寫到影像傳播——臺灣「文學電影」之跨媒介改編》⁶³聚焦於文學與電影的跨界研究，內文有專章討論台灣電影中的客家族群與文化意象，從語言客家來看，客語電影有四部，分別為《茶山情歌》（1973）、《青春無悔》（1993）、《插天山之歌》（2007）、《一八九五》（2008）⁶⁴。該章又從二〇〇四到二〇〇

⁵⁹ 郭力昕，《真實的叩問：紀錄片的政治與去政治》，（台北：麥田，2014年），頁32。

⁶⁰ 李道明，《紀錄片：歷史、美學、製作、倫理》，（台北：三民，2013年）。

⁶¹ 邱貴芬，《「看見台灣」：台灣新紀錄片研究》，（台北：台大出版中心，2016年）。

⁶² 楊淇竹，《跨領域改編寒夜三部曲及其電視劇研究》，（台北：秀威，2010年）。

⁶³ 黃儀冠，《從文字書寫到影像傳播——臺灣「文學電影」之跨媒介改編》，（台北：台灣學生，2012年）。

⁶⁴ 黃儀冠，《從文字書寫到影像傳播——臺灣「文學電影」之跨媒介改編》，（台北：台灣學生，2012年），頁142。

五年桃園文化局主辦「客家影展」定位的十四部電影作品⁶⁵，專文討論陳耀圻《源》(1980)、李行《原鄉人》(1980)、侯孝賢《童年往事》(1985)、周晏子《青春無悔》(1993)，補述台灣電影中經常缺席的客家身影，並從影片再現的過程中，挖掘客家文化意象與認同表述，該作乃是討論客家電影與影片的重要參考基底。相較於前兩者著重在電影與客家的連結性，孫榮光《客家·媒體·再現》⁶⁶側重在媒體的客家再現，討論包含大眾娛樂的客家再現、客家新音樂、客家電影、客家紀錄片與客語早期的傳播環境。從而析論出客家電影或多或少皆有後殖民精神，以及「抵中心」的企圖，另外，他運用「文化霸權」、「意識形態國家機器」的概念，討論客家人長期壟罩在國語和閩南語的雙重支配下，以及「意識形態國家機器」如何再生產出國語優越於所謂「方言」的社會環境，導致主、客觀條件皆不利於客家族群之際，具有客家主體性的電影產製頗具挑戰且幾乎缺席的地步。因此，一九七三年《茶山情歌》客家電影的誕生，實為客家族群不願被歷史遺忘的例證。該書第四章〈客家紀錄片與真實的再現：以《客觀》、《1394 打戲路》紀錄片為例〉實與本文最為相關，因為，孫榮光注意到客家族群題材的紀錄片逐漸興起，卻少被重視與分析討論，於是爬梳從客委會委託民視與各社區大學，在二〇〇三年的「客家影像製作人才培訓計畫」⁶⁷開始，以及隨課程結束後，該計畫成員協議成立「台灣客家音像紀錄學會」，並在二〇〇五年與客委會合作《客觀》影展。另外，他也注意到客委會「1394 打戲路」的影片作品，於是，從兩者中論述客家族群傳播權與影片內容的意義，歸納出這些客家紀錄片其實深具台灣在地性與社區特色，二十一世紀的客家人藉用媒介使用權的發聲，誕生具有能動性的客家主體意識。而，本文的研究對象彭啟原，正是擔任「客家影像製作人才培訓計畫」的班導師，換言之，孫榮光的研究涉及到本文研究對象彭啟原的後期工作——參與社區影片服務工作的貢獻。此外，該文涉及的客家紀錄片定義，將在下文的概念釋義，做出進一步討論與界定。

此外，在單篇文章與學位論文方面，張致遠〈電視客語節目的現況與改進〉⁶⁸，主要以還我母語運動後的客語節目為討論對象，如：一九八九年《鄉親鄉情》在台視撥出時的單元，如〈今日寶島〉、〈新聞集錦〉、〈文化講座〉、〈城鄉客談〉、〈客家風情〉等等。另外，一九九二年，台視《鄉情鄉曲》客語節目單元中內容包含：政令宣導、原鄉歌謠、原鄉風情、講客話、鄉情故事等等，並說明本文的研究對象《客家風情畫》是在一九九〇年中視頻道播出，後來轉至華視播放的情形，並於一九九四年三月完播。張致遠是《鄉親鄉情》與

⁶⁵ 其十四部客家影片分別是：《茶山情歌》、《小城故事》、《原鄉人》、《源》、《大湖英烈》、《在那河畔青草青》、《冬冬的假期》、《童年往事》、《魯冰花》、《青春無悔》、《好男好女》、《美麗時光》、《插天山之歌》、《一八九五》。

⁶⁶ 孫榮光，《客家·媒體·再現》，(台北：韋伯，2010年)。

⁶⁷ 同上註，頁 116-117。

⁶⁸ 參見張致遠，〈電視客語節目的現況與改進〉，《客家文化研討會》，(行政院文建會策劃主辦，客家雜誌社承辦，1994年)頁 184-192。

《客家風情畫》第二季的製作人，因此對於客家還我母語運動後的客語節目，有概括性的瞭解，也就是說，該文因作者身分與文章發表年代的時空背景與節目製播時間點相近，故頗具參考價值。又，蘇蘅《我國電視節目文化意涵的研究——以方言節目為例》⁶⁹說明國家機器由中國國民黨黨、政高層的雙元領導系統下，台灣電視史可分為三個進程：其一、相對開放期（一九六二到一九七二年），其二、緊縮期（一九七二到一九八七年），其三、解凍期（一九八七到一九九二年）。換言之，在國民黨政府主導的威權體制下，政府為強力推行國語政策，導致電視節目視國語為主播語言，建立以國語為正統的文化霸權。尤其到了第二階段，國家機關採取軟硬兼施的方式，積極限縮方言節目播映的時段、經費與人才，唯有政令宣導時，才積極開放方言上電視。直到解嚴，邁入第三階段，方言節目才從奄奄一息的狀態下，慢慢復甦，然而，解嚴後初期的方言節目卻受限於政治與商業的兩大因素，而非以文化的角度設想，而本文意圖探索的影片文本，正好可補足客家族群的文化記憶與歷史經驗的空缺。也就是說，該文亦有助於理解一九九〇年代以前，台灣電視史中製播方言節目的歷史狀態，以及台灣政治、經濟社會變遷如何具體影響方言節目的存活關係。還有九〇年代末，公共電視台的設立如何讓台灣電視史邁入新的里程碑。

因此，薛雲峰《電視傳播與族群語言的傳承——以公共電視台之客家節目為例》⁷⁰選用公視企劃部的每周節目表，統計從一九九八年七月初開播以來至二〇〇〇年三月底的節目樣本，進行電視節目語言的統計分析，最後指出，客語節目僅佔總撥出時數的 0.87%；而他認定的客語或國客雙語節目僅有八部，值得注意的是八部節目之中，彭啟原參與製作的就有兩部節目：《客家風土誌》、《客家庄》，由此可證，彭啟原作為客家影片紀錄者的影響力與貢獻程度。另外，陳清河〈客家社會的當代發展：廣播電視篇〉⁷¹補述公共電視台開播乃至客家電視台開播初期的節目。然而，解嚴前的客家節目，僅有一九七九年在三台聯播的反共抗俄劇《寒流》配上客家話發音，以及一九八二年的《星星之我心》曾有客家族群出現的背景。解嚴後的客家節目，則有台視《鄉情鄉曲》、中視《客家風情畫》、《談天說地打嘴鼓》，以及公共電視開播的《客家新聞雜誌》、《發現客家》、《寒夜》連續劇等，可惜僅羅列節目名稱，而未具體析論節目內容，若要進一步理解相關資料的讀者而言，收穫有限。

最後，江沐家《戰後台灣客家影像論述——以彭啟原作品為分析場域》⁷²極具廣度地檢視彭啟原從一九八九到二〇一三年的客家影片作品，並將之創作分類為兩期，前期是一九八〇年到一九九八年，後期是一九九九年到二〇一三

⁶⁹ 蘇蘅，《我國電視節目文化意涵的研究——以方言節目為例》（台北：國立政治大學新聞研究所博士論文，1992）。

⁷⁰ 薛雲峰，《電視傳播與族群語言的傳承：以公共電視台之客家節目為例》，（台北：台灣大學新聞研究所碩士論文，2000年）。

⁷¹ 陳清河，〈廣播電視篇〉，《台灣客家研究概論》，（台北：南天，2007年）。頁 480-502。

⁷² 江沐家，《戰後台灣客家影像論述——以彭啟原作品為分析場域》，（桃園：中央大學客家社會文化研究所碩士論文，2014年）。

年，且歷時性的挑選影片作品，分別探究彭啟原從事客家紀錄片工作從無到有的具體經驗，乃至後期彭啟原投身與客家音像培訓班的教育工作。該文為求全面性地瀏覽彭啟原的影片作品，投入大篇幅與時間、心力於影片內容介紹，雖然奠定了研究以彭啟原為中心的基礎工程，也就是說該文對彭啟原影片研究打下極為廣袤的研究基礎，可惜卻難以深究其影片文本的肌理。因此，本文嘗試運用影片分析的研究方法，進一步剖析彭啟原的影片的深層內涵與敘事結構。

二、分析視角

(一)、影片文本分析

首先得說明，我只是一介愛好電影的人士，真要研究起影片，實乃是一項艱難之任務與挑戰。不過，幸虧有前人研究與翻譯的踐履，尤其是吳珮慈翻譯 Jacques Aumont 和 Michel Marie 合著的《當代電影分析方法論》概念，對本文研究方法論上的提點，幫助頗大。因此，該書所提倡的影片分析，將成為本文採用參考的研究方法，以下述嘗試說明其內容梗概。從《當代電影分析方法論》前言，我們可以獲得最誠摯的電影研究建議：「世界上不僅沒有一種可以統一運作的電影理論，能放諸四海皆準的一套電影分析方法也不存在。」⁷³於是，此書從過往的重要電影研究論文，進行分梳、概述與討論有哪些研究方法如何具體應用在影片研究之中。但首先，什麼是影片分析方式的定義呢？他們提出：

我們視影片為一個獨立自主的藝術作品，它可以衍生一個在敘事結構上（敘事學分析層面）以及視覺、音響上（圖像分析層面）建立意義，並對觀眾產生特殊效應（精神分析層面）的文本（文本分析層面）。這個作品也必須置於形式、風格的歷史及其流變中加以考量。⁷⁴

同時，該書不視其成果為影片分析的通則，而認為是：「影片的分析方式及其可能性。」⁷⁵換言之，經由他們歸納的三種影片分析工具：一、描述性工具：分鏡、分段、影片的描述、表格與圖解。二、引述性工具：節錄影片、畫格、其他的引述方式。三、資料性工具：影片發行之前的資料、影片發行之後的資料，⁷⁶以上其實可以衍伸出無限的影片分析。而這個影片分析角度實際取自電影結構主義符號學，根據 Jacques Aumont 和 Michel Marie 析論後的基本概念有三項：「1. 影像文本、2. 影像文本系統、3. 符碼。」其中，「文本肌理」更是影

⁷³ Jacques Aumont, Michel Marie (賈克·歐蒙、米榭爾·馬利) 著，吳珮慈譯，《當代電影分析方法論》(台北：遠流，1996) 頁 21。

⁷⁴ 同上註，頁 26。

⁷⁵ 同上註，頁 31。

⁷⁶ 同上註，頁 8。

片分析的重要概念，而此概念說明影片文本實際是具有多義性，因此，永遠可以是一場「未完成」的閱讀。⁷⁷



(二)、文化記憶

凡是政治認同受到威脅的地方，文化都是一種抵抗滅絕與被抹逝的方法。文化是「記憶」抵抗「遺忘」的一種方式。就此而言，我認為文化極端重要。但是文化論述還有另一個面向：它具有分析的力量，可以超越陳腔濫調，可以戳破官方赤裸裸的謊言，可以質疑權威，可以尋找替代方案。這些全都是文化抵抗的軍火庫的一部分。⁷⁸

每個凝聚性結構的基本原則都是重複 (Wiederholung)。重複可以避免行動路線的無限延長：通過重複，這些行動路線構成可以被再次辨認的模式，從而被當作共同的”文化”元素得到認同。⁷⁹

談論文化記憶之前，Edward Said 提醒我們文化作為抵抗遺忘的重要性，而 Jan Assman 說明凝聚性結構的重複性，如何被視為文化，進而獲得認同。因此，若要討論文化，我們理當先嘗試瞭解何謂文化？尤其，今日在滿街暢談文化創意產業之際，再論「文化」似乎有些多餘。在咖啡店內，文學青年人人手拿一本文化研究叢書，我們還需要談什麼是文化嗎？無論是史前文化、上班族文化、文化大學、大學文化、文化大革命、臉書文化，到底「文化」是什麼？對於文化的多義性，文化研究的重要奠基人 Raymond Williams (雷蒙·威廉斯) 亦坦承，文化作為名詞有其歧異性。而在早期的用法，文化被視為是表示一種過程，也就是經年累月的「文化」概念，他從而分疏為三類：

1.獨立抽象的名詞——用來描述十八世紀以來思想、精神與美學發展的一般過程、2.獨立的名詞——表示一種特殊的生活方式（關於一個民族、一個時期、一個群體或全體人類）3.獨立抽象的名詞，通常形容藝術領域或攸關知性的作品與活動。⁸⁰

此外，文化同時也包含「物質」的生產與「象徵」的生產，前者如考古學或文化人類學的文化，後者則為歷史與文化研究中的表意或象徵體系。由於「文

⁷⁷ 同上註，頁 114-117。

⁷⁸ Edward W. Said (愛德華·薩伊德)、David Barsamian (巴薩米安) 著，梁永安譯，《文化與抵抗》(台北：立緒，2004。) 頁 185。

⁷⁹ Jan Assmann (揚·阿斯曼) 著，金壽福、黃曉晨譯，《文化記憶》(北京：北京大學，2014。) 頁 7。

⁸⁰ 詳見 Raymond Williams (雷蒙·威廉斯) 著，劉建基譯，《關鍵詞：文化與社會的詞彙》(北京：三聯，2005) 頁 101-109。

化」詞義日趨豐富與多元，Terry Eagleton（泰瑞·伊格頓）在其書《文化的理念》，對於某些後現代「文化研究」進入走火入魔的狀態提出見解，嘗試將文化還原至它原有的地位：

文化不僅是我們賴以維生存的事物，同時大半也是我們為之而活的事物。情感、人際關係、記憶、親屬關係、地方、社群、感情圓滿、知性享受，以及終極意義的某種意涵。⁸¹

若要回到 Terry Eagleton 的基本文化理路，我們可以發現，其中涉及到「文化記憶」。因此，我們需要進一步探究何謂「文化記憶」？這不得不提到德國學者 Jan Assmann 對「文化記憶」的解釋。他說，一般記憶存在於人體內，也就是屬於大腦、神經、心理學的領域，而「文化記憶」牽涉的是社會與文化外部條件下的再現問題。換句話說，人類生活的符號世界——文化，也是記憶術的展現。於是，他把「文化記憶」的外在維度分為四層次：一、**摹仿性記憶**，也就是：人的行事。二、**對物的記憶**：「人所生活的這個物的世界擁有一個時間索引，這個時間索引和”當下”一起指向過去的各個層面。」⁸²三、**語言和交流：交往記憶**。語言涉及人與他人的交往關係，並在人的內部與外部間反覆循環而成，因此，用此定義的好處是可將人與他人的互動以系統性的方式詮釋之。四、**對意義的傳承：文化記憶**。接著，Jan Assmann 以「儀式」作為超越摹仿性記憶之例、「象徵物和聖像」，如：紀念碑、墓碑、廟宇和神像作為超越物的記憶之例、交往記憶「語言」與文字則是其關注的重點，因此，他將交往記憶所需要的媒介，如：文字，視為一種外部範疇、一種儲存器：「它可以使需要被傳達的、文化意義上的信息和資料轉移到其中。伴隨這個過程產生的還有轉移（編碼）、存儲和重新調出（再次尋回）的一些形式。」簡言之：「傳統的形成」、「對過去的指涉」、「政治認同或想像」建構出作用框架的上位概念，同時，它比「傳統」更能描述其動態發展，更兼顧文化意義上的時間建構與集體認同的建構或政治想像的兩大意涵，甚至可以是當作獨立現象視之：「它是一個將傳統、歷史意識、”神話的動能”和自我定義結合到一起的文化範疇，而且，關鍵的一點是，它受制於紛繁多樣的歷史變遷——或曰：由媒介技術手段所決定的革新進程。」⁸³（斜線為我所加。）Jan Assmann 也承認，隨著網路與電子科技的進步，交往記憶與文化記憶的界線日趨模糊。無獨有偶地，Terry Eagleton 對於文化與集體認同建構的看法，與 Jan Assmann 的理路類似：

文化對民族主義異常重要，但是相較於例如階級鬥爭、公民權利或饑荒救災，文化就顯得居於次要的地位，或者根本微不足道。以某種觀點來

⁸¹ Terry Eagleton 著，林志明譯，《文化的理念》（台北：巨流，2002）頁 168。

⁸² Jan Assmann 著，金壽福、黃曉晨譯，《文化記憶》（北京：北京大學，2015。）頁 11。

⁸³ Jan Assmann 著，金壽福、黃曉晨譯，《文化記憶》（北京：北京大學，2015。）頁 15。

看，民族主義即是重整原初的社會關係來適應現代的複雜處境。隨著前現代國家的消退，現代民族國家（nation-state）的崛起，傳統角色的結構無法再支撐社會，而正是文化——以共同語言、傳承、教育體系，以及共同價值等諸如此類的意義——介入成為社會統一的原則。⁸⁴

綜合上述，以彭啟原的客家紀錄片為例，反映的並非前現代的國家消退，而是黨國政治勢力解體之際，客家人具體因應現代社會變遷，嘗試進行文化的政治性參與和爭取文化霸權的企圖。換言之，客家性的介入，勢必是挑戰台灣語言上與數量上佔多數的兩大族群的霸權維繫，在無可避免爭奪文化霸權的鬥取過程下，我們必須要意識到：真正的問題始終不是文化在誰的手裡詮釋，而是文化的政治性如何不被視其為文化的一部份。

（三）、敘事認同

本文對敘事（Narrative）概念的理解，以蕭阿勤在《回歸現實》中的第一章第二、三部分〈認同、敘事、行動與「敘事認同」〉與〈集體記憶與敘事模式〉的探討為主。首先他說明敘事與認同建構勢必涉及到我群與他者互為表裡的互設過程：

就像任何「『我群』認同的發展，必然關連到建構『他者』一樣，與認同有關的敘事做為故事，所欲針對的聽眾，經常不只內向地指向現在的我群成員，而且外向的指向他者。這在我群認同的建構涉及向他者要求平等的對待、競爭更大的權力與資源時，更是如此。⁸⁵

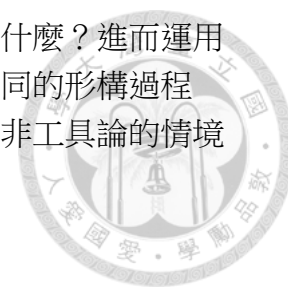
將敘事帶入認同建構及其反身性思考後，必然得討論故事內的行動者本身的行動，因此，他進一步闡釋 Ringmar（林瑞谷）對於情節的討論，說明何謂敘事、認同與行動的關係，實際上涉及敘事者的行動意圖，也就是說，敘事策略是有其方向性地，敘事不只是告訴別人故事，同時是對自己再說一次：「我們告訴自己我們過去是／現在是／將來會是怎樣的一種人；我們過去／現在／將來會處在什麼情境；像我們這樣的人在這些特殊情形下，可能會怎麼做。」⁸⁶從中我們得知敘事必然與主體性、能動性、自我與他者的認同形塑有所關連。此外，這種認同並不是訴諸本質論，因為敘述者敘述行動者的行動同時，正處於反身性思考的認同實踐，因此可擺脫關於本質論者的質疑。恰恰與本質論者對應的是，這類的自我認同是可以擴大，甚至挪移的。另外，針對敘事認同的工

⁸⁴ Terry Eagleton（泰瑞·伊格頓）著，林志明譯，《文化的理念》（台北：巨流，2002）頁 31。

⁸⁵ 蕭阿勤，《回歸現實：台灣一九七〇年代的戰後世代與文化政治變遷》（台北：中研院社會學研究所，2010）頁 39。

⁸⁶ 蕭阿勤，《回歸現實：台灣一九七〇年代的戰後世代與文化政治變遷》（台北：中研院社會學研究所，2010）頁 39。

具性目的，涉及敘事者是否真正全然清楚地意識到自身利益是什麼？進而運用敘事認同達成其利益目的？蕭阿勤對此存疑，相反地，敘事認同的形構過程中，實難區分本質性或工具性的二分法？因此，蕭阿勤提出「非工具論的情境論」或「非工具論的建構論」⁸⁷，有助於本文的分析。



三、概念釋義

(一)、「華語語系」釋義

「華語語系」本是近十年來新興有關世界華文文學分析理論，而本文所運用「華語語系」分析概念，乃出自一種理路的適切性。根據史書美《視覺與認同》——該書是全球首部聚焦於「華語語系」這枚理論炸彈的立論之作，該書的第四章節〈曖昧之不可承受之重〉⁸⁸，談論華語語系的在地性，也就是如何將中國文化的文化親緣性，進行在地化的翻譯、修正與再創造，同時涉及到台灣認同的彈性生產與中國經濟、文化和政治之間的曖昧性。有趣的是，當史書美談論到台灣三家電視媒體如何在一九九〇年代建構出「永恆的中國」的命題之時，她舉三個旅遊節目，分別是《大陸尋奇》、《江山萬里情》、《八千里路雲和月》作為其討論的例子，這些節目見證了主政者國民黨的黨國意識形態開始產生變化，逐漸從以中國為故鄉挪移到以台灣為故鄉的意識形態趨向日益明顯。無獨有偶地，本文討論的《客家風情畫》第一季，就是在一九九〇年代的中視首播。因此，客家紀錄片斡旋於中國性與台灣性之間，正好可以補足史書美認為的多文化本土主義的有力表述。

於是，本文將透過彭啟原的作品，具體說明客家紀錄片如何調和「中國威脅」與「台灣本土沙文主義」兩者之間，並斡旋其中，藉此展開客家人認同的表述空間。另外，本文的表述概念，採用史書美的界定：「描述藝術與電影的表意行為 (expressive act)，以標誌華語語系不同的視覺與文本媒體的能動性／能動力 (agency)。」⁸⁹史書美認定 Chantel Mouffe (穆芙) 和 Ernesto Laclau (拉克勞) 的「表述」是一種「社會實踐」。那麼，我們需要注意的是，客家影片具體在台灣媒介場域上，展現什麼樣的「社會實踐」？是否因此開拓出嶄新的認同模式與架構？因此，本文將藉由彭啟原的客家影片表述與文化生產的行動與實踐，探究其是否建構並保存台灣客家影片與其他地區客家性的差異與歷史特性。基本上，華語語系的使用，根據史書美〈華語語系研究對台灣文學的可能意義〉的結語，她提供更為直接且準確地回應華語語系之於台灣文學的關係，她認為：「華語語系為多維批評 (multi-directional critique)，在不同地方

⁸⁷ 參見蕭阿勤，《回歸現實：台灣一九七〇年代的戰後世代與文化政治變遷》（台北：中研院社會學研究所，2010）頁 40-50。

⁸⁸ 詳見 Shu-mei Shih (史書美)，楊華慶翻譯·蔡建鑫校訂，《視覺與認同：跨太平洋華語語系表述·呈現》（台北：聯經，2013）頁 177-205。

⁸⁹ 史書美，《視覺與認同：跨太平洋華語語系表述·呈現》（台北：聯經，2013）頁 63。

有不同的在地批判以及跨界批判的可能，就是這個意思了。」⁹⁰事實上，深究史書美的華語語系表述概念之時，我們必須先討論視覺與身分認同，方能掌握史書美對華語語系表述的外圍概念，最後才是華語語系表述的核心理念。

1. 視覺性：首先，史書美探究視覺性與身分認同兩者時，皆將其置於全球資本主義時間特性下從事觀察與說明，她提醒我們視覺表述具有兩面性，可能親近霸權或抵抗霸權，而且其本身並非是本質主義的。因此，釐清這些媒介在特定脈絡與日常生活的實踐，才能判定它們是親近霸權或抵抗霸權。於是，將這些媒介的表意實踐徹底至於特定脈絡下討論，必須要體察其時空脈絡與地緣政治，我們需要檢視的是在不同的意識形態、政治與文化脈絡下，視覺扮演何種角色與功能實踐。⁹¹另外，還需要注意到政治經濟的權力問題，如：「誰有資本去製造、誰有餘暇去消費、誰有能力去積累？」⁹²此外，語言的特殊性在跨界流動時，華語的視覺文化可以保留其在地特色，也就是說，如何視覺與語言、全球與地方的辯證關係，必須要從歷史與脈絡進行詮釋與解讀。⁹³

2. 身分認同：視覺的重要性來自於在印刷媒介的影像力日漸消退之後，如何運用視覺建構或再現定然涉及到認同問題，也就是我們怎麼看自己以及他人如何看待我們的看與被看。對此，史書美提醒我們必須要學會區分何謂好的或壞的認同。拒絕把認同本質論，而是將認同視為知識論的重要性，她認為現實主義的認同理論乃是有社會創造力，可以抵抗主流論述強加的認同，故「被壓迫者就可能在製造社會改革的認同上具有『知識優勢』，而且可以讓我們理解到認同原來是歷史的建構，而新的認同則不斷產生。」⁹⁴借用曼威·柯司特

(Manuel Castells) 對於認同力量的解讀，史書美進一步認為全球資本主義下的認同可分為六種：(1) 基本教派主義的認同、(2) 商業化的認同、(3) 正當化的認同、(4) 知識的認同、(5) 抵抗的認同、(6) 有改造作用的認同。我認為，本文意圖探究的客家紀錄片，涉及到後四者的認同概念：透過爭取國家意識形態霸權與回應自身客家族群的正當性、從經驗模式提煉出可供學習的客家知識體系，另外，也涉及到抵抗本土沙文主義的興起以及帶動社會群體的前進動力。

3. 華語語系表述：近年來，華語語系蔚為風潮，我們不該忽略立論者史書美對華語語系的定義並非是和諧的，因為「因為它來自一個少數、弱勢和邊緣化的位置。它具有某種的目的性與政治性，有時候會得罪人。」⁹⁵因為其理論有其政治性與批判性，基本上，華語語系理論的提出有其針對性，也就是所謂的「離散中國人」，她認為此概念隱含有漢族中心主義，她質疑「中國性」、「中

⁹⁰ 史書美，〈華語語系研究對台灣文學的可能意義〉，《中外文學》第 44 卷第 1 期，2015 年 3 月，頁 142。

⁹¹ 史書美，《視覺與認同：跨太平洋華語語系表述·呈現》(台北：聯經，2013) 頁 28。

⁹² 史書美，《視覺與認同：跨太平洋華語語系表述·呈現》(台北：聯經，2013) 頁 33。

⁹³ 史書美，《視覺與認同：跨太平洋華語語系表述·呈現》(台北：聯經，2013) 頁 34。

⁹⁴ 史書美，《視覺與認同：跨太平洋華語語系表述·呈現》(台北：聯經，2013) 頁 42。

⁹⁵ 單德興，〈華語語系研究及其他：史書美訪談錄〉，《中山人文學報》第 40 期，2016 年 1 月，頁 9。

華民族」、「中國人」的誤用與可議之處。她分成兩層面探討可議之處，對西方強權而言，中國性的普遍化有助與早期的半殖民統治，以及將西方各國的中國移民弱裔化。對於中國與漢族人而言，涉及（1）單一種族化以對抗帝國主義或半殖民主義、（2）自行檢驗內化西方的自我概念、（3）壓制中國境內少數族群的要求與漠視其貢獻。她認為，無論是西方強權或中國漢族對此類名詞持續性進行「詞彙操控」，無疑是一種主流特定族群假冒成一體化的大眾。⁹⁶是故，華語語系具體是提倡多元性與差異性，但在史書美〈全球的文學，認可的機制〉說明，多元文化主義必須注重其政治性，也就是「所謂的政治性，要能夠應對主流權力的變化，才會有異議、有生產力；人民的政治行動力一方面要對付主流社會新形式的宰制，另一方面也要介入社會改革。政治性和時間性是相互構成的。」⁹⁷也就是批判性格的多元文化主義。

我自然好奇的是：華語語系研究與客家紀錄片研究之間，如何實踐與對話？不妨先從史書美的嘗試性地回答展開，她認為華語語系研究提出不同於「中國性」、「中國人」的本質性，因此，有助於重新且細膩地表述：「多元化、混雜化（creolization）、文化混融，以及歷史與文化的複合理解概念。」⁹⁸。再者，華語語系可重新思考「源」（roots）與「流」（routes）的關係，尤其是前者是在地性的，而非祖傳的。最後，當「流」可以視為「源」時，此時多維的批評不僅重要，而且是必要的，有助於打開非此即彼的視野。對於客家紀錄片而言，它如何突破的是非中國即台灣的二元對立，換言之，不是意圖建構「中國性」或「台灣性」，而是遊走在兩者之間，甚至是跨出中國與台灣兩者之間（比方說，客家風情畫第三季就曾造訪馬來西亞的客家社群。）並且從客家認同之中，作為一種好的認同抵抗論述，乃是本文所謂借助於華語語系理論的適切性，有助於實踐所謂的多維批評。

（二）、「客家紀錄片」釋義

「客家紀錄片」對於此一詞彙，在概念釋義上，得從紀錄片的定義談起。李道明在說明何謂紀錄片的定義時提到：「什麼是紀錄片？每個人會根據自己的知識、觀影經驗或人生經驗而有不同的答案。」⁹⁹亦即，這並不是一項放諸四海皆準的概念，設想鄧南光的紀錄片定義與雷奈、小川紳介、朗茲曼、彭啟原、是枝裕和、吳乙峰、蔡明亮對於紀錄片的說法有可能一樣嗎？如果皆相同，中間一定有什麼誤會，或者使人懷疑是不是「彗星撞地球」。為了避免「彗星撞地球」，李道明首先從格里爾生（John Grierson）在一九三〇年代提及紀錄片的定義「對真實事物（的動態影像紀錄）的創意性處理」¹⁰⁰談起，更重要的

⁹⁶ 史書美，《視覺與認同：跨太平洋華語語系表述·呈現》（台北：聯經，2013）頁 47-48。

⁹⁷ 史書美，紀大偉翻譯，〈全球的文學，認可的機制〉，《清華學報》新 34 卷第一期，2004 年 6 月，頁 17。

⁹⁸ 史書美，《視覺與認同：跨太平洋華語語系表述·呈現》（台北：聯經，2013）頁，頁 274-276。

⁹⁹ 李道明，《紀錄片：歷史、美學、製作、倫理》，（台北：三民，2013 年）頁 104。

¹⁰⁰ 李道明，《紀錄片：歷史、美學、製作、倫理》，（台北：三民，2013 年）頁 107。

是，他強調：「紀錄片除了須是真實事物在拍攝時確實存在於攝影機前，或確有『先前的見證』外，另一重要元素是創作者具備『詮釋觀點』」¹⁰¹也就是說，紀錄真實世界以及對真實世界的詮釋觀點，成為紀錄片定義的重要概念。對此，邱貴芬認為紀錄片研究者確實在此定義上達成共識：「紀錄片是導演以現實世界作為材料，把素材加以篩選組織，表達某種觀點的現實世界的再現。換言之，紀錄片不是客觀的事實，而是具有觀點的現實再現（representation of the historical world）」¹⁰²以上看來，雖然每人對於「紀錄片」定義很難界說，但是卻多所認同於「紀錄片」中有作者、讀者的個人詮釋觀點。明白了「紀錄片」的製作有此特點，那麼，「客家紀錄片」呢？孫榮光曾對「客家紀錄片」做出如下定義：

凡是在相當比例上與客家族群、社區、文化或語言相關的紀錄片，皆屬於此一範疇。換言之，一部紀錄片所使用語言（包括幕後旁白或影像中人物所使用的語言），有相當比例是客語；或是拍攝主題與客家族群——無論是個人或群體——歷史、社會變遷、處境、與現況有關者，皆可視為客家紀錄片。¹⁰³

基本上，孫榮光對「客家紀錄片」的界定已然深具啟發，但此處耐人尋味的是：與客家族群、社區、文化或語言相關的相當比例，究竟是 1%、5%還是 50%的比例呢？事實上，有史以來最弔詭的客家人定義，莫過於客家基本法第二條：「具有客家血緣或客家淵源，且自我認同為客家人者。」¹⁰⁴而在二〇一四年客家委員會委託報告的新聞稿又指出：

延續往年研究進行不同定義之客家人口數推估，其中「自我單一認同」為客家人（自我單一主觀認定為客家人者，即算為客家人）占全國人口的 13.6%，推估約有 314 萬 7 千人；「自我多重認同」的客家人口（自我多重主觀認定為客家人者，即算為客家人）占全國人口的 18.5%，推估約有 428 萬 6 千人；「廣義定義」（包含自我主觀認定或具有一項客家血緣者，即算為客家人）的客家人口占全國人口的 24.8%，推估約有 575 萬 3 千人，廣泛而言，亦可說全國每 4 人中就有一個客家人。¹⁰⁵

¹⁰¹ 李道明，《紀錄片：歷史、美學、製作、倫理》，（台北：三民，2013 年）頁 115。

¹⁰² 邱貴芬，《「看見台灣」：台灣新紀錄片研究》，（台北：台大出版中心，2016 年）頁 44。

¹⁰³ 孫榮光，〈客家紀錄片與真實的再現〉，《客家·媒體·再現》（台北：韋伯，2010 年），頁 118。

¹⁰⁴ 參見《客家基本法》，第二條。

¹⁰⁵ 客家委員會新聞稿，〈臺灣客家人口超過四百萬以上 全國有 69 個客家文化重點發展區〉。
<http://www.cna.com.tw/Postwrite/NewsPrint.aspx?ID=77788>（2015/09/17 擷取）。

這番「嘮雞脰」¹⁰⁶的客家認同，誠如鍾肇政稱的舊个客家人的習氣。仔細檢視該研究成果，就會發現其奧妙之處，該研究指出會主動表明客家人身分僅有34.5%。換言之，鍾肇政認可的「新个客家人」約有一百零八萬人。尤其重要的是，客家民眾之子女認為自己不是客家人的主因為「子女不會講或聽客語」(49.5%)為最高。¹⁰⁷對此調查結果，該研究表示：「由此顯示，客語說的能力與客家認同有非常明顯的相關性，也就是說提升客家民眾的客語能力，就是提升客家民眾的客家認同。」¹⁰⁸

據此，我認為「客家紀錄片」的定義，應該更嚴格指涉為：「具有客家觀點的客家現實世界再現。」也就是：「客」觀的「客家」世界再現，如下表所示，粗體字乃是本文界定的客家紀錄片定義：

觀點／世界	有客家現實世界	無客家現實世界
有客家觀點	有客家觀點，呈現客家現實世界	有客家觀點，呈現無客家現實世界
無客家觀點	無客家觀點，呈現客家現實世界	無客家觀點，呈現無客家現實世界

不過，誠如前述攸關客家人如何定義的問題，同樣地，與其確切定義客家現實世界的內涵，不如將「客家紀錄片」的基本定義放寬為：「具有客家觀點的現實世界再現。」但有一種「不具客家觀點，但涉及客家現實世界再現」的作品，是否該納入「客家紀錄片」的討論呢？嚴格說來，這不算是「客家紀錄片」。不然，這就會回到客家基本法的多重認定問題？也就是說，不會講客家話能不能算是客家人？若能納入討論，那麼「客家紀錄片」將淪為極度廣義的定義，而失去其討論意義。但若紀錄片涉及拍攝客家現實世界的再現內容，有觸及所謂的客家觀點，那麼，仍可納入「客家紀錄片」的範疇討論之。

如上所述，本文對客家紀錄片的積極界定是：客家紀錄片不再只是影片素材攸關客家人、物、事，而聚焦在影片紀錄的工作者（行動者），必須具備「客家」觀點的現實世界再現。這又涉及到什麼是「客家」觀點？基本上「客家」觀點可以是建構、反思，甚至是解構客家現實世界的視角。然而，最重要的是這些「客家」觀點是政治性的，換言之，客家紀錄片是意圖再現或回應客家族群在歷史、社會脈絡的問句，亦即是解決客家人在社會脈絡的存在危機與解決之道，並藉此匯集出一種政治能量。也就是說，客家紀錄片的存在，涉及的是一種對「客家」的倫理行動。雖然忽略紀錄片工作者的「客家」觀點，某種程度上可以擴大「客家紀錄片」的範疇、能見度與討論程度，但過度廣泛，進而缺乏「客家」觀點的客家紀錄片，最終只會邁向客家委員會的自我多重主觀認定，走向虛胖、「嘮雞脰」的客家人認同一般，淪為浮誇且虛胖的客家人——

¹⁰⁶ 「嘮雞脰」，pang24 gie24 goi24，比喻誇口、說大話。參見教育部台灣客家語常用詞辭典。

¹⁰⁷ 參見《103 年度臺閩地區客家人口推估及客家認同委託研究成果》（委託單位：客家委員會執行單位：典通股份有限公司，2014 年。）頁 5-14。

¹⁰⁸ 同上註，頁 70。

灣有五百萬的客家人，但有四百五十萬的客家人不會講客家話，也就是存而「不見」、存而「不聞」存而「不說」——這類存而不論的客家觀點。

第四節 論文章節架構說明

本文的研究設計從歷史性的文字史料（報紙文獻），到歷史性的影片史料（客家紀錄片）兩者出發，首先從文字言論中釐析出如何浮現出「客家」上電視的社會氣氛，接著以文化生產的角度，借用文化記憶與敘事認同的概念出發，同時，運用視覺表述，包含紀錄片表述與華語語系表述概念，嘗試探詢彭啟原作為客家紀錄片工作者的先鋒角色，理解客家如何與紀錄片產生連結，且運用影片文本分析法，觀察該作品之中的文化記憶如何建構、敘事認同如何發生變化，以及華語語系如何運用在客家紀錄片的研究上。本論文架構除第一章〈緒論〉，其餘分章將如下述：

第二章〈「反客」為主愛打拼：我們要上電視〉藉由客家為何要上電視的問題意識出發，觀察一九八六年至一九九一年的報紙脈絡，嘗試勾勒出為何客家人意圖爭取客家上電視的歷史成因，並分為三期討論：一、「客家」上電視的問題檯面化、二、「客家」上電視的議題行動化、三、看見客家：台灣客語節目的誕生。從不見客家，到看見客家，從中體察當時的社會討論氣氛與深入台灣客家人的感覺結構，以及客家人為何迫切需要客語節目與客語新聞的誕生。本章從報紙媒介的外部性著手，體察報紙媒介的公開討論中，挖掘政府官員、新聞記者、讀者投書與社會有力人士與相關人士，如何在報紙上直接或間接表述其對於方言節目的看法與意見。藉此，本章企圖指出，迫切使客家人積極爭取電視媒介的文化霸權，主因來自於福佬話即將與國語並置為雙語節目之際，客家人的焦慮與長年被無視的悲憤之情。於是，客家人在報刊輿論一而再、再而三地呼籲，到最後迫不得已的走上街頭，成為台灣史上首次以客家為族群號召的客家還我母語運動，最終造就客語節目的誕生，其包含：《鄉親鄉情》、《客家風情畫》，以及客語新聞。前兩者的客語節目，對於客家議題的重視、使命與壓力，說明客語節目的製作，實有延續客家文化的任務。然而，後者的客語新聞製作與播映，不但無助於客家認同的形塑，反而造就客家人保守、守舊的傳統負面形象，此一現象說明客家紀錄片需要堅守其進步的客家觀點與立場。

第三章〈客家文化記憶的重建與風格的初生〉首先分析在重建之前，綠色小組如何運用攝影機作為一種工具，突破官方壟斷的傳播媒介，替客家還我母語運動留下動態影像的歷史見證，從而析論出剪輯者雖無客家觀點，但亦可視其為客家紀錄片的關鍵要點，乃是其拍攝的現實世界（被拍攝者），實然有部分明顯的客家認同與觀點。接著以《客家風情畫》前兩季分析客家上電視的具體成果，以及其作為文化媒介的「物質性」保存與文化記憶再生產概念出發，審視該系列影片如何表述與保存客家人的集體記憶，又是如何挑選並建構客家文化記憶工程的基本內涵，進而逐漸形構成客家人的集體記憶。借助揚·阿斯曼的文化記憶理論：內容（神話傳說、發生在絕對的過去事件）、形式（被創建

的；高度成型；慶典儀式性的社會交往）、媒介（被固定下來的客觀外化物；以文字、圖像、舞蹈等進行的傳統、象徵性的編碼與展演）、時間結構（神話性史前時代中絕對的過去）、承載者（專職的傳統承載者）——具體應用在《客家風情畫》前兩季，釐清該片認可的客家文化記憶究竟所謂為何？如何違和？且如何透過見證真實與經驗轉化為客家文化記憶，是其重點所在。前兩季以解說式的紀錄片的製作模式為主，此時的客家紀錄片旨在建立「何謂客家」的認同建構階段，在敘事認同的策略表述上，它漸漸意識到紀錄片理當應有剪輯者本身的客家觀點，是故從「客家是什麼」邁入「客家不是什麼」的問題意識轉折，藉此關照不同族群的文化特色，尤其是與客家族群互動甚繁，同樣在文化認同上遭受危機的原住民各族。

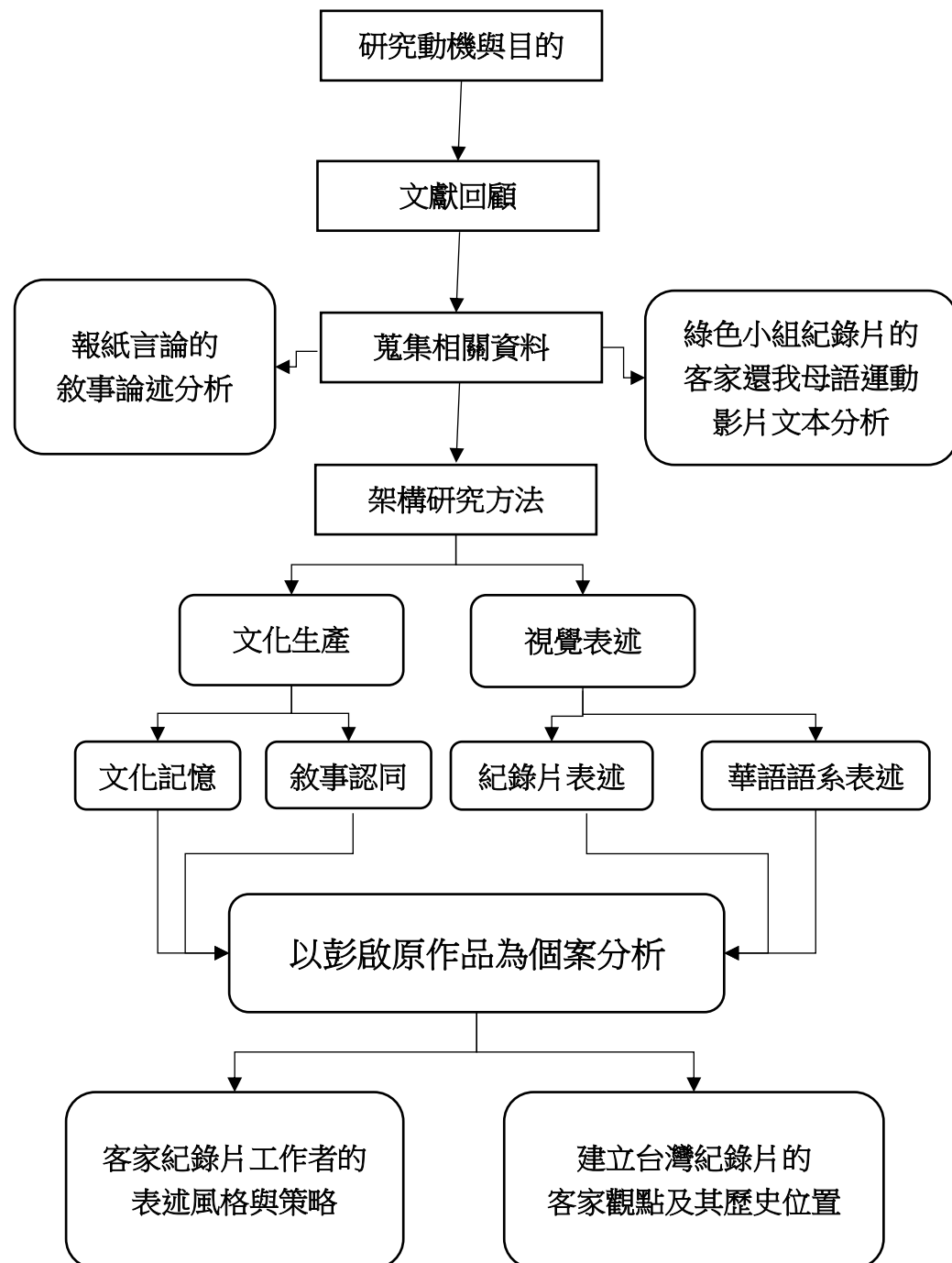
承續前述的客家觀點聚焦，**第四章〈客家紀錄片典律與觀點的生成〉**關懷台灣內部少數族群的互動關係，主要以客家人與原住民各族為主，建構具有客家觀點的史觀，探究土牛溝之外的邊界，亦即是探索客家的邊界。從而得出客家認同實際並非穩固的，而是充滿縫隙，誠如拉克勞與穆芙所稱的節點。是故，該季的客家紀錄片，實踐且建構的客家性，並非是本質主義式的客家，而是經過台灣島內人群的互動過程，進而記錄拍攝當下的客家認同所謂為何？其中必然有其歷史的偶然性——《客家風情畫》第三季引領我們看見這種偶然性的片段與差異性，並且將客家議題置入更大的論述框架與架構，藉此深化、同時顯示台灣這塊土地上的多元族群及其複雜性。此外，《客家風情畫》第三季的尾聲，透過探索馬來西亞的跨界客家討論，具體提點弱勢族群如何進行跨國連結的可能性。最後，《遙遠歸鄉路》與《三坑人三坑事》，前者以第一人稱敘事觀點與「介入」現實的街頭抗爭之姿，具體呼應解嚴後風起雲湧的態勢，尤其是社會抗爭形式的敘事脈動，敘事者「我」從為何介入、如何介入、介入之後三層面探究其視覺表述的策略，如何呼應當下的時空脈絡；而後者展演出另一種客家紀錄片值得發展的模式，朝向社區型的紀錄形式，藉由盤點社區資源，說明社區歷史的方向出發，著手扎根屬於自己的歷史，呈現解嚴後另一種「認識自我」浪潮下的新風貌。

第五章〈從原鄉到我們客家庄：彭啟原表述策略的流變〉企圖從史書美的「華語語系表述」理論出發，檢視彭啟原的後期作品《台灣客家》與《客家行腳》如何面對中國性與台灣性兩者之間的國族幽靈斡旋與交手。是故，我們發現客家紀錄片念茲在茲的觀點，始終是在地化的客家認同。《台灣客家》一方面透過中國性，策略性地將「客家」翻譯至國外影展，另一方面，又對台灣內部的族群表述「客家」作為一種實存的狀態。製作完《台灣客家》後，徘徊在彭啟原腦海那番揮之不去的客家餘影與思考，本章檢視他如何透過《客家行腳》全六集的剪輯，道出其十餘年來從事客家紀錄片的心路歷程與時光流轉。當《大陸尋奇》「永恆的中國」已成為夢幻泡影之際，客家紀錄片指向在地化、多文化、具有抵抗特色的時間跨度，乃至於客家認同與觀點實踐，說明紀錄片作

為視覺文化生產及其傳播媒介的特色，始終脫離不了改變、改造社會的歷史特性與目的。

第六章〈結論〉歸納前述章節的重要發現，藉此作為論證的總結。嘗試替客家紀錄片工作者的視覺表述風格與策略，作出適切的價值判斷，旨在建立台灣紀錄片的客家觀點及其歷史定位。其他，若本文尚有不及再加剖析之處，也將在此略加說明，以陳述未來展望。

本文的研究框架、流程與預期成果如下圖所示：



第二章 「反客」為主愛打拼：我們要上電視



第三世，美麗綠翠台灣客家人（現在）

近來大家興起來，到處聽到係台語，
愛講就講台灣話，愛寫就寫台灣文。
愛講台語有種種，雖然山地九族話，客家話也算台語。

但，係啊！

路頭巷尾常聽到
大喊大叫个民眾聲。

「我聽沒！！我聽沒！！」

个鶴佬話。

想起祖公自來台，
以後客人盡量學，
學講啊！學講啊！
愛會曉得講鶴佬。

學到家世三代後
連自家母語忘了了。

真真出差有三世，
恁樣下去作得麼？

〔丕恩〕等客家人嘞！！

反省，自強，愛打拼。¹⁰⁹

〈出差世？〉是杜潘芳格寫的一首客語詩，「出差世」詩題的翻譯可以是羞臉或丟臉的意思，前兩世描寫的是日據時代與戰後國民黨政府的「兩個太陽」時代，抗議在國語政策之下，客家人學國語學到最後，連客家話都不會講了。另外，第三世如上所述，對應於解嚴後福佬族群要求講台灣話、寫台灣文的強勢力量，詩人作出自省與呼籲客家人「反省，自強，愛打拼。」

若仔細回顧解嚴之前，台灣的紀錄片多為黨國體制下的新聞片、宣導片、教育資訊片，此外民間製作的民俗文化或鄉土風味之作，鮮少碰觸政治、社會面的嚴肅議題。¹¹⁰因此，缺乏庶民視角的影片，無非是另一種出差世的徵兆。本文主要的研究對象彭啟原及其團隊製作的《客家風情畫》，誠然是客家還我母語運動之後，彌補此疏漏的產物。彭啟原以民間傳播公司參與客家文化記憶之

¹⁰⁹ 杜潘芳格著——原刊於《台灣時報副刊》，一九九〇年八月二十二日，收錄於劉維瑛編，〈出差世？〉，《杜潘芳格集》（台南：國立台灣文學館，2009年），頁41-43。

¹¹⁰ 李道明，〈激流般起伏的紀錄片運動〉，《秩序繽紛的年代：走向下一輪民主盛世》（台北：左岸文化，2010年），頁26。

影像文本書寫，在戒嚴終將解嚴的歷史必然性中，個體偶然性的參與，捲動了「客家」論述的記憶媒介空間。

一九八八年初，彭啟原遞交《歲月情懷話客家》企劃書給當時的公共電視製播小組，評選結果為：婉退。當他致電詢問製播小組時，方得知未能通過之故：「企畫案內容獲得評審很高的評價，但是有些評審提到這個節目內容完全只以客家族群為主體，擔心造成台灣脆弱的族群關係更加分裂。」¹¹¹一九八八年底，客家還我母語運動的訴求全面開放客語電視節目。一九八九年，他將原企劃案更名為《客家風情畫》，再次參加徵選，終於高分通過審查。

為什麼看見客家是重要的，若想回答此惑，首要回答的是：「如果不看見客家會怎樣？」杜潘芳格的客語詩，固然是一種證言，然而，考察報紙言論或許是另一種呈現證言的方式。是故，本章選擇運用聯合知識庫的全文報紙資料庫，輸入「客家」關鍵詞進行檢索，試圖從一九八七年到一九九一年底的報紙新聞言論出發，說明若長期在公共領域看不見客家的話，將產生怎樣的歷史情境，藉此體察身為客家人當時的感覺結構，嘗試理解為何會爆發一九八八年客家還我母語運動，以及為何第一要求是指名「客家上電視」。首先說明，我為什麼是選擇報紙，而非客家雜誌，主因是我認為報紙較貼近一般庶民的聲音，便於將客家上電視的時空背景脈絡化。再來，為什麼是聯合知識庫的全文報紙資料庫，主因是使用電子資料庫搜尋較為簡便的因素。另外，本章採用的報紙言論，除了新聞外，還有讀者投書，當然運用新聞報導與讀者投書為分析，受限於媒體與報業的立場，也就是說，某種程度這些資料是經過某些人的審閱與符合報社的立場與規範方能刊登，自然有其限制。然而，新聞與讀者投書呈現什麼是一回事，如何解讀又是另外一回事。也就是說，這些前提性的規範，並不影響直接本文的推論或判別客家感覺結構的呈現與為何「客家上電視」問題浮現。

第一節 「客家」上電視的問題檯面化

究竟，為何客家需要上電視，客家語言又與電視節目播出有何密切關係，以下將就此加以追蹤與剖析。一九八七年三月二十一日，聯合報記者戎撫天討論立委朱高正使用福佬話在議場問政的目的，他認為朱高正在議會場合使用福佬話問政，是有戲劇化的表演性質，藉以團結福佬族群的意識。¹¹²事實上，這樣的戲劇化認知，無非是一種「自己的語言自己救」，或是讓我們說自己的話。同年四月，台灣省議會出現類似景況，首先，蘇洪月嬌議員堅持用福佬話質詢，引發客家籍議員的不滿，有樣學樣地用客家話問政，此舉造成議事中斷與混戰。¹¹³客家籍議員用自己的語言質詢，並非基於「自己的語言自己救」，而

¹¹¹ 彭啟原，《客家影像二十年》未刊稿序文。

¹¹² 戎撫天，〈雙語質詢，究竟有無必要？口出穢言，糟蹋立委形象！〉，《聯合報/02版》，1987.03.21。

¹¹³ 〈各說各「話」怎麼溝通？省議員用方言也起一場風波〉，《聯合報/02版/霧峰訊》，1987.04.09。

是：「你要說，我也要這樣說。」造成議事短路的結果。隔天，聯合報出現〈台灣話〉的社論，詮釋這幾次的公共場合要求講「台灣話」的風波，該文認為「台灣話」解釋成福佬話的方式有問題，有代表性的是原住民語，原住民才是「台灣人」（但該社論卻把原住民語誤認為是：馬來語。）接著，該文援引客家人為例，若要廣義地解釋「台灣話」，客家話也是台灣話。當所有人都用「台灣話」溝通時，這就形成困難之處——故該文呼籲：「只有把「台灣話」回歸為「中國的方言」，然後大家在私的場合不妨說方言，公的場合則一律使用國語，才是中國人在說中國話。」¹¹⁴各語言族群逐漸展開爭奪文化霸權之際，此社論趕緊滅火，用中國語統攝各族群的爭取代表台灣話的可能性，並揭櫫同是中國人的大旗，認為中華民國國民用國語講中國話的正當性與必要性。

同年六月，新聞局書面回覆立法委員吳海源質詢能否開放福佬話及客家語電視節目，解釋只要符合廣播電視法第二十條，即可製作方言節目。¹¹⁵七月，立法委員黃河清、劉興善為民間將近三分之一，並不能適應國語新聞與節目內容的民眾再次請願。對此，新聞局長邵玉銘回應可先從廣播配合電視，著手進行福佬話或客家語的配音。¹¹⁶十一月，民生報製作回顧四分之一世紀的電視文化專題報導，政大新聞系教授陳世敏從〈一、電視的文化霸權〉講起，他認為：「跟電視有關的一切事情，從製作到播映，從收看到改變一個人的生活方式和價值觀念，可統稱為『電視文化』。這樣看來，相對於生活中的其他層面，電視文化實可稱為當今的『文化霸權』。」¹¹⁷隔天，陳世敏〈二、閩南語節目問題應避免泛政治化〉繼續析論語言與文化間的關係，並論及口語時代與電視時代的差別，分析為何重視方言文化者，正迫切爭取上電視的機會。因為，電視媒介的強大傳播力，往往在數年之間，便可達到此消彼長的結果。他說明當時的氣氛：

新聞局總算開始體認電視文化再也不能脫離現實環境了。畢竟，無論從那一個角度來看，閩南語是我們的「活文化」(living culture)，也是我們「生活過的文化」(lived culture)就像我們血液中承襲了祖先的特質一樣，沒有理由藉著電視政治的泛政治化而斬斷血脈淵源。¹¹⁸

換言之，他認為讓現實活著的文化上電視，乃是時勢所趨。該文發現，若仔細檢視一九八三年的「電視節目製作規範」之後，外語節目居然能享有比福佬話

¹¹⁴ 〈「台灣話」〉，《聯合報/03版/本報訊》，1987.04.10。

¹¹⁵ 〈只要不違反廣電法，電視台可製播方言歌唱節目〉，《民生報/11版/影劇新聞版》，1987.06.26。

¹¹⁶ 〈給予方言適當地位，擬以廣播配合電視〉，《聯合報/03版/台北訊》，1987.07.14。

¹¹⁷ 陳世敏，〈四分之一世紀的電視文化系列四：一、電視的文化霸權〉，《民生報/11版/影劇新聞》，1987.11.03。

¹¹⁸ 陳世敏，〈四分之一世紀的電視文化系列四：二、閩南語節目問題應避免泛政治化〉，《民生報/11版/影劇新聞》，1987.11.03。

節目更好的待遇，無非是弔詭之處。¹¹⁹值得注意的是，該文的時間點，台灣已宣布解嚴，因此，該文表示要讓活的文化上電視，可視為是電視媒介要解嚴的呼聲，也就是說，台灣人要說自己的語言。不過，該文的侷限僅為福佬話發聲，無法體察其他少數族群的內在心聲。接著，一九八八年一月，聯合報同時刊登朱高正（福佬）、吳延環（外省）、鍾榮吉（客家）三位民意代表對於電視台增加方言節目的看法，同時涉及到三種不同身分的族群發言。〈民意代表說·最好少干預〉¹²⁰提到，朱高正建議電視公司採自由市場制，政府少干預為妙。吳延環則堅決反對，並且主張尊重民國六十五年訂定的廣播電視法，認為若三家電視台增加方言節目，是公然違法且不可原諒的。¹²¹鍾榮吉為高齡的方言使用者發聲，他認為增加福佬話和客家語節目，就是增加多樣化的節目，但不能湊數為之，而是要有品質，是增加多學語言的機會，促進民間的交流理解，與國語推行並無衝突。¹²²從中，我們可體察出福佬和客家同被歸類為本省籍，但關懷的視角有明顯落差，福佬人朱高正採取自由市場決定論，不畏懼市場的選擇，客家人鍾榮吉卻認為，政府要替少數著想，製作有品質、多樣化的節目。同版面尚有曠湘霞擔任新聞局廣電處長的官方立場，基本上，官方政府認為，增加方言節目是可行的，但需要民意為本與電視台的立場考量，若多數民意要增加方言節目，政府官方是接受修改廣電法的訴求。¹²³

除了政治人物的發聲外，學術界的研究成果更扮演協力的角色。台大外文系任教的黃宣範，說明大學生語言使用狀況的問卷結果證實，客家話消失的速度遠遠大於福佬話，他呼籲政府應該協助方言文字化，並開放語言政策，以及像新加坡學習，將福佬話、客家話列為官方語言。¹²⁴同版面，記者張麗伽從語言是文化、歷史的積累資產與使命，呼籲語言政策的開放。¹²⁵一九八八年一月底，邱榮舉在聯合報的文化講評中，借力使力地從黃宣範的研究談論客家人的怨念與哀愁，一吐身為客家人的埋怨與苦楚：

多年來，客家人一直在感傷與憤怒，抱怨大眾傳播工具，特別是電視台和廣播電台，絕少有客家話發音，例如電視台至今尚無客語新聞報告與客語節目；過去曾有電視連續劇「星星知我心」穿插有客家話，但是節目內容嚴重扭曲了客家人的真實面貌。至於廣播電台，現在亦無客語新聞報告，雖有一些些客語節目，但時段差，總播出時間也不足，可以說與客家社會大眾的需求不相符合。這些使得較年長既不懂國語又不懂閩

¹¹⁹ 同上註。

¹²⁰ 朱高正，〈民意代表說·最好少干預〉，《聯合報/16版/輿情》，1988.01.02。

¹²¹ 吳延環，〈民意代表說·萬萬不可行〉，《聯合報/16版/輿情》，1988.01.02。

¹²² 鍾榮吉，〈民意代表說·多一點選擇〉，《聯合報/16版/輿情》，1988.01.02。

¹²³ 曠湘霞，〈電視播方言 時段該增加？ 廣電處：尊重民意〉，《聯合報/16版/輿情》，1988.01.02。

¹²⁴ 台北訊，〈客家語流失 孰令致之〉，《聯合報/17版/文化藝術》，1988.01.05。

¹²⁵ 張麗伽，〈語言資產應當珍惜〉，《聯合報/17版/文化藝術》，1988.01.05。

南話的客家人，難以接收新的資訊和享受娛樂，以致生活孤寂，此情此景，常讓客家子弟傷感與不平。¹²⁶

這番激昂與無奈的言論，獲得讀者張紹焱的投書回應，指稱客家話乃是宋音的遺緒，是中華文化的一部份，台灣作為三民主義的模範省，文建會應該要先負起保存客家與福佬話的歷史責任才是正道。¹²⁷報紙媒介激起的討論，已然引起一波客家文化新生、檯面化的聲浪，並促成客家社團的成立，許多客家人對於媒體傳播未給予客家平等的空間，感到不滿。¹²⁸來自板橋劉尚卿的〈為客家語留個時段〉確切表達這樣的不滿：

自從電視台開放方言的播出時段以來，三家電視台都明顯的增播「閩南語」方言的節目，這對一些除了懂得閩南語的百姓真是一大福音，因為他們可獲得更新的知識與資訊。

世界上有一億以上的客家人，客家語已成為世界主要語言中的第二十三位。同樣的，台灣亦同時居住四百多萬的客家人，在這其中亦有數以萬計的客家人，不懂得客家語以外的語言，而電視節目可謂人民獲得資訊的主要來源，為何獨讓這些只懂得客語的客家人，沒有接受新資訊與關心國家大事的機會呢？這使我客家子弟憤慨不已。

就整體中華文化而言，客家語主要為宋音的遺留，在我國博大精深的文化中占有極重要的地位。反觀今日的客家語流失極為嚴重，政府應及早重視維護這些即將流失的方言，使我中華文化得以保存更完整。

當政府政策有心開放之時，希望電視台能擇時段多播出客家語言的節目，讓這些不懂國語、閩南語的客家觀眾，能看到自己語言的節目，也讓一些有心學習客語的人有機會多學一些。¹²⁹

透過投書的抒發，劉尚卿闡述客家人在全球各地的勢力廣大，且島嶼上亦有數百萬人，卻長期在台灣遭到漠視，他認為保存客家語，就是保存中華文化的論述方式，意圖提升客家話的語言位階。此論獲得花蓮曾貴蘭的回應，〈讀者心聲回響：讓客家語上電視〉文中再次表達客家人屢屢要求增加客家話節目，電視台卻毫無反應，更替資源落後、居住在偏遠客家庄內的客家人打抱不平，強烈表達她對於電視只有再現福佬話和國語節目，對客家人而言，根本是鴨子聽

¹²⁶ 邱榮舉，〈從速謀求挽救客家語〉，《聯合報/17版/文化藝術》，1988.01.30。

¹²⁷ 張紹焱，〈讀者來論 維護語言資產 政府責無旁貸〉，《聯合報/17版/文化藝術》，1988.02.04。

¹²⁸ 台北訊，〈客家文化 重現生機〉，《聯合報/17版/文化藝術》，1988.02.12。

¹²⁹ 劉尚卿，〈回響：為客家語留個時段〉，《聯合報/09版/輿情》，1988.02.16。

雷，〔ㄟ厝〕唔知。故該文再次強烈要求三家電視台與公視必須增闢客家節目。¹³⁰該文清楚地說明語言位階的不平等，恐造成客家人及其族群在接受資訊上的落伍與「〔ㄟ厝〕唔知」。最後，恐造成客家人與時代脫節。數日後，又有新讀者的回應，儼然已形成小型論戰。林憶芳認為，不應鼓勵播客語節目，因為這會影響數十年推動國語的成果，但弔詭的是該文又支持公共電視可以有教學方言的節目。¹³¹同版，來自板橋的劉尚卿再次投書，從國富民強的觀點出發，國民愛國愛鄉的情懷意識，客家人照常服兵役、納稅，卻得不到政府的關愛，若讓客家人無法表達愛鄉之情時，又如何叫他愛國呢？該文文末表示：「我是一位克盡職守的好國民，納稅服兵役更是不遺餘力。當我客家語族受不到政府的愛與包容接納時，不滿油然而生。希望政府能做夠個明智的決策。」¹³²此論即是：若客家人再得不到政府的關愛時，那麼，也別想要客家人支持這樣的國家，大力抒發客家人長期以來受到次等國民，甚至是三等國民的歧視待遇。另外，羅世宏〈客語節目上電視〉用評點式的角度闡釋製播客家節目的理由：其一、客家人在台有三、四百萬，並不算少數。其二、方言節目只做福佬話節目，對客家人並不公平。其三、播出客語節目有助於族群相互理解。其四、新增方言新聞、節目是一種進步的概念。文末同樣呼籲不要再忽視客家人的權益。¹³³最後，一九八八年五月，中研院啟動「台灣漢語方言調查研究」分支計劃，著手調查台灣閩南語、客家語方言分佈情況。¹³⁴可見當時的學術界的對民間的需求反應迅速。

一九八八年起，客家人盼望近半年的客語節目仍未有下文，六月十七日，《客家風雲》雜誌社舉辦爭取客家節目的說明會，會中集結客家籍立委、學者及相關代表，聲明客家話已經慘遭遺忘、語言失憶、民族尊嚴喪失長達四十年。更令人憤怒的是，即使透過輿論發聲後，行政院新聞局草擬的「公共電視台設立方案」，雙語是以國、台語雙語播出，儼然忽視、歧視客家人的存在與訴求，盼政府三思，並尊重客家人的媒介傳播權和使用權。¹³⁵同年十月，謝鵬雄卻撰文持反對立場，質疑〈為何播客家語？〉，呼籲官員不能倒退車，他認為：

客家人居台數代，大部份已諳閩南語，四十年前也多學會國語，這播客家語之議，也不過是覺得大家都有「權」主張，不吵白不吵罷了。

〔……〕今日決不可讓政治秀的討價還價蔓延到大眾媒體上來影響傳播的理念。¹³⁶

¹³⁰ 曾貴蘭，〈讀者心聲 回響：讓客家語上電視〉，《聯合報/09版/輿情》，1988.02.27。

¹³¹ 林憶芳，〈回響：客家語 上電視？播方言不宜鼓勵〉，《聯合報/09版/輿情》，1988.03.02。

¹³² 劉尚卿，〈回響：客家語 上電視？客家人望穿秋水〉，《聯合報/09版/輿情》，1988.03.02。

¹³³ 羅世宏，〈讀者投書 客語節目上電視〉，《聯合晚報/02版/話題新聞》，1988.03.04。

¹³⁴ 參見台北訊，〈調查台灣漢語方言 中研院新猷 跨所際整合〉，《聯合報/05版/文化·藝術》，1988.05.18。

¹³⁵ 潘秉新，〈電視頻道 聽不到客家話 客籍團體 發出吼聲〉，《聯合晚報/11版/生活》，1988.06.17。

¹³⁶ 謝鵬雄，〈螢幕透視 為何播客家語？〉，《聯合報/24版/娛樂新聞》，1988.10.19。

這番令客家人髮指的言論，自然會受到客家人的回應挑戰。這次是來自新竹的張德永〈應否開放客語節目 客家子弟心聲〉，他從民族不平等的立論為客家與原住民族的文化生存空間奮鬥，並說明客家人在台灣是最龐大的弱勢族群，數百萬人口卻聽不到「自己的語言」，於是產生文化失根的現象，最後還指出大眾媒介的文化交流有其必要性，可避免產生族群偏見或隔閡。¹³⁷

接著，讀者林光華〈為何播客家語的迴響〉¹³⁸一文，以外語節目為例，更拿客家文化與北京戲、歌仔戲、布袋戲相提並論，說明客家節目的存在有其獨特的正當性，若只獨厚福佬話節目的話，恐怕是畸形的發展，也是對客家人、原住民的忽視，最後呼籲政府能開放多一點電視頻道。該文值得肯定的是，林光華不僅為客家人發聲，更注意到更為少數的原住民族立場。同日，來自美濃筆名為思鄉客認為，首先表明客家人不是極少數的集合名詞而已，更是代表全台四分之一的客家人，也不是「不吵白不吵」的人民，他反駁客家人是愛鬥爭的民族：「有誰見到我們走上街頭？」¹³⁹該文同時還質疑謝鵬雄用已有國語、福佬話節目的論調反駁客家節目，是否是「只顧自己生存，不管他人死活」¹⁴⁰的態度。接著，思鄉客筆觸感慨地道出身為客家人的心聲：

我以生長於客家庄為榮，因為在家講母語，在校講國語，同時自小也從電視節目習得了閩南語，可見電視的教育力量不容忽視。多會一種語言等於多了一項溝通管道，我很同情家鄉五十歲以上父母、祖父母輩者，他們不認識字，看電視「只見其人，聞其聲，不懂其言」。他們終年辛勤工作，照樣納稅，唯一的娛樂就是欣賞一知半解的電視節目。另外居住在都市的客家後代，因缺少學習機會，和周遭環境影響，似乎已和「客家」兩字扯不上關係，偶爾返鄉，竟有祖孫「無言以對」的悲涼之景。長遠而言，若讓非客籍的同胞，從電視學習客家語或認識客家文化，這對消除種族間的隔閡不無助益。¹⁴¹

思鄉客道出數十年來客家人遭逢的雙重壓迫，並為客家長輩打抱不平、訴苦，期望電視媒介的力量，能改變客家人長期被漠視、忽略的族群宿命，無疑呼應邱榮舉的言論。在此顯示的是，電視媒介若不再現客家人的語言與文化，很快地族群尊嚴恐將無以為繼。從中也可得知客家人在台灣，因為缺乏代表性與市

¹³⁷ 張德永，〈應否開放客語節目 客家子弟心聲〉，《聯合報/11版/現代生活 輿情》，1988.10.21。

¹³⁸ 林光華，〈讀者投書 為何播客家語的迴響〉，《聯合報/24版/娛樂新聞》，1988.10.23。

¹³⁹ 思鄉客，〈回鄉·回鄉·回鄉……多一種語言 多一種溝通管道〉，《聯合報/11版/現代生活 輿情》，1988.10.23。

¹⁴⁰ 同上註。

¹⁴¹ 同上註。

場性的悲哀，導致學校教育、電視媒介作為意識形態再生產機器沒有關照客家人，恐導致世代的語言斷裂與族群尊嚴喪失。

同年，十一月二日出現〈客家語電視節目播出有望〉說明，三台可望將從省政府時段徵調某一時段，輪流播出。三台主管表示無意見，而電視台聽從省政府新聞處的指示。¹⁴²同一天，民生報〈增播客語節目，三台傷透腦筋〉報導表示：「廚子難找食客有限，客家菜怎麼上桌？」¹⁴³比喻客家節目製作有其困難度，並認為若按照廣電惡法的規定，除了有其困難之外，更有商業考量（廣告）的問題。隔天，新聞報導省政府會議結論如下：「一是製作客家語節目以利用三台現有省政府委製的節目為主，不考慮另闢時段，節目的內容則是報導省政建設，暫不製作戲劇及綜藝節目。」¹⁴⁴這明顯把客家人不當一回事的含糊其辭，卻騙到來自新竹的讀者鄧興隆在〈回響：盼客語節目誕生〉一文中，表示雀躍之情，並期待客語節目趕緊到來的一天。¹⁴⁵十一月十七日，聯合晚報出現〈街頭風雲 萬名客家人 下月要上街〉，由十九個客家社團組成「客家權益促進會」，呼籲檢討語言政策，保障各「母語」權利。¹⁴⁶為此，新聞局長邵玉銘趕緊出席台北的「六堆客家之夜」滅火，因為這場子是為開放客語節目的遊行凝聚共識與暖身，他在會後表示，他會與客家人士繼續溝通，看看如何克服製作客家節目的困難。¹⁴⁷為此，聯合報黑白集再次重申：「語言權益的最高目的是語言統一，語言統一後，國語為主，方言為輔，便是權益的全面化了。」¹⁴⁸新聞局再次與三台與公共電視溝通的結果，電視台又改口認為客語人才的來源不是問題，而是擴大方言節目是否有其必要性，而公視也認為狹隘的方言，並非是公視為「小眾」服務的意義。¹⁴⁹三家電視台與新聞局互打迷糊仗的態勢越來越明顯，台視說正在紙上規劃，中視主管則推給政策面，華視則解釋，不排出製作客家語節目的可能，但一切仍以市場功能的調節為準則，對此，電視台的立場感到很為難。¹⁵⁰

官方機構的政治性與電視台的商業角度皆難以接受客家節目的存在之際，學者蕭新煌在聯合副刊發表〈客家意識〉表示，《客家風雲》雜誌為客家人尊嚴、地位的推動，可望破除長年來本省、外省的二分、平地、山地的二元對立。他從歷史層面，說明客家人的三明治處境：

¹⁴² 台北訊，〈客家語電視節目播出有望〉，《聯合報/24 版/娛樂新聞》，1988.11.02。

¹⁴³ 王介中，〈增播客語節目 三台傷透腦筋〉，《民生報/10 版/影劇新聞》，1988.11.02。

¹⁴⁴ 本報訊，〈三台客語節目昨獲結論 以省政內容為主 戲劇暫不考慮〉，《民生報/10 版/影劇新聞》，1988.11.03。

¹⁴⁵ 鄧興隆，〈回響：盼客語節目誕生〉，《聯合報/11 版/現代生活 輿情》，1988.11.05。

¹⁴⁶ 徐定心，〈街頭風雲 萬名客家人 下月要上街〉，《聯合晚報/04 版/社會話題》，1988.11.17。

¹⁴⁷ 台北訊，〈電視要說客家話 新聞局即將協調製作節目〉，《聯合報/04 版/社會觀察·大家談》，1988.11.20。

¹⁴⁸ 黑白集，〈語言權益〉，《聯合報/03 版/焦點新聞》，1988.11.21。

¹⁴⁹ 台北訊，〈方言節目如何安排 新聞局昨邀電視界溝通〉，《聯合報/24 版/綜藝新聞》，1988.11.25。

¹⁵⁰ 熊迺康，〈電視要說客家話 台視初步籌劃 友台按兵不動〉，《聯合晚報/03 版/話題新聞》，1988.11.26。

長期以來，客家人便只有老是「被分類」的分，而不能有明顯的自我定位。任何定位的意圖或舉動，都會招來不討好的「三明治處境」。也因此，客家意識的模糊化便成為歷史的一個結果。而這種不輕易對外表現「自我意識」的行為，也正是客家族群從台灣移民史和戰後政治互動中，學習到的防衛和適應方式。¹⁵¹

接著，再論客家人對於以福佬人為主力的民進黨，確實有緊張感存在，因此，激起客家人的反省。此外，鄉土親緣性的文化尋根進而產生的能動性，給予客家認同新的道路，可望不同於弱勢、受害者的悲情論述，從政治、文化路徑上，創造出客家人同樣是在這塊土地上，做台灣的主人。¹⁵²我們可以看見，縱然關心客家節目的人士在報紙言論等輿論園地，大力呼籲開放電視播出客家節目，然而，官方的虛應與電視台的市儈態度，皆是客家人為無物，眼睜睜讓客家人眼觀螢幕，耳朵聽國語和福佬話，終於，孰可忍孰不可忍，客家人準備上街抗議。

第二節 「客家」上電視的議題行動化

隨著報章輿論的積極討論，政府當局與電視台不得不做出回應，十二月二日，聯合晚報報導〈客家人要為客家節目上街 台視搶先推出客語新聞〉指出，台視正在籌劃客語節目「省政報導」，亦披露省政府新聞處與三台討論，三台的基本立場是：「客語節目收視群有限，且會因此佔去閩南語節目的時段，因此製播的意願不高。」¹⁵³這時，三台終於攤牌，站在商業考量的立場，並不想製作客語節目。換言之，這表示福佬與客家因為人口數與影響力的關係，導致兩者的語言位階明顯不同，這亦說明朱高正為何選擇說出市場決定論的脈絡，因為福佬人口的多數，並不害怕市場造成福佬話節目的消失，但客家則不同。因此，從新聞局、省政府與三台的被動態勢，造成方言節目弱弱相殘的景況，只因為方言節目有其總數與比例上的限制。¹⁵⁴

隔天，杜逸之〈電視該開播客語節目嗎？〉¹⁵⁵認為，客家權益促進會爭取方言的使用權，恐挑起地方區域意識的興起，他嘗試客觀分析客家人憤慨的原因後，得出結論：其一、電視、廣播有福佬話，卻未曾有客語節目。其二、國家元首談話出現福佬話，但沒有客家話。所以他建議，以後總統只能說國語，要翻譯的話，福佬話、客家話、原住民語都要翻譯。不過，令人好奇的是，難道福佬話、客家話、原住民語全都翻譯的話，就不會挑動地方的區域意識嗎？

¹⁵¹ 蕭新煌，〈客家意識〉，《聯合報/21版/聯合副刊》，1988.11.29。

¹⁵² 同上註。

¹⁵³ 李屏慧，〈客家人要為客家節目上街 台視搶先推出客語新聞〉，《聯合晚報/04版/社會話題》，1988.12.02。

¹⁵⁴ 同上註。

¹⁵⁵ 杜逸之，〈電視該開播客語節目嗎？〉，《民生報/05版/體育新聞》，1988.12.03。

這種說法恐怕只是一種掩耳盜鈴、自欺欺人的態度。歷經客家人多次反應後，一九八八年十二月四日，台視宣佈：「敲定我國電視史上第一個客家語節目「青青家園」（暫定名），由台視文化公司製作，計畫明年元月在每周日早晨八時到八時卅分播出。」¹⁵⁶十二月六日，新聞局邀請民代、學者與客家人士還有三台主管參與座談。前因是省政府新聞處曾邀新聞局、三台主管和客家重要人士與談，但新聞局、台視、華視主管皆缺席，未能凝聚共識。¹⁵⁷這次面對面的座談會，大家各說各話，新聞局長邵玉銘說出其底線的立場，絕對是要依法行政，而他說的法律是指廣播電視法施行細則中的百分之十的方言節目比例，至於節目內容他一概不插手，換句話說，就是要客家人自己去跟電視台“溝通”。至於，隸屬世界客屬總會的林保仁在會中強力堅持三家電視台應播客語新聞，而三台主管則不表態，僅說有誠意製作客語節目。另外，聯合晚報的報導指出，此次會議討論時，有客家籍的立委重炮抨擊省政府協調台視用「省政信箱」的客語配音版想含混過關，簡直是汗辱客家人。¹⁵⁸另外，民生報則報導，座談會中呈現兩極化反應，客家人士發出三點聲明：「主張政府開放多元語言政策，修改廣電法第二十條逐年減少方言節目的條文並製播客家語電視新聞或其他客家語節目。」¹⁵⁹他們不為了別的，而是為了客家老一輩的世代，聽不懂福佬話和國語的客家老輩人士，另外，延續其基本立場，既然有福佬話節目，也應有客家話節目的公平性。¹⁶⁰於此同時，新聞局長邵玉銘卻把多語言的節目推給公共電視與有線電視，認為應該是這兩者的管轄範圍，而非三家電視台的任務：

新聞局長邵玉銘也指出，多語言的節目是未來公共電視台和有線電視的責任，等公視建台後一定會製播不同方言的節目服務觀眾。目前，邵玉銘說，他已要求公視小組多製作客家和其他民族的文化和風俗性節目，並以國語播出，讓大家了解各種民族的文化優點。¹⁶¹

此調擬定之後，我們從歷史的後見之明可以看出此決策的影響力，因為，本文研究對象《客家風情畫》，即是由公視製播小組審核通過，方在公視撥出。十二月八日，民生報報導先前會議的決議：「昨天會議的結論是，明年元旦起每周日上午八點到八點半時段播出客家語節目，內容分為四個單元，包括一周新聞集錦、今日寶島(報導省政建設)、客家風情(報導客家風俗、民情)、客家諺語、

¹⁵⁶ 熊迺康，〈青青家園 聽得到客家話 台視計畫明年元月每周日清晨播出〉，《聯合晚報/05版/影視藝文》，1988.12.04。

¹⁵⁷ 台北訊，〈為客語節目進行溝通 新聞局今邀各界座談〉，《聯合報/17版/綜藝新聞》，1988.12.06。

¹⁵⁸ 李屏慧，〈能看客語新聞嗎？邵玉銘出面溝通 客籍人士要求 請播十分鐘 三台代表不吭聲 但是有誠意〉，《聯合晚報/05版/影視藝文》，1988.12.07。

¹⁵⁹ 本報訊，〈客語節目上螢幕 座談意見兩極化〉，《民生報/10版/影劇新聞》，1988.12.07。

¹⁶⁰ 同上註。

¹⁶¹ 同上註。

歌謠等。」¹⁶²但王介中專文報導表示，節目內容確切怎麼做，還沒有定論，沒人做、做什麼、到底有沒有人看？這皆是問題所在。該文認為，自一九八二年起，客家人就曾呼籲三台要製作客語節目，長期沒有尊重的結果，如今急就章的客語節目，恐怕品質、命運將可以想見，該文站在製播節目的品質立場，比照國際，台灣應該將這類節目交付給公視與有線電視。¹⁶³

然而，為何唯獨台視願意播出客語節目呢？原來是省政府直接持有台視的股權，政府能主導其決策，迫於壓力，台視只好趕鴨子硬上架製作與配合。¹⁶⁴原定十六號的客家「還我母語」遊行，為了在客家地區展開進一步的宣傳與號召，改訂為二十八日上街，該遊行的定位是和平、熱鬧、有文化。¹⁶⁵主要列席的是以政治勢力為主的地方人士，包含：客家大老邱福盛、監委鍾榮吉、地方立委溫興春、邱連輝、吳海源、以及縣議員等多位，宣傳時間與地點如下：

群眾大會開始的時間都是在下午七時卅分，地點排定如下：十日屏東市仁愛國小禮堂，十一日新埤鄉新埤國小禮堂，十二日竹田鄉竹田國小禮堂，十三日麟洛鄉公所禮堂，十四日萬巒鄉公所禮堂，十五日長治鄉崙上村活動中心廣場，十六日內埔鄉公所後面籃球場，十七日美濃鎮美濃國小禮堂，十八日高樹鄉公所禮堂，十九日佳冬鄉三山國王廟前，廿日潮州鎮老人會館。¹⁶⁶

我們發現毫不意外地，客家運動的政治動員能量，主要來自於生活在客家庄的客家人，每一個集會場所的背後，都有許多是長年無法收看、收聽自己的身影的客家人。換言之，這是凝聚客家社群的內部能動力，向外表述客家人的所繫之處。不過，對於非客家人的外人看來，在意的是，恐怕是客語節目的品質與如何經營。如王偉忠就從電視節目經營者的立場析論，電視台可提供平台給客家人發展，但客家人需要提供人力、財力支援，並涉及到電視節目廣告與收視率的缺一不可。若從實務面著手，只推出而不善加經營，客語節目將淪為另一種口號。同時，他反駁客語新聞的可行性，因為福佬話新聞的收視率並不佳，還提醒開放客語節目的族群問題，不可不慎恐挑起省籍矛盾的可能性，盼望大家能族群通婚、融合，朝大家都是一家人的方向前進。¹⁶⁷

於此之時，原本預期立體雙聲電視能解決不同聲道的問題，但工業局因台灣地形複雜、技術困難與經費龐大，評估其難度頗高，更尷尬應該是：雙聲道

¹⁶² 本報訊，〈客語節目 明年元旦見〉，《民生報/10版/影劇新聞》，1988.12.08。

¹⁶³ 王介中，〈缺乏縝密規劃 搶播沒有意義〉，《民生報/10版/影劇新聞》，1988.12.08。

¹⁶⁴ 台北訊，〈客語節目明年元旦發音 台視每周日上午播出三十分鐘〉，《聯合報/24版/影藝新聞》，1988.12.08。

¹⁶⁵ 台北訊，〈還我母語遊行延後〉，《聯合報/04版/社會觀察·大家談》，1988.12.08。

¹⁶⁶ 屏東訊，〈爭取客語節目上螢幕 群眾大會和平遊行陸續登場〉，《聯合報/15版/全省綜合新聞》，1988.12.09。

¹⁶⁷ 王偉忠，〈影視短評 客語節目 應重經營 莫爭意氣〉，《民生報/10版/影劇新聞》，1988.12.10。

的第二聲道是福佬話還是客家話，處在當下的尷尬氣氛之中，有關單位根本不敢貿然決定。¹⁶⁸聯合報記者張文輝則專文分析，省政府企圖將製作方言節目的任務推給公共電視，僅僅立論於公視宗旨之一的「服務小眾」，看似有其依據，但公視莫名其妙承接「服務小眾」的任務。至於，新聞局面對客家人排山倒海的製播壓力時，也想把這張支票，算到公視的頭上，該文認為這有待商榷，因為公視處理的是「文化小眾」，而非「方言小眾」。¹⁶⁹先不談把客家話不當成是一種文化，更弔詭的還在後頭。正巧公共電視製作「思想起」節目內容，有涵蓋客家山歌、戲曲、八音、童謠等…但使用的是國語介紹客家文化，公視小組認為這樣的意義：「應大於以少數人了解的客語作節目」。¹⁷⁰這類觀點將藝術文化大於客家，可說是把語言脫離於文化生活方式，換言之，客語製作節目在概念上，已被倒錯視為一種狹隘的地方文化，而國語製作介紹福佬、客家音樂節目似乎才是公視要的符合「大眾」需求的那種：「文化小眾」。也就是說，這類語言抽離於文化之外的談法，擔憂的恐怕是多元化的語言可能破壞國語作為交流語言的單一霸權。

至於台視即將播出的客語節目製作情況，工作人員全是客家人，包含導播劉錦旺（新竹）、製作丘靈福（廣東陸豐）、主持人陳裕美（苗栗）、執行製作邱坤冠（台東）、邱英政（苗栗），不懂客語的記者熊迺康作為旁觀者，形容當天現場的錄影狀況：「錄影時一片客語，旁觀者有如鴨子聽雷。」¹⁷¹這讓人不禁反思只懂客家話的人，數十年來，看電視的具體窘況。不過，換成懂客家話的記者何來美報導就不同了，他形容在苗栗開鏡的拍攝現場相當順利，對他而言，並沒有什麼鴨子聽雷的狀況。¹⁷²由此可知，懂客家話的記者，較能深入現場，從中獲知工作順利的訊息，然而，不懂客家話的記者，只能描述他作為旁觀者的無能為力。因此，檢視從事客家相關研究或工作者的信息時，該工作者是否懂其語言，是相當重要的關鍵所在，不然恐終究隔層紗，難以深入肌理。這也是為何本文堅持客家紀錄片的製作群需要有客家觀點，方能積極的能動性與文化生產意涵。另外，在客家節目的製作群同時承擔外部客家鄉親的期待，以及內部主管單位對此節目曖昧不明的雙重壓力，最為艱鉅的，恐怕還是客家相關史料研究的蒐集有其困難。換言之，這也說明客家節目的製作，在當時確實是一大挑戰。¹⁷³

¹⁶⁸ 林美姿，〈電視作區域性第二聲道轉播站 工業局認技術上有困難〉，《聯合晚報/03版/話題新聞》，1988.12.10。

¹⁶⁹ 張文輝，〈演藝圈 公視面臨的兩個熱門話題〉，《聯合報/24版/綜藝新聞》，1988.12.12。

¹⁷⁰ 周立芸，〈公視也吹客家風 '思想起'介紹客家音律〉，《聯合晚報/05版/影視藝文》，1988.12.13。

¹⁷¹ 熊迺康、何來美，〈錄製客語節目 台視緊鑼密鼓 南下攝取客家風情〉，《聯合晚報/04版/社會話題》，1988.12.14。

¹⁷² 同上註。

¹⁷³ 王雅蘭，〈客家節目 心懷兩種情結 一心服務「鄉親」又怕「鄉情」怯〉，《民生報/11版/影劇新聞》，1988.12.25。

客家還我母語運動的遊行前夕，擔任遊行總指揮，同時是苗栗省議員的傅文政表示，此遊行不分黨派，名譽負責人是國父孫中山先生，另有五十幾個客家民間組織，民、國兩黨也有各級的民意代表參加，北市也有許多客家醫生、教授參與。¹⁷⁴遊行前一天，再次預告國父孫中山將擔任「名譽總領隊」，並由羅肇錦用客家話朗讀〈祭國父文〉，並訴求此遊行「超黨派、純文化、非政治」的性質。¹⁷⁵

至於，遊行當天，聯合晚報頭版登出〈〔ㄟ厝〕係客家人 要聽客家話！〉指出，這是台灣人數規模最大的街頭遊行，同時，以訴求「語言平等」也是街頭運動的新聲，客家權益促進會發動此遊行，以國父擔任名譽總領隊、名譽副總領隊為各級客家人民意代表，訴諸遊行的合法性，主打電視、電台不應限制方言節目時間，因為「400萬客家人無法在電視上聽到自己的母語」、「客家話將逐漸在台灣消失」。¹⁷⁶不過，有趣的是：被列為名譽副總領隊的兩位國民黨籍立法委員：溫錦蘭、劉興善受訪時卻表示，自己事前並不知情被列為名譽副總領隊，但兩者皆同意其運動訴求，甚至願意在隊伍前方舉旗，一定也要參加遊行。無獨有偶，民進黨籍的邱連輝也表示，他不知道自己居然是名譽副總領隊。由此可見，我們諸位「名譽副總領隊」同聲表明事前並不知情，這難道是被「客家權益促進會」陷害？甚至，記者還求證律師，「客家權益促進會」這樣做是否觸法：

律師陳長文表示，「客家權益促進會」未徵得他人同意即將他人名字列為「還我母語大遊行」的「名譽副總領隊」，涉嫌「偽造文書」，但如果這些人事後知情亦未表示反對，則促進會此一行為不必負法律責任。

至於請國父擔任名譽總領隊，陳長文說只要沒有侮辱的意思，就不涉及偽造文書等法律責任。¹⁷⁷

由於客家人拿國父與立法委員等相關政治人物作為擋箭牌，等於間接替客家還我母語運動的合法性背書。同時，記者為了查證孫文是不是客家人，聯合晚報記者本來要電話訪問孫文的孫子：孫治平，卻未果。該文只好先採用政大歷史系教授蔣永敬的說法，根據中國國民黨黨史會出版的國父年譜，選用羅香林說法認定孫文是客家人，但有另一派說法國父不是客家人。該文強調：「國父強調民族主義，認為語言、文字等都是構成民族的要素。但是國父所稱的「語言」，並非是方言，而是「共同的語言」，也就是普通話；因為語言不能溝通，思想情

¹⁷⁴ 苗栗訊，〈客家權益會 遊行爭語權〉，《聯合報/15版/全省綜合新聞》，1988.12.26。

¹⁷⁵ 台北訊，〈客家人要「還我母語」 大遊行以「國父領隊」〉，《聯合報/03版/焦點新聞》，1988.12.27。

¹⁷⁶ 徐梅屏、王旭，〈〔ㄟ厝〕係客家人 要聽客家話！〉，《聯合晚報/01版/要聞》，1988.12.28。

¹⁷⁷ 王旭，同上註。

感便都不能交流；國父是不可能提倡方言的。」¹⁷⁸除了上街遊行之外，「客家權益促進會」也有組黨、組織化的打算。¹⁷⁹該會認為，新聞局週日早上半小時客語節目，是「餅屑式施捨」。另外，記者陳柔縉的報導指出，新聞局廣電處則引廣電法的規定，方言節目就是百分之十，且應逐年遞減。若客家人想要看客語氣象新聞，請自行向電視台接洽交涉，廣電處無法涉入電視台的經營運作。

180

隔天，聯合晚報採取一系列的報導，首先，根據行政院書面回覆客家籍立委許國泰表示，近期召開與三家電視台、學者與相關單位評估和合理性。¹⁸¹另採用淡江大學的傳播學者熊杰認為，尚未開放頻道之際，製播客家話節目是資源浪費，不可取於本位主義，而服務少部分的人。若待頻道開放之後，客家人或使用其他方言者，就可自由成立傳播媒介的管道。他建議，目前可用國語介紹客家人的風俗、習慣與特色，作為變通的策略。¹⁸²接著，記者王旭反駁客家還我母語運動指稱政府試圖消滅客語是不實指控，以下採全文引述：

領導「還我母語大遊行」的人士最常舉 2 個例子，「證明」政府「企圖消滅」客家話。然而，事實頗有出入。

他們說，2 年前涂敏恆和吳盛智合作的一首歌「〔ㄟ厝〕係中國人」，原本是「〔ㄟ厝〕係客家人」，在送新聞局審查時強遭「篡改」；又說，上個月客家風雲雜誌辦的「六堆之夜」活動，想在電視上用客家語打廣告，也被新聞局和電視台封殺。

吳盛智已亡故，客家籍貫的涂敏恆接受記者訪問時表示，「〔ㄟ厝〕係中國人」由吳盛智譜曲，他是填詞人。當初歌詞就是「〔ㄟ厝〕係中國人」，絕非外傳原先是「客家人」，在新聞局壓力下才改為「中國人」。涂敏恆對外界的扭曲感到不解。

至於「六堆之夜」的廣告，新聞局廣電處出示公文紀錄，早在 11 月 16 日即已通過六堆之夜電視廣告，准予播出。但依廣播電視法規定，方言廣告只能在方言節目中出現；而「客家風雲」雜誌總編輯鍾春蘭堅持在

¹⁷⁸ 徐梅屏、王旭，〈國父是客家人!? 是與非 歷史學者仁智互見〉，同上註。

¹⁷⁹ 台北訊，〈客家人組個黨 權益促進會有此打算〉，《聯合晚報/01 版/要聞》，1988.12.28。

¹⁸⁰ 陳柔縉，〈週日客語節目 餅屑式施捨? 爭取母語遊行照常進行〉，《聯合報/04 版/社會觀察·大家談》，1988.12.28。

¹⁸¹ 尹復生，〈播放客語節目並無型態限制 如何做法? 近日研商〉，《聯合晚報/04 版/社會話題》，1988.12.29。

¹⁸² 牟蕾，〈執著本位主義 不合理 頻道開放了再說 如何〉，《聯合晚報/04 版/社會話題》，1988.12.29。

晚間新聞及氣象之間播出，電視台依法行事，沒有接受。因此廣告的未播出不能說是新聞局和電視台歧視客家語有意封殺。¹⁸³

上述報導說明：其一、〈[ㄟ 厝] 係客家人〉新聞局並未送審，其二、新聞局與電視台並沒有刻意封殺，而是依法行政。但針對其一論述，若根據蘇宜馨的研究指出，涂敏恆的創作動機有二：其一是曾經有朋友在他的三姊家作客，想唱歌娛樂卻苦無客家歌可供歡唱，其二則擔心客家文化的式微，若客家子弟不會傳唱客家歌謠，客家文化恐失傳。¹⁸⁴甚至，我們從張瑞恭提供涂敏恆的手稿資料也證明，當時確實有歌曲審查制度，創作人必須向行政院新聞局申請歌曲申請檢查答覆表，尤其諷刺的是，這依據的正是廣播電視法。¹⁸⁵經由層層推論，蘇宜馨認為，原名確實為〈[ㄟ 厝] 係客家人〉，但因為當時政治敏感，故改為〈[ㄟ 厝] 係中國人〉。¹⁸⁶其實，簡單地說，我們從歌詞上而言，若以中國人的內涵，歌詞之中，實不需要凸顯「硬頸」的客家意象呢？這不是走分離主義的路線嗎？故，曾經更名的說法並非空穴來風，實有高度的合理性。另外，若歌名真是〈[ㄟ 厝] 係中國人〉，那麼，何必用客家話演唱呢？這豈不是自找麻煩，分裂族群嗎？

鋪天蓋地的質疑聲浪，還包含當天的聯合晚報質疑客家人有四百多萬人是怎麼算出來的？是根據祖籍、地域、還是歷史？該文援引第一個客家語電視節目的製作人丘靈福說法：「『願意承認自己是客家人』最重要。他說，客籍人士面對社會各種狀況時，有時必須「放棄」自己的母語，甚至不願讓人知道自己是客家籍，並常自喻為『隱形人』。」¹⁸⁷也就是說，客家人的問題，不是數學問題，而是政治能動性的問題。因此，客家還我母語運動的議題行動，就是參與政治、展現客家己身的能動性，避免族群失憶，乃至於族群消失與隱形的具體實踐。不過，王旭〈'還我母語'有雜音！〉並未體察客家還我母語運動的能動性，甚至反過來意圖解構其政治能量，內文包含質疑主辦單位內部對於客語節目的比例訴求不一、非客家團體「點水蜻蜓」式加入聲援，如：司機自主福利會、新光員工、後勁反五輕都來了，主辦單位仍沾沾自喜。最後，則是引用警方統計的人數，認為主辦單位誇大參與人數。¹⁸⁸這些看似平衡，則是有解構意圖的報導，正凸顯媒體失能的後果呈現。

¹⁸³ 王旭，〈[ㄟ 厝]，本來就係中國人！'消滅'客家話？憑空扭曲〉，《聯合晚報/04版/社會話題》，1988.12.29。

¹⁸⁴ 蘇宜馨，《涂敏恆客家創作歌謠研究(1981-2000)》，(台北，國立臺北教育大學音樂教育學系碩士論文，2007年。)頁34。

¹⁸⁵ 同上註，頁319、327。

¹⁸⁶ 同上註，頁92。

¹⁸⁷ 蔡振源、王旭，〈祖籍論+地域論+歷史論=457萬人他們都是客家人？怎麼算的〉，《聯合晚報/04版/社會話題》，1988.12.29。

¹⁸⁸ 王旭，〈'還我母語'有雜音！〉，《聯合晚報/04版/社會話題》，1988.12.29。

一二二八客家還我母語運動的熱議持續延燒，黃城〈方言危機的進一步省思〉呼籲學者不應對此「方言危機」冷漠。¹⁸⁹小謝〈保存母語從身教做起一客家子弟反對上街頭〉¹⁹⁰表示，他是客家人的一員，同時也是中國國民的子民，但這些客家人上街是擾民的行為，與其如此，不如從小孩的身教開始，教他禮俗、說客家話、教導孩子耐勞吃苦的客家精神。同時，他建議懲惠客家人上街的團體，不妨把力氣用在成立客家文化機構、踏查客家文化。最後，更反駁孫文若還在世上，絕對不會同意語言是有派系的。顯然，此論必定會遭遇其他讀者的投書挑戰，陳祥霖〈方言問題·各說各話〉運用兩個關鍵論點回應小謝的論調：

這次我們遊行是要爭取全面開放客語及方言節目。台灣還有很多中、老年人不懂國語，他們在貢獻畢生精力之後，想要享受最大眾化的娛樂——看電視都不能，因為他們看不懂。雖然台視已決定明年元月開播客語節目，但一個節目放在午夜十二時以後或早上八點播出，收視率會好嗎？

政府播遷來台，由於語言不通，造成許多不便，因此推行國語有其必要。但此一政策使其他語言日漸失傳，每次我父母親叫我寫東西，或查某人電話號碼，我都有無力感，因為我不會把客語翻成國語。這難道不是我們教育制度的偏差嗎？¹⁹¹

電視媒介作為文化霸權，並不是生硬的詞。從常民的視角出發，其在意電視作為娛樂文化的權利被剝奪了。即便台視準備播出客語節目，卻要在午夜十二點或八點播出，這些限制，使得有心收看客語節目的人士，要熬夜或早起觀賞，很大地限制收視受眾。換言之，庶民在意的是老一輩的客家人對電視是「有看沒有懂」，客語節目播出後，則讓一般客家人「有看也有懂」。另外，來自台北的徐玉倉駁斥小謝的身教論，以及不滿於政府虛應故事的態度：

如果能夠以小謝光生所謂身教的方式，達到此次上街頭的目的，我想沒有人願意上街頭。既然小謝也承認「客家子弟大部份都會說閩南語，真正會說客家話的，可說寥寥無幾了」，又如何教他們從身教作起，從小孩出生後教他說客語呢？

¹⁸⁹ 黃城，〈方言危機的進一步省思〉，《民生報/05版/體育新聞》，1988.12.29。

¹⁹⁰ 小謝，〈保存母語從身教做起一客家子弟反對上街頭〉，《聯合報/04版/社會觀察·大家談》，1988.12.29。

¹⁹¹ 陳祥霖，〈方言問題·各說各話〉，《聯合報/04版/社會觀察·大家談》，1988.12.31。

在這次上街頭以前，多少客籍民意代表在議會質詢，多少學者撰文呼籲，試圖引起政府的重視，然而反應如何？成果如何？¹⁹²

接著，徐玉倉又舉例十二月原住民族的母語演講比賽，比賽成員大都無法用母語訴說，更有人慚愧落下淚來。藉此反觀客家人此刻若不站出來，將來也是會向原住民一樣，留下慚愧的淚水，失去母語與背後的族群尊嚴——這才是客家人之所以不得不上街頭捍衛自己的原因。¹⁹³另外，也有人認為方言節目應交給市場、廣告去調節處理。¹⁹⁴或是意圖維持現狀，而將矛頭對準廣電法中的方言比例限制，不應由福佬話節目壟斷，這才是客家人該爭取的論調。¹⁹⁵這種維繫國語作為文化霸權的統攝，用客家制衡福佬，不免有弱弱相殘的傾向。除了依靠政府立法外，來自台北的鍾吉松認為，家法才是維繫客家話的關鍵，不能光靠政府保護。¹⁹⁶此論提醒我們，除了外在環境要改變之外，更重要的是客家人要有傳承客家話的意識與使命。另篇由林奎一、李炳誼的觀點頗佳，故全篇引述如下：

●客家人上街遊行，引起許多不同的迴響，特藉貴報披露我見。

(一)語言是文化的一部分，保存每一語群是全體國民的責任，並不限於某一語群。

(二)推行國語有其正面的功能，全體國民都應遵行，但應是漸進而包容的。

(三)有四百多萬的客家人在自己的國家裡，無法在電視上聽到自己的語言，這些人是否受到尊重，應問問客家同胞的心聲，不要想當然耳。

(四)客家人是愛鄉、愛國、愛文化的同胞，他們為了保存文化的一部份而走上街頭，八、九十歲的阿公阿婆不辭顛簸，在細雨中步行六公里多，他們圖的是什麼？我們是否已疏忽了許多自己的傳統文化。

(五)客家人所爭取的是電視客語節目的播放，更是文化的認同、語言的平等以及知的權利。電視傳播應屬於全體國民，電視台應即刻開放多種語言節目讓各語群互相了解、互相學習，豐富中華文化。¹⁹⁷

¹⁹² 徐玉倉 第一群 客家子弟，〈客家人走上街頭的苦衷：你能想像，有天你無法用母語表達完整概念，而慚愧落淚嗎？〉，《聯合報/04版/社會觀察·大家談》，1989.01.01。

¹⁹³ 同上註。

¹⁹⁴ 林中寶，〈方言節目交由市場調節〉，《聯合晚報/02版/話題新聞》，1989.01.01。

¹⁹⁵ 康府吟，〈還我母語 所爭者何？方言節目應先公平均攤〉，《聯合報/04版/社會觀察·大家談》，1989.01.03。

¹⁹⁶ 鍾吉松，〈「還我母語」不必走上街頭 賴政府立法保護 不如靠家法延續〉，《聯合報/04版/社會觀察·大家談》，1989.01.05。

¹⁹⁷ 林奎一、李炳誼，〈「還我母語」不必走上街頭 賴政府立法保護 不如靠家法延續〉，《聯合報/04版/社會觀察·大家談》，1989.01.05。

該文首先駁斥語言非文化說，他認為語言就是文化，因此，保存族群語言就是保存各族群的文化，政府國家當然有必要重視。再來，電視沒有客家觀點，不是其他族群的意見為主，更要以客家人的主體意識為主要諮詢對象，以及提醒為何八、九十歲的客家人，還要走上街頭爭取自己的權利？因此，他認為，開放多語言的電視文化環境，才是邁向多語言民族國家的正道之路。¹⁹⁸不過，也有人從福佬人的觀點出發，認為客語節目佔當時的節目比例過少，應開放方言節目，應視民眾的需求、供給而善待方言，因為方言有它的學術價值，像中文的聲韻學就需要方言的輔助，方容易辨識與解釋。¹⁹⁹

客家還我母語運動不只造成民間的討論，政府官員也動起來。首先，參與遊行的省政府委員林保仁、古登美，被其他省議員批評怎麼可以去遊行呢：「太不成體統」。²⁰⁰但是，林保仁的多重身分（世界客屬總會會長），導致他自認問心無愧。至於，參與遊行且擔任總指揮的傅文政，選擇在議會質詢台上詢問省政府主席，是否會秋後算帳林保仁、古登美？因此，他拿許信良聲援余登發相比，認為當年不應處分許信良。省新聞處長的羅森棟替兩位委員緩頰，他認為許信良參與的是戒嚴時期的遊行，兩位省府委員是解嚴後的合法遊行，不能拿來相提並論。²⁰¹顯然地，解嚴造就政府官方意識形態的鬆動，從一九八八年的總統除夕談話中，也突破國語的單語模式，還有福佬話。因此，一九八九年的除夕談話，亦有聲浪要求得有客家話播出，為此新聞局廣電處查證台視，確認過去的總統除夕談話從來沒有客家話播出的前例。²⁰²於是，一九八九年總統除夕談話，首次有國語、福佬語、客家話三聲道播出，但只有台視增加客家話的版本，中視和華視只播出國語和福佬語。此外，國語和福佬語皆是李登輝總統親自錄製發音，僅有客家話是電視台請人配音。²⁰³相較於一九八八年光復節談話，李登輝比照過往蔣經國的形式，只是福佬話改為李登輝親自錄製。一九九〇年除夕談話同樣比照辦理，並指出李登輝「雖然是客家人，但客家話並不流利。」²⁰⁴總統在除夕談話新增客家語配音，顯然，客家人爭取的客語傳播權，獲得官方領導人的認可，基本上，客家上電視的主張，已有一大進步。接下來需要檢視的是：客語節目的迴響狀況究竟如何？

¹⁹⁸ 蕭鳳勤，〈使用方言 視場所而定〉，《聯合晚報/02版/話題新聞》，1989.01.05。

¹⁹⁹ 曾士恩，〈大家談 福佬人樂見客節目出現 開放方言 讓它自然消長〉，《聯合報/04版/社會觀察·大家談》，1989.01.09。

²⁰⁰ 霧峰訊，〈省委上街頭受批評 林保仁說問心無愧〉，《聯合報/03版/焦點新聞》，1989.01.12。

²⁰¹ 霧峰訊，〈省府委員參加街頭遊行 邱文席處不處分？〉，《聯合報/02版/焦點新聞》，1989.01.11。

²⁰² 台北訊，〈總統除夕電視談話 有人要求客語發音〉，《聯合報/24版/綜藝新聞》，1989.01.05。

²⁰³ 本報訊，〈總統除夕談話 三聲帶 電視頻道將首度出現客語發音〉，《民生報/10版/影劇新聞》，1989.02.04。

²⁰⁴ 張昆山，〈李總統以雙聲帶拜年 除夕談話另採客家語配音播出〉，《聯合報/02版/焦點新聞》，1990.01.26。

第三節 台灣客語節目的新頁

一九八八年十二月三十一日，聯合報報導了「鄉親鄉情」——國內的一個常態性的客語節目內容，包含：新聞、省政建設與客家文化等項目，具體情況如下：

「鄉親鄉情」元月一日上午八時在台視推出，由陳裕美主持，分為「新聞集錦」、「今日寶島」、「客家風情」及「諺語歌謠」四個單元，並決定以苗栗腔發音。

「新聞集錦」播出一周國內外大事，「今日寶島」報導省政建設、農業現況，「客家風情」邀請民俗專家進行客家文化溯源，「諺語歌謠」則介紹俚語掌故及歌謠演唱。²⁰⁵

上文計有四個單元，其中前二單元國內外與省政建設報導是用客家話發音，而後二單元則是以客家文化講解為主，包含何謂客家文化以及客家歌謠、俗諺介紹。客家話上電視，大家都在看其成效，根據「鄉親鄉情」播出後的觀眾電話回饋，台視表示僅有七通，其中有兩、三通是感謝台視播出客語節目，其餘兩通是要求增加客家話節目，其餘則是使用福佬話的觀眾表示「看不懂」，從觀眾回饋電話的反應，似乎有些冷淡。²⁰⁶不過，根據潤利公司統計的收視率調查結果，在周日早上八點播出的「鄉親鄉情」節目收視率為十二點六個百分點，與晨間新聞的收視率相差不遠，該結果反映收視狀況不錯，經由追蹤訪問後發現，有非客家人收看的原因是好奇，以及大多數人的是想了解客家文化。²⁰⁷

《鄉親鄉情》播出幾次後，大部分的觀眾認為該時段並不佳，甚至台視接到遠至花蓮玉里的觀眾表示，希望客語節目調整到好一點的時段，也有不少人致電索取客家話歌譜。²⁰⁸從中可以了解《鄉親鄉情》的時段確實不好，但許多觀眾仍捧場支持，尤其是客家歌謠的通俗影響力甚大。在農曆過年的應景日子，製作人丘靈福還特別取消「今日寶島」的新聞，製作了客家人過年的風俗介紹，從除夕的團圓飯製作到祭祖、拜天神等剪輯成「快快樂樂迎新年」單元，並錄唱客家話應景的新年歌，搭配外景，分成兩次播出。²⁰⁹一九八九年四月，新聞局廣電處再次與學者、民代與三家電視台座談，電視台考量人才、收視與業務的問題，並不願意製作客家話新聞，另外許多人也對廣電法第廿條中的：「電台

²⁰⁵ 台北訊，〈鄉親鄉情強調三特色〉，《聯合報/24版/綜藝新聞》，1988.12.31。

²⁰⁶ 熊迺康，〈客語節目 播得太早 回饋電話 並不熱絡〉，《聯合報/04版/社會話題》，1989.01.01。

²⁰⁷ 台北訊，〈鄉親鄉情 還算叫座〉，《聯合報/24版/綜藝新聞》，1989.01.03。

²⁰⁸ 熊迺康，〈‘鄉音鄉情’ 引來鄉音 台視接獲電話 要求調整時段〉，《聯合晚報/08版/影視藝文》，1989.01.22。

²⁰⁹ 熊迺康，〈鄉親鄉情 縮短新聞 快快樂樂迎新年〉，《聯合晚報/08版/影視藝文》，1989.02.02。

對國內廣播播音語言應以國語為主，方言應逐年減少；其所應佔比率由新聞局視實際需要定之」此一條款有異議，希望能廣電法能修改此法條對於方言比例的限制。

《鄉親鄉情》播出歷經半年，普遍受到客家鄉親的歡迎，但週日得早起收看該節目，頗折騰有意收看的觀眾群，許多上班族為收看客語節目而早起，再回頭睡回籠覺，對此時段，支持的觀眾頗有怨言。因此，身為執政黨的國民黨委員會議，其中就有委員提議增加播出時段，在週末或週日下午，便於客家鄉親觀賞。²¹⁰即使口碑備受好評，但廣告的收入來源太少，節目從一月至三月開播以來，就讓承包的萬事發廣告公司難以承受，亦透露省政府只給六萬讓《鄉親鄉情》去製作客語節目，若廣告效益佳，自然能將客語節目的時段調向更好的時段，但缺乏廣告收入，調整時段恐有困難。²¹¹顯示節目縱然在收視群建立起好口碑以及好評價，卻無法有對等的廣告收入挹注，進而導致製作該節目的傳播公司虧錢。對此現象，承攬此業務的萬事發傳播公司負責人戴春帆十分失望，他認為《鄉親鄉情》開播後，客家人經營的企業無一支持此節目的廣告業務，反倒是原住民、外國人與福佬人願意支持，同時，他也認為所謂的客家政治人物，只是嘴巴說支持，卻對該節目如何做出實質貢獻了無幫助。²¹²

《鄉親鄉情》播映將近一年之際，省政府決定繼續支持，並將時段從週日的早上八點調到早上十點，時段挪後兩小時是為了考量都市的客家人作息，且近一年來頻頻接到觀眾要求將時段挪後播出的訴求。²¹³該節目的愛好者有時會投書表達訴求，認為《鄉親鄉情》是值得推廣的節目，且認為其他時段也該有客語節目才是。²¹⁴此外，《鄉親鄉情》的好消息還不只於此，同版面還報導，節目打算至海外拍攝婆羅洲、沙巴、印尼、泰國等地的客家人現況。因為《鄉親鄉情》帶動定居海外的客家人關注，正巧一九八九年的世界客族運動在台舉辦，藉機向台視反映希望該節目有前往海外的拍攝機會，未來，甚至希望有機會拍攝美加或歐洲等地。²¹⁵由於調整時段的關係，導致收視率變得更高，也讓相關廠商願意製作廣告，讓承辦此業務的萬事發傳播公司廣告滿檔，再也不用苦撐了。²¹⁶換言之，在老三台的既有結構下，恐怕播出的時段才是影響收視率與廣告量的關鍵，廣告量的決定權並非歸咎於方言

²¹⁰ 李立國，〈週日趕早 時段又少 電視客語節目 鄉親多表不滿〉，《聯合報/15版/全省綜合新聞》，1989.06.02。

²¹¹ 黃玉峰，〈新聞處為鄉親鄉情求援 唯一客語節目缺乏廣告支援 呼籲廠商解囊贊助〉，《聯合晚報/08版/生活》，1989.06.03。

²¹² 黃玉峰，〈客語節目 靠外人支持 鄉親鄉情 看不到溫情〉，《聯合晚報/04版/話題新聞》，1989.06.17。

²¹³ 張夢瑞，〈鄉親鄉情 憑好成績 調好時段〉，《民生報/11版/影視熱線》，1989.12.06。

²¹⁴ 愛好者，〈客語節目 值得再推廣〉，《民生報/12版/電視資訊》，1989.12.26。

²¹⁵ 張夢瑞，〈鄉親鄉情 海外拉"客" 鏡頭向外延伸 台視擬定計畫〉，《民生報/12版/電視資訊》，1989.12.26。

²¹⁶ 黃玉峰，〈'鄉親鄉情' 起死回生 播出時間 '延後' 頓時廣告滿檔〉，《聯合晚報/09版/生活》，1990.01.17。

節目的族群力量不團結，而是時段導致廣告主判斷下廣告數量的客觀條件不佳，也就是說，得要有好的時段，才有多的廣告量。

除了《鄉親鄉情》外，《客家風情畫》的製作與介紹，也慢慢浮上報紙的檯面討論，記者尚孝芬介紹《客家風情畫》時提到，原來該節目其實比《鄉親鄉情》還早展開作業，但由於製作走訪全台客地客家庄，導致進度落後，一年來僅完成兩集。特別的是，除了旁白是國語發音外，其他皆是用客家話進行訪談，也符合公視服務小眾與多元化的目標。²¹⁷為此節目的播出，不久傳出消息指出，公共電視的方言節目，並不應該納入老三台的方言節目比例，即是公視的方言節目可另擬比例，更說明《客家風情畫》是一系列完整介紹客家文化的節目。²¹⁸不過，根據廣電法的規定，三台的方言有一定比例，但公視節目由於尚未有自己的頻道，而是穿插在三台之間輪播，公視在方言比例上若併入三台，恐怕有違法之虞。因此，目前公視製作的《客家風情畫》（客語）、《包羅萬象歌仔調》（福佬話）兩項節目，皆用專案呈報的方式，並未納入三台的方言比例，藉此規避法律的限制。²¹⁹

一九九〇年十一月，方言節目增加比例的民意呼聲漸高，為此，李慶雄立委質詢時使用客家話質詢新聞局長邵玉銘，邵玉銘趕緊說他聽不懂，他答覆立委質詢時表示，廣電發修正草案明年可送到立法院，建議立委們可以直接修改。立委何智輝也認為，電視節目可以用福佬話，為何不能用客家話？邵玉銘則認為，若客家話也可以，這樣原住民也會想要比照辦理，會搞不定，並說明此問題或可透過公共電視台的模式獲得解決。²²⁰至此，再次確認官方立場意圖將弱小族群發聲的議題鎖定在公共電視台或者是有線頻道，為的是維持語言位階有一定的次序，藉此維持台灣以國語作為一統語言的功能性。

十二月，客屬世界總會再次至新聞局陳情，且不分民進黨、國民黨或無黨民意代表，同表聲援之意，要求新聞局協調老三台的新聞、氣象或政府重要宣告，若有福佬話播出，客家話就該比照辦理。邵玉銘承認，廣電法第二十條的「方言應逐年減少」應刪除才是，同時，新聞局將再次請三台、國防部、教育部與執政黨和省政府的官股代表開會商議，考量朝向增加客語節目，尤其是新聞和氣象部分。邵玉銘也向客屬人士反映電視台的立場，之所以不播客語節目的關鍵，是因為廣告不足，盼望客家人提供廣告後援，增加三台對客語節目的信心。²²¹另外，客屬人士表示，同月六日，李登輝總統曾

²¹⁷ 尚孝芬，〈‘公視方言節目 八月見 客家風情 透過鏡頭 皆入畫’〉，《民生報/11 版/影視熱線》，1990.04.20。

²¹⁸ 台北訊，〈公視擴大方言節目空間〉，《聯合報/32 版/綜合新聞》，1990.05.03。

²¹⁹ 尚孝芬，〈風和草 不宜用台語對話 廣電處“關切” “心肝痛”再延後〉，《民生報/10 版/影劇新聞》，1990.06.04。

²²⁰ 林美玲，〈邵玉銘：建議立委修廣電法 方言節目有比例限制 不可高於 10〉，《聯合報/06 版/社會觀察》，1990.11.08。

²²¹ 鍾祖豪，〈客屬總會陳情 要求新聞氣象講客語 邵玉銘：考慮增加客語節目〉，《聯合晚報/04 版/話題新聞》，1990.12.22。

對世界客屬總會表示，自己「身為客家人，不會講客家話」，感到遺憾，並強調李總統聲明要重視並保存客家文化和語言。²²²從中，可以看見客家還我母語運動將屆一週年之際，新聞局與三台對客語節目的消極態度，仍保持高度一致性，不在相關領域的局外的客家人喊燒，在相關領域的局內人，以專業與商業兩者自居，不把客家人的訴求放在眼裡。邵玉銘更以《客家風情畫》作為擋箭牌，指出明年三月公視將有客家節目《客家風情畫》，介紹客家相關文化，並考慮協調官股股東支援相關廣告的播映。²²³

一九九一年三月，《客家風情畫》即將在六日播映之際，新聞局長邵玉銘公開地替《客家風情畫》宣傳，作為方言節目上電視不受限的例子。²²⁴三月六日，聯合晚報刊登電視節目資訊如下：「公視籌製二年的「客家風情畫」，今晚 11 時在中視播出第一集，這是第一個有系統介紹客家文物的電視節目，今晚要介紹客家人宗族組織及渡海來台緣由。」²²⁵不過，千呼萬喚始出來，首次以客家為節目名稱的《客家風情畫》，播映時間居然極不友善的晚上十一點時段，可見主事者的心態與立場。更諷刺的是，該年四月的讀者投書，來自新竹的陳宗榮因為《天天開心》的藝人常青先生，說了一句客家話而備感親切，期望傳播媒介可多多製作客家節目，讓台灣客家文化不至於沒落、衰亡。²²⁶其實，當時客家人只是希望電視節目能夠再現客家話、或客家意識。但可惜的是，當客家節目被特殊化後，歸於公共電視或有線電視時，卻導致邊緣化的可能，甚至被等閒視之。四月，楊梅的鄭足妹投書報紙，對於客語節目期盼已久的《客家風情畫》，安排的時段竟在午夜而感到難過：

我們是客家地區的一群電視觀眾，一個多月來，我們都必須每個星期三晚上苦守至 11 點，才能觀賞到中視播出的公視節目「客家風情畫」。這與客家地區老百姓的作息時間並不配合，因此有許多朋友都抱怨喪失了看好節目的權利。

記得今年 1 月份，新聞局長邵玉銘在答覆立委質詢客家節目闕如時指出：3 月份就會有公視「客家風情畫」節目上檔，但一盼再盼的結果卻是午夜時段，我們極為痛心，一個完整介紹客家文化的節目被忽視，也忽略了客家觀眾的權益。我們極盼望此節目能調動時段至晚間 9 點，並予以重播。²²⁷

²²² 同上註。

²²³ 王介中，〈客語節目 不再沒人睬 公視將推出 客家風情畫 新聞局 亦盼三台多製播〉，《民生報/10 版/影劇新聞》，1990.12.23。

²²⁴ 尚孝芬，〈《公視櫥窗》客家風情畫 6 日上螢幕〉，《民生報/12 版/電視資訊》，1991.03.04。

²²⁵ 本報訊，〈文化篇 客家風情畫〉，《聯合晚報/14 版/影視》，1991.03.06。

²²⁶ 陳宗榮，〈讀者快遞 客語節目 盼能多播出〉，《民生報/12 版/電視資訊》，1991.04.05。

²²⁷ 鄭足妹，〈讀者快遞 “客家風情” 盼時段挪前〉，《民生報/12 版/電視資訊》，1991.04.15。

客家還我母語運動上街頭積極爭取的電視媒介空間，終究被不重視客家人權益的主事者排至邊緣的冷門時段播出，客家人得刻意熬夜方能收看客語節目，此舉證明新聞局長邵玉銘以《客家風情畫》為例，僅是口號式的宣傳。實際的播出時段，根本沒有照顧到客家人，反而讓意圖觀賞客家節目的客家人陷入生活作息混亂的狀態，一般民眾根本很難熬到晚上十一點，僅為看一檔客語節目，更何況是老人家呢。況且，這將客語節目的收視群預設為客家人，已限縮客語節目透過電視媒介促進族群相互認識、交流的目的，因為唯有安排在時段好的位置，方可吸引到廣大且不同的收視群。日後，客家人將電視媒介的目標，轉向至客語新聞製作，更證明這是策略錯誤的運動方向。

一九九一年八月，電視台實際製播之後，反而造成客語新聞，其實連熟稔客家話五十幾年的老阿婆都聽不懂，記者歸納原因可能有二：「一、目前部份客語主播的語言，不太流利。其次，客家話有不同腔調，三台客語新聞並不能滿足全省的客家人。」²²⁸換言之，這提醒我們：電視節目字幕，實際上扮演極具重要的角色與位置。²²⁹

此外，當時的客語新聞除了腔調的不同外，還有方言新聞走向自我設限的困局，誠如吳家昌舉的例子，說明當時的方言新聞沒有與時俱進，反而陷入沒有現代化觀點的窘境，造成方言新聞＝守舊落伍＝舊時代下的產物：

尤其方言新聞中，常刻意描述傳統習俗，像是閩南的農村思想曲與踩水車，客家的採茶山歌與蓑衣斗笠，不僅偏離新聞主題，而且傳統的茅舍用品與粗俗行藏，一再地出現螢光幕上，難免予人老舊落伍的感覺。這對接受現代教育的新生代，反而可能產生歧視的負面效果，這恐怕是少數發起人士與主辦單位始料所不及的。²³⁰

由此得知，如果電視媒介若要再現地方文化時，若沒有與時俱進，恐將造成倡議者原先期望的方向與之相反的路徑前進，然而，我們不能忽略客語新聞與客語節目的成果產生巨大的落差與鴻溝，其原因可能有關於相關工作者參與製作的動機，是否有明確的客家觀點與使命感有關，也就是積極打造新客家人的客家觀點。至此，客家人爭取上電視的媒介空間與文化霸權，顯然已遭逢挫敗，但不可忽略的是，《鄉親鄉情》和《客家風情畫》作為客語節目的開創性與銜接客家人如何邁向現代社會的過渡轉折期，尤其可貴的是保存客家文化記憶的部份，本文將在下章以《客家風情畫》影片文本討論之。

²²⁸ 姜玉景，〈南腔北調無法面面俱到 播出一周收視平平 客語新聞 毀譽參半〉，《民生報/12版/電視資訊》，1991.09.10。

²²⁹ 即使是撰寫本文當下的客家電視台客語新聞，也有相同的問題，以我父親為例，觀賞客家電視台的客語新聞時，若當天不是四縣腔調的新聞主播，父親也會想轉台，因為若沒有字幕的話，光是用聽的，可能有五成左右的比例聽不懂。

²³⁰ 吳家昌，〈電視方言新聞不宜矯枉過正〉，《民生報/02版/體育新聞》，1991.09.18。



小結：看見客家之後

本章藉由客家為何要上電視的問題意識出發，觀察一九八七年至一九九一年的報紙脈絡，嘗試勾勒出為何客家人意圖爭取客家上電視的歷史成因，並分為三期討論：一、「客家」上電視的問題檯面化、二、「客家」上電視的議題行動化、三、台灣客語節目的新頁。從不見客家，到看見客家，從中體察當時的社會討論氣氛與深入台灣客家人的感覺結構，以及客家人為何迫切需要客語節目與客語新聞的誕生。是故，本章從報紙媒介的外部性著手，體察報紙媒介的公開討論中，挖掘政府官員、新聞記者、讀者投書與社會有力人士與相關人士，如何在報紙上直接或間接表述其對於方言節目的看法與意見。

藉此，本章企圖指出，迫切使客家人積極爭取電視媒介的文化霸權，主因來自於福佬話即將與國語並置為雙語節目之際，客家人的焦慮與長年被無視的悲憤之情。於是，客家人在報刊輿論一而再、再而三地呼籲，到最後迫不得已的走上街頭，成為台灣史上首次以客家為族群號召的客家還我母語運動，最終造就客語節目的誕生，其包含：《鄉親鄉情》、《客家風情畫》，以及客語新聞。前兩者的客語節目，對於客家議題的重視、使命與壓力，說明該時期的客語節目製作，實有延續客家文化的任務。也就是說，設若主持人或製作小組有其形塑客家及其文化保存的使命感，就可帶出客家文化的生產，進而產生客家記憶與認同形塑。同時，我們別忘了除了本章提及的客語節目之外，順應政策而生的客語新聞製作與播映，非但對於客家認同的形塑有其限度，有時候，更造就出客家人保守、守舊的傳統負面形象。此一現象說明，若倡議客家文化認同的文化活動與媒介，無法有效地呈現客家觀點及其立場，那麼，關注於客家議題的人士，必須反思相關活動的必要性與合理性。

綜合上述，我們已然理解，解嚴前後客家上電視的緣由，那麼，接續而來的問題，理當是客家上電視之後，即其視覺表述如何產生客家的文化記憶與認同。因此，本文後續三章將具體分梳客家紀錄片的視覺表述成果，下章的主要重心將放在綠色小組紀錄客家還我母語運動與相關活動紀錄，還有《客家風情畫》前兩季共二十集，如何摸索與掌握客家觀點的紀錄片工作模式。

第三章 客家文化記憶的重建與風格的初生

我認為現在正進行著一場真正的戰鬥。爭奪什麼呢？爭奪我們可以概略稱之為「人民記憶」的東西。這是一個確切的事實，人們——我指的是那些被排除或被禁止去書寫，或以圖畫勾描他們本身的歷史紀錄，或出版有關他們自身歷史的書籍的人——已擁有一種記載歷史，或追憶過去，以保持鮮明的歷史記憶，並且運用這些歷史記憶的方法。¹

電視的強勢力量之一，在於它可以立即進入當代的公共空間，有些時候甚至是進入私人的行動領域，其他的科技就沒有辦法那麼全面而有力。²

上述兩則引文，無論是 Michel Foucault 與 Raymond Williams 皆提點視覺媒介對於人們有其強大的影響力，當前的社群媒體又掀起新一波媒介革新的浪潮。可惜的是，本章僅能先從台灣解嚴前後，客家人對於視覺媒介的渴求與欲望，以及探究視覺媒介呈現客家文化，其表現的手法有何可能性。

如前所述，尤其是電視媒介在台灣尚未解嚴的時代，電視媒介之於客家族群文化與族群傳播權的重要性。是故，本章第一節，選定八〇年代帶頭衝破官方單一詮釋觀點的自主媒體：綠色小組，對於拍攝客家還我母語運動的街頭紀錄³，以及同年的十一月十九日在台北舉行的「六堆客家之夜」⁴，探討該三部影片如何呈現客家議題，其觀點有何限制。同時，本章的第二、三節，聚焦在解嚴後第一個以客家為名的系列影片，從而對照兩者之間的議題連結性與觀點差異性，進一步說明《客家風情畫》前兩季，如何用影片記錄，具體回應客家還我母語運動的訴求與召喚。

第一節 重建之前：綠色小組的客家紀錄片

一九八八年客家還我母語運動前一個月，十一月十九日在台北市的中正國中禮堂舉辦六堆之夜，準備為年底的客家還我母語運動宣傳。然而，於此同

¹ Michel Foucault (傅柯) 著，林寶元譯，〈電影與人民記憶〉，《電影欣賞》第四十四期（1990年3月），頁10。

² Raymond Williams (雷蒙·威廉斯) 著，馮建三譯，《電視：科技與文化形式》（台北：遠流，1992年），頁94。

³ 綠色小組社會運動紀錄片，〈(04) 其他人權活動：0837-2 1988/12/28 客家人上街頭 2-1(A)〉、〈(04) 其他人權活動：0838 1988/12/28 客家人上街頭 2-2(B)〉，《國立台南藝術大學音像藝術學院台灣歷史影像資料庫》1988.12.28。參見 <http://203.71.53.86/ShowResult1.aspx> (2016/05/11 擷取)。

⁴ 綠色小組社會運動紀錄片，〈藝文、民俗、學術等活動：0793-1 1988/11/19 六堆客家之夜〉，《國立台南藝術大學音像藝術學院台灣歷史影像資料庫》1988.11.19。參見 <http://203.71.53.86/ShowResult1.aspx> (2016/05/11 擷取)。

時，綠色小組用影片紀錄了當時官方政治人物輪流上台講演的實況，根據該片的簡介就提到：

作為一個文化晚會當晚的氣氛雖然平和，但是從政治人物的演講當中可以感覺得出想要平和客家風雲反動的意味。當晚會場人山人海，活動有許多客家文化的表演如頭份獅鼓團、頭屋布馬陣、客家八音等民俗表演之外，中間也穿插邀請許多政壇的客家人物上台致詞。⁵

誠如簡介所言，該片從當日傍晚的場外文化表演著手記錄，舉凡如：獅鼓團、頭屋青年布馬、乃至身穿大襟衫的女性，並手持美濃紙傘的表演，可以看出活動意圖帶出客家特色的表演。接著，鏡頭捕捉禮堂場內，活動主持人徐旦鄰介紹客家風雲雜誌，且呼籲在場的與會人士，有能力的話懇請支持訂閱客家風雲雜誌，其演講內容更提到，該場地的座位有一千三百席，原本只印一千兩百張招待單，在鄉親熱烈索取之下，招待單從兩千張、四千張、八千張，最後總共印了一萬張。根據其福佬友人表示，一般鄉親同鄉會若有四、五百人，就很壯觀了，怎麼有一千多人願意參加，可見其盛況空前。透過綠色小組的鏡頭，我們可以發現，自稱是客家之友的新聞局長邵玉銘發言，特別突兀。因為該片呈現出，僅有他的演講內容全是用國語發言，而其他人上台演講全是用客家話演說，該片捕捉到其發言情況如下：

我們今後，無論在公共電視台，或三家電視台，我們盡量地尊重我們客家語節目……（現場響起熱烈掌聲，中斷其發言）同樣，我想閩南語也好、國語也好、客家語也好，還有其他的方言都是中華民族母系語言的一支。中華民族之所以可以綿延五千年，就是因為我們大家在整個民族共同的利益之下，大家一起奮鬥。美國之所以變成世界第一等強國，他們說他們是世界的民族大熔爐。⁶

邵玉銘沒有說的潛台詞是：中華民族的母系語言，絕對在於各民族的利益之上，也就是揭橥中華民族的大旗之下，族群之間的文化才有可能保存與繼承。換言之，透過綠色小組捕捉的證言，說明了各族群的利益，唯有在國家利益的到充分發展的情況之下，才有可能獲得更多的官方支持。然而，我們需要問的一個關鍵問題是：國家利益有可能優先於人民的生活與文化嗎？透過下表，我們可以理解該片實際拍攝的活動內容與情況：

⁵綠色小組社會運動紀錄片，〈藝文、民俗、學術等活動：0793-1 1988/11/19 六堆客家之夜〉，《國立台南藝術大學音像藝術學院台灣歷史影像資料庫》1988.11.19。參見 <http://203.71.53.86/ShowResult1.aspx>（2016/05/11 擷取）。

⁶綠色小組社會運動紀錄片，〈藝文、民俗、學術等活動：0793-1 1988/11/19 六堆客家之夜〉，《國立台南藝術大學音像藝術學院台灣歷史影像資料庫》1988.11.19。參見 <http://203.71.53.86/ShowResult1.aspx>（2016/05/11 擷取）。

表 3-1 〈1988/11/19 六堆客家之夜〉敘事結構簡表

分段結構	事件	時間
一、開場之前	獅鼓團、頭屋青年布馬活動、客家八音	五分鐘 十七秒
二、六堆客家之夜活動內容	主持人徐旦鄰、邵玉銘講國語、客家傳統音樂、吳伯雄發言、國大代表陸續發言。	二十九 分鐘二 十五秒
三、音樂表演	何易峰、男女對唱山歌、身穿大襟衫的音樂表演者演唱的客家歌曲、演奏客家八音。	六分鐘 四十一 秒

不過，由於該片並沒有經過重新剪輯，因此，我們無法完整地得知拍攝者的表義意圖，僅能略從上表，得出該片的紀錄略可分為三：其一是開場之前的場外活動表演、其二是場內的演說盛況，其三是客家音樂演出。大抵說來，它呈現了關注此事的群眾數量不在少數，以及該活動做為官、民之間的溝通平台，甚至透過客家音樂的表演形式，說明客家文化有其傳承之必要性。

接著，隔月綠色小組再次出動，這次拍攝客家還我母語運動的街頭實況，有兩片，分別是《1988/12/28 客家人上街頭 2-1(A)》、《1988/12/28 客家人上街頭 2-2(B)》，前者片長八十分鐘，後者片長三十八分鐘五十九秒，其中前者有較顯著的客家觀點，其觀點的建構來自於側重拍攝者的客家群體身分。在聽覺上，觀眾可聽見大量的客家語；在視覺上，各式標語「還我客家話」、「廣電法限制方言違憲」、「客家人上街頭」等訴求。不過，可惜的是，在該歷史影像資料庫的影片查詢系統中，這兩片具體被歸類為「其他人權運動」⁷，相對於其他大類的分項，舉凡如：學生運動、原住民運動、環保運動、農民運動、自由返鄉運動、國會全面改選運動的明顯標誌，似乎隱隱說明，縱然客家人走出來遊行、發聲了，然而，在南藝大的網站資料庫分類中，仍然被邊陲化、弱勢化，實為可惜之處。

另外，《1988/12/28 客家人上街頭 2-1(A)》的表述內容涵蓋較廣，也較為完整。遊行事件基本可分為四：其一、集結之前、其二、遊行前的祭國父文、其三、遊行行動的過程、其四、抵達立法院，準備請願及其後。該片的特色是鏡頭自主性強烈，觀眾可察覺拍攝者意圖呈現貼近被拍攝者（遊行群眾）的客家身分。比方說，該片為呈現遊行過程的多重面向，我們可以發現拍攝者站在天橋上，努力捕捉遊行的各種標語與畫面，其中有趣的是，天橋上插上了遊行專屬的客家旗幟，拍攝者為了捕捉遊行隊伍和這支客家旗的關係，觀眾察覺到鏡頭正努力地挪動，想要製造出最好的視角，藉此呈現另一種不同於直接拍攝的

⁷ 綠色小組社會運動紀錄片，〈(04) 其他人權活動：0837-2 1988/12/28 客家人上街頭 2-1(A)〉、〈(04) 其他人權活動：0838 1988/12/28 客家人上街頭 2-2(B)〉，《國立台南藝術大學音像藝術學院台灣歷史影像資料庫》1988.12.28。參見 <http://203.71.53.86/ShowResult1.aspx> (2016/05/11 擷取)。

效果。除了拍攝者的取景角度，更具體而言，還需要現場風勢的協助，才拍攝到客家旗幟飄揚的景觀。該鏡頭的行動表意，誠然說明了綠色小組單機拍攝的高度自主性，同時也印證綠色小組用鏡頭參與解嚴歷史的風潮，其成員奮力捕捉、等待、拍攝各類事後難以表述的民主風潮。我們可以這麼說，綠色小組的美學風格建立在其紀錄的歷史特性之上。若用王慰慈的話說：「橫跨八〇年代中期至末期，綠色小組的出現，為台灣重大社會與政治事件，做了如『第三隻眼』的存證。」⁸



最終，我們終於看到客家旗與遊行隊伍表述出一個準確視角的鏡頭。基本上，綠色小組拍攝的紀錄片，賦予觀眾的臨場感強烈。當拍攝者有意貼近遊行群眾的視角時，我們已然可將其拍攝者視為是遊行隊伍行動者的一員，如圖 3-2 的畫面所現，該畫面表現如 Robert Bresson（羅伯·布烈松）所言：「傳譯無形的風，是靠它路過水面所刻之紋。」⁹這無疑是綠色小組記錄客家還我母語運動的最佳註腳。

此外，從遊行標語透露的訴求：「實施雙語教育。」或是，演說者與遊行者反覆吶喊的口號：「〔ㄟ厝〕係客家人，〔ㄟ厝〕講客家話。」同時，宣講者頻頻向台北街頭的鄉親父老喊話、致歉，說明「客家人不是啞巴、客家人不是聾子，為什麼沒有客家節目？這對我們來說，這顯然非常地不公平，所以我們要爭取還我客家話，尊重客家人。」¹⁰宣講者試圖向台北市民說明客家人為何上街阻礙交通，以及全國客家人再也忍不住現身的原因、強調客家人作為盡了國民的義務納稅、服兵役，卻沒有對等的權益，陳述群眾為何上街頭的動機。值得注意的是，宣講者不僅為客家發聲，更論及萬年國會的民主問題，以及政府

⁸王慰慈主編，王慰慈〈1960-2000 年台灣紀錄片的發展與社會變遷〉，《台灣當代影像——從紀實到實驗 1930-2003》，（台北：同喜文化，2007 年）頁 18。

⁹ Robert Bresson（羅伯·布烈松）著，談嘉雄、徐昌明譯，《電影書寫札記》，（台北：美學書房，2000 年），頁 57。

¹⁰綠色小組社會運動紀錄片，〈(04) 其他人權活動：0837-2 1988/12/28 客家人上街頭 2-1(A)〉，《國立台南藝術大學音像藝術學院台灣歷史影像資料庫》1988.11.19。參見 <http://203.71.53.86/ShowResult1.aspx>（2016/05/11 擷取）。

當局理當解除電視媒體逐年限縮方言的禁令，說明該運動不僅是為客家而走，也是為了與各族群站在同一陣線。



圖 3-3 羅肇錦朗誦祭國父文
《1988/12/28 客家人上街頭 2-1(A)》



圖 3-4 立法院前的客家阿婆
《1988/12/28 客家人上街頭 2-1(A)》

遊行隊伍抵達立法院之後，戰車宣講持續不斷，其中，來自美濃的婦女，幽默自述為客家老妹，在現場獻唱美濃調與客家山歌，藉此帶動參與者的團結士氣。透過該片的見證，我們確實印證了該遊行不僅僅是客家團體參與，更有所謂非客家團體「點水蜻蜓」式加入聲援，例如，新光紡織士林關廠工人手拿客家旗，卻是抗議企業惡意關廠的行動，由此現象，正說明解嚴後社會運動的社會風氣，實有一方有難、八方來援的態勢。如今，綠色小組紀錄片已作為歷史影像的見證，閱聽大眾可在網路上查詢、觀賞，讓我們不再是永遠無法參與客家還我母語運動的參與者，換言之，透過電子媒介的傳播與壓縮，有助於人們穿越時空，抵達螢幕前視覺表述的永恆時空之列。



圖 3-5 客家婦女表演美濃調
《1988/12/28 客家人上街頭 2-1(A)》



圖 3-6 新光員工抗議
《1988/12/28 客家人上街頭 2-1(A)》

另一機拍攝客家還我母語運動的《0838 1988/12/28 客家人上街頭 2-2(B)》主旨在攝錄捕捉遊行隊伍的全貌，由於沒有重新剪輯，全片可說是尚未完整的影片，也不見該片拍攝者嘗試貼近遊行群眾的態勢，故該片實不具有所

謂紀錄片的客家觀點。影片的結尾落在遊行廣播的客家音樂，留下尚未完整的紀錄音像。該網站對該片的簡介是這樣說的：

此影片應該是客家還我母語運動的另一機拍攝，前半段拍攝國父紀念館大家集合準備，後半段拍攝多段長時間遊行隊伍行走過的畫面，客家鄉親一路揮著小旗子，呼喊口號。從領頭的總指揮車到後方的計程車部隊，綿延不絕。此活動雙機拍攝，包括 0837-2(A)、0838(B)。¹¹

這說明了綠色小組內部成員拍攝視點的差異，可惜的是，其客家觀點的匱乏是顯而易見的，若有機會，上述三片能重新剪輯成為一部更具客家觀點、更完整的影片，也就是重新集結綠色小組的影片記錄成果，那麼，該小組對於紀錄客家還我母語運動的歷史見證意義，也就有了全然不同的風貌。

因此，本節雖從綠色小組的三部攸關客家紀錄片的影片內容，析論其中有無客家觀點的差異，以及表述策略的差別，說明了為何需要紀錄片其中的客家觀點，進而判斷該片是否是客家紀錄片的關鍵因素。但本文強調的客家觀點，並非限於拍攝者的身分，而是其呈現的視覺表述，能否剖析出其中的客家觀點。誠如前述論及的拍攝者為捕捉客家旗與遊行隊伍的關聯性，而《0838 1988/12/28 客家人上街頭 2-2(B)》，實然是本文客家紀錄片定義中的無客家觀點，卻有呈現客家現實世界，換句話說，拍攝者實無客家觀點，但其拍攝的人物行動的主線敘事是反思客家人生存的現實問題。更精確地說，該片在意的是解嚴社會運動浪潮之下，如何捕捉這些行動的歷史意義。故上述三部由綠色小組拍攝的客家紀錄片，我們看見的是台灣新紀錄片的寫實基調。誠如邱貴芬所言：「這樣寫實傾向濃厚，關懷弱勢，講求人權，重視紀錄倫理的紀錄片拍攝，為台灣新紀錄片的發展奠定了基礎，而逐漸形成台灣新紀錄片的傳統。」¹²然而，本文關心的是：在寫實之外，客家紀錄片作為一種影片類型與文化媒介，如何更具能動性地開展與建構客家認同與族群傳播權，恐怕才是揭櫫客家紀錄片的積極行動意義。是故，從下一節開始，本文將討論重心置於彭啟原如何透過影片紀錄，打造出別開生面的客家紀錄片及其客家觀點。

¹¹ 綠色小組社會運動紀錄片，〈(04) 其他人權活動：0838 1988/12/28 客家人上街頭 2-2(B)〉，《國立台南藝術大學音像藝術學院台灣歷史影像資料庫》1988.11.19。參見 <http://203.71.53.86/FilmQuery.aspx?FilmID=2479>（2016/05/11 擷取）。

¹² 邱貴芬，《「看見台灣」：台灣新紀錄片研究》，（台北：台大出版中心，2016年）頁25。

第二節 打造客家文化記憶的地基：

《客家風情畫》第一季



從本節起，本文側重分析彭啟原製作的客家紀錄片，首先從《客家風情畫》前兩季二十集，說明該系列影片如何呼應第二章客家上電視的脈絡，又是如何思索何謂客家？怎麼再現客家？與之呼應的對象與讀者可能為何？有沒有可能重建客家文化記憶？同時，本文借用 Jan Assmann 的文化記憶理論，探索《客家風情畫》表述的「客家」如何被稱作「社會建構式」的集體記憶。也就是說，透過文化記憶理論的協助，下文試圖釐清《客家風情畫》進行節目製作的當下，客家文化記憶的實指所謂為何？對照 Jan Assmann 的話，即是：「文化記憶關注的是過去中的某些焦點。即使是在文化記憶中，過去也不能被依原樣全盤保留，過去在這裡通常是被凝結成了一些可供回憶附著的象徵物。」¹³因此，在視覺媒介的表述之下，客家文化記憶如何生產出對客家的認同及其形構成典律或使其認同產生變化或差異。

基本上，Jan Assmann 的文化記憶理論，包含三種概念的關鍵字統合：其一、傳統的形成、其二、對過去的指涉、其三、政治認同或想像。¹⁴換言之，本章討論《客家風情畫》的客家文化記憶，自然包含上述的三種作用，同時，借用文化記憶的論點，說明《客家風情畫》如何思索客家文化記憶的內容、形式、媒介等問題。

一、文化記憶的媒介（一）：文字、髮型、服飾

Jan Assmann 對於文化記憶的媒介，有著明確定義：「被固定下來的客觀外化物；以文字、圖像、舞蹈等進行傳統的、象徵性的編碼。」¹⁵《客家風情畫》第一季第一集〈濃濃原鄉情〉為了召喚原鄉與中原文化的意識，影片運用《渡台悲歌》文字媒介，讓觀眾感知客家先民，如何身處在刻苦克難的歷史而渡海來台。有趣的是，觀眾可透過螢幕上表述的客家人正在說客家話，透過聽覺感受客家話的不同腔調，如：海陸客家話、四縣客家話、詔安客家話、饒平客家話，卻傳達相同的訊息：「今天天氣很好。」最後，略帶捲舌音的國語旁白道出：

您聽得懂他們說些什麼？說得又是什麼地方的方言嗎？原來它們是說客家話的客家人。（上標題字幕：濃濃原鄉情）

¹³ Jan Assmann (揚·阿斯曼) 著，金壽福、黃曉晨譯，《文化記憶》(北京：北京大學，2015。) 頁 46。

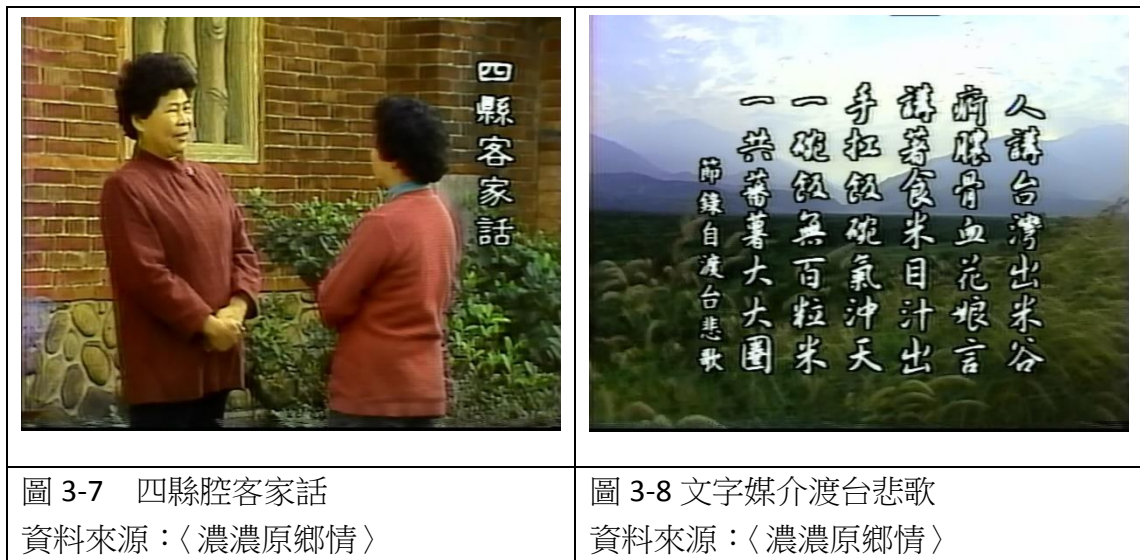
¹⁴ Jan Assmann (揚·阿斯曼) 著，金壽福、黃曉晨譯，《文化記憶》(北京：北京大學，2015。) 頁 15。

¹⁵ Jan Assmann (揚·阿斯曼) 著，金壽福、黃曉晨譯，《文化記憶》(北京：北京大學，2015。) 頁 51。

語言，本來是辨認各個族群最直接也最簡單的方式，但是像四縣、海陸和饒平話，本是屬於客家話的三個語群，卻隨著時代環境的變遷和文化語言的融合，而在客家生活中漸漸消失了，的確相當令人扼腕。因此，我們驚覺到，必須對客系族群傳襲的中原文化和生活特質，做更多的認識。而且客家人再不致力於語言的認同和尋根，恐怕不久的將來，客家族群也將成為歷史的迷思。¹⁶

與之同時，畫面搭配是三山國王廟、街市風情、孩童、老人、眾多學童歡呼的神情，再轉到黑白的靜態影像，並配合對白的尾句。由此可知，透過音像的搭配，剪輯者試圖為讀者製造一種「懸念」。開場白是客家話，客家人可自動解讀意符並解碼為正確的語言意指。然而，無法辨別出客家話的觀眾，僅能接受到語意意符，無法對譯為意指，這時其後的旁白介紹與解說，顯得格外重要。

此外，字幕作為視覺表述的表意功能，亦不容忽視。若字幕直譯畫面人物說的客家話是什麼？隨即缺少邀請觀眾一同參與意義的建構意圖。故開場並無字幕解說其人物正在說些什麼？換言之，剪輯者的此舉有邀請觀眾認識客家文化、語言的含意，這是開場製造懸疑的巧思。誠如 Christian Metz 所言：「溝通（雙邊關係）和『武斷性』指示意義之間有一層模糊而一致的關係存在，反之，單邊訊息的傳達則依賴於（非武斷性的）『表達』——這種關係則較易於表達。」¹⁷也就是說，開場即觸及影片如何表達的問題，它表現的是溝通（雙邊關係），而非武斷性的關係。



除了透過〈渡台悲歌〉的文字媒介引導觀眾認識什麼是客家之外，對於如何形成對過去的指涉，Jan Assmann 有具體明白的說法，他認為：「為了能指涉過去，我們必須要對過去形成一定的意識。這需要具備兩個條件：第一，過去

¹⁶ 《客家風情畫》（台北：公共電視小組，1991）〈濃濃原鄉情〉，第一集。

¹⁷ Christian Metz（克里斯蒂安·梅茲）著，劉森堯譯，《電影語言：電影符號學導論》（台北：遠流，1996）頁 99。

不可完全消失，必須要有證據留存於世；第二，這些證據與“今天”要有所差異，具有典型性。」¹⁸因此，《客家風情畫》第四集〈有錢十里香，何必新衣裳〉為了要形塑且解說對客家髮式的傳統，特地至美濃拍攝當時已八十餘歲的老師傅，在鏡頭前示範傳統三把式髻髻的綁法，藉此證明客家髮型的典型。



圖 3-9 大襟衫

資料來源：〈有錢十里香何必新衣裳〉



圖 3-10 老師傅示範三把式髻髻

資料來源：〈有錢十里香何必新衣裳〉

較為可惜的是，為凸顯三把式髻髻的製作，過度著重在老師傅的綁髮手藝，卻忽略文化承載者親身述說該技藝／記憶的機會，而將詮釋權拱手交給國語旁白敘述。這也凸顯了《客家風情畫》第一季的製作，仍無法掌握視覺媒介表述的能力。因此，該季內容多半是訴諸權威性的文化記憶承載者，又以學者為多，經由這些人認可其客家的典型，方得以進入客家文化記憶的保存。

基本上，上述的客家文化記憶偏重於 Jan Assmann 認定的：「鞏固根基式回憶」。¹⁹因此，該類回憶多半非在日常生活中自然生長的。同樣地，當該集訪問到錦興藍衫店的謝景來師傅，在鏡頭前親身示範製作大襟衫與解說客家藍衫的細微差異時，採用民俗學者陳運棟的解說，反而謝景來的實地示範作為輔助，甚至在畫面穿插大量介紹客家文物的影像。與之對比的是，該集後半部份訪問黃楊仙娘女士的口述部分，偏向是個體生平的經驗，也就是所謂的「生平式回憶」，偏向是個體生平的經驗。²⁰換言之，與「鞏固根基式回憶」相比，「生平式回憶」較為注重受訪者的經驗，而非訴諸權威式解說。綜合上述，客家文化記憶的媒介，具體在視覺媒介的表現上，由於普遍缺乏「生平式回憶」的口述訪問，造成視覺表述的表現上，過於依靠專業文化承載者，如：陳運棟的解說，甚是可惜。

¹⁸ Jan Assmann (揚·阿斯曼) 著，金壽福、黃曉晨譯，《文化記憶》(北京：北京大學，2015。) 頁 24。

¹⁹ 所謂鞏固根基式回憶 (fundierende Erinnerung)，在 Jan Assmann 的觀點指的是：「透過一些文字或非文字性的、已被固定下來的客觀外化物發揮作用。」其形式包含：儀式、舞蹈、神話、圖示、服裝、飾品等等。參見 Jan Assmann (揚·阿斯曼) 著，金壽福、黃曉晨譯，《文化記憶》(北京：北京大學，2015。) 頁 46。

²⁰ 同上註。

二、文化記憶的媒介（二）：客家八音、戲曲、山歌與童謠

本文第一章曾提及，一九五五年拍攝的《薛平貴與王寶釧》，在二〇一三年重新出土發現的版本，居然是膠捲客語版《薛平貴與王寶釧》。對此現象，鍾永豐認為此片的出土說明，台灣早期台語片的製作上，實然證明閩、客的族群關係可能是和諧且相互合作的關係。客語版的《薛平貴與王寶釧》，在音樂的使用上，重新配上客家山歌的山歌子和平板兩種曲牌。²¹換言之，或許台語片的客語配音版本，正是台語片可在客家地區流傳的關鍵。若用 Michel Chion（米榭·西昂）深具創新力的說法，我們姑且稱之為「聽點」。²²藉此概念，此小節意圖說明《客家風情畫》第一季第八集〈七分鑼鼓三分唱〉、第九集〈哪有山歌船載來〉，利用將近一小時的節目長度，如何介紹客家音樂與客家表演藝術，具體的「客家聽點」何在？

在第八集〈七分鑼鼓三分唱〉，開場使用客家八音的演奏聲音與影像，沒有旁白的干擾，讓觀眾仔細聆聽與欣賞代表客家族群的文化記憶媒介，僅在開頭畫面說明：「在音樂史的樂器分類上，八音是指金石絲竹匏土革木等八種聲音。」²³在敘事上，同樣運用文化大學音樂系（專業承載者）鄭榮興教授對客家八音的解說，使觀眾明白客家八音主要在壽誕、婚宴、祭祀的慶典儀式上，保有一席之地。接著，畫面呈現何謂客家八音，具體如：胡琴、嗩吶、鑼鼓等……並闡釋嗩吶作為宣揚儀式典禮的揚聲器與必要性。以及客家八音在台灣的地化過程中，如何產生混血參入亂彈、採茶戲等表演形式更加多元。該片還介紹三腳採茶戲、老採茶三腳戲、客家大戲，或稱採茶歌仔戲或改良戲。同時也說明客家大戲、歌仔戲，以及平劇的差異，最終點出客家大戲發展的困境。比方：劇團在外演出時，偶爾得改唱閩南式的歌仔調。

在此，〈七分鑼鼓三分唱〉讓觀眾透過大量「客家聽點」的表述過程，提點觀眾若再不致力於保存客家文化記憶，那麼，在未來的某個時刻，客家聽點終將消亡。對此現象，該片特別在畫面上，呈現野臺戲台下一片空蕩蕩，無人觀賞的蒼涼影像。與之對照的是：另一頭穿著清涼的舞者在電子花車上載歌載舞的景象，其中自然有剪輯者的立場表達與批判。最後，旁白呼籲：「今天，無論是客家的音樂或戲劇，都面對後繼無人的淒涼以及無經費支援的困境，這種現象，不禁讓人唏噓，不久的將來，這些舊時純樸的鄉音與表演，古老細緻的藝術，終將成為絕響。」²⁴該片呈現客家聽點的文化記憶，並召喚觀眾反思此現象背後的嚴肅課題。

²¹ 鍾永豐，〈台語片的閩客合作，《薛平貴與王寶釧》重現光輝〉，《Fa 電影欣賞》第 159 期（2014 年夏季號），頁 19-20。

²² 根據吳珮慈介紹米榭·西昂（Michel Chion）的「聽點」時，她認為聲音觀點讓電影敘事增加了一種新層次，那就是：「誰在聽」。詳見吳珮慈著，《在電影思考的年代》（台北：書林，2008。）頁 52-53。

²³ 《客家風情畫》（台北：公共電視小組，1991）〈七分鑼鼓三分唱〉，第八集。

²⁴ 同上註。



圖 3-11 戲台前的空曠景致

資料來源：〈有錢十里香何必新衣裳〉



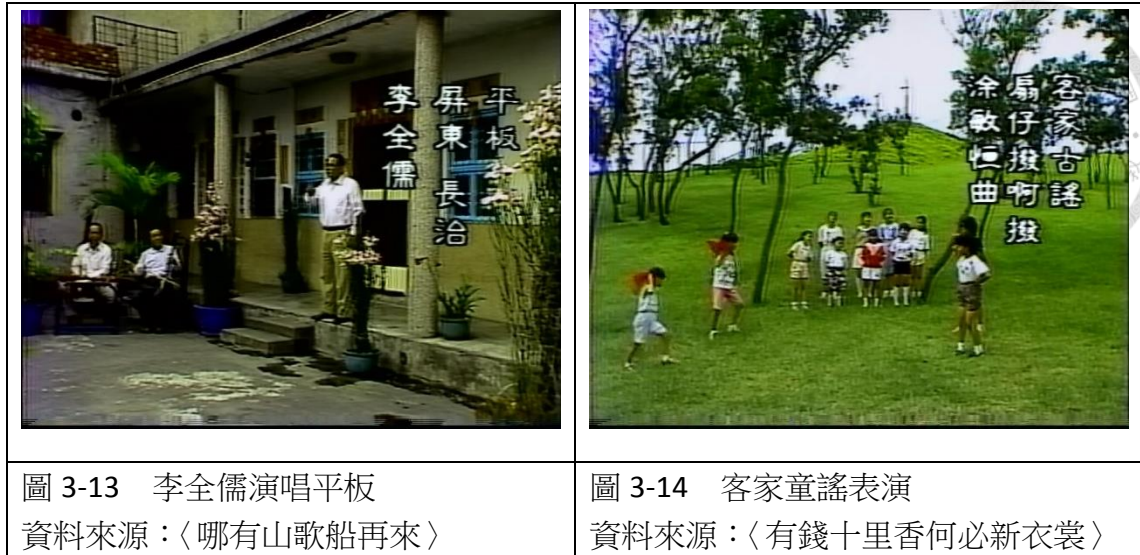
圖 3-12 電子花車女郎

資料來源：〈有錢十里香何必新衣裳〉

同樣地，第九集〈哪有山歌船再來〉，首先運用劉三妹的民間傳說，印證客家山歌精神的傳奇色彩。接著，聲部運用賴碧霞的獻聲，影部搭配茶園畫面。依序讓觀眾了解客家音樂的老山歌、山歌子、平板、小調等差異後，轉而比較台灣南、北山歌、唱腔的差異來自於南、北地貌的差異，並說明北部山歌的變化較大、南部山歌保留較多的傳統風味，但山歌的重鎮仍在北部，而非南部。最後，透過屏東長治鄉的邱龍富村長的口述，企圖讓觀眾得知，這項傳統技藝在影片拍攝記錄之時，僅剩四、五〇歲以上的客家人熟稔山歌的歌曲形式，後生人已經被卡拉OK、日本歌吸引，反而不會唱客家山歌了。接續上述，跳接至旁白解說：「要保存山歌，要往下扎根。」

因此，紀錄片觸角延伸至教育層面，至學校拍攝教學客家童謠的老師，該片隨即與前述權威式說明式紀錄片有了不同的變化。基本上，該片探討學校作為國家機器意識形態再生產的重鎮，該如何看待客家童謠的教學？老師又該如何教呢？具體受訪的對象是新埔國小蔡瑞齡老師，她如何運用週六的團體活動時間，帶動低年級的學生學習童謠。於是，影片呈現學童在鏡頭前表演〈伯公伯婆〉、〈點指濃紐〉、〈阿啾箭尾鉞鉞〉、〈扇仔撥阿撥〉，而旁白持續說明童謠才是客家山歌的種子，以及簡介客家童謠的三要素：團體遊戲、動作、童謠，藉機闡述孩童的團體遊戲是保存客家童謠的絕佳方式。

最終，明新兒童合唱團孫金清團長點出，要想辦法讓孩童有興趣學習，才是客家音樂的延續的關鍵，他更認為，唯有精緻化，才能吸引到現代社會的小孩有興趣學習。在此，我們看到的客家紀錄片，初步透過客家孩童展演客家童謠的形式，嘗試讓客家人自己唱自己的歌。不過，如今看來，這些表演形式仍十分素樸。綜合上述，該片試圖彰顯我們唱自己的歌，並喚醒觀眾對於客家音樂文化的重視，具體倡議保存與學習客家音樂、童謠同時，亦即召喚傳統記憶的回歸。



三、文化記憶的形式：節日與儀式的認同再生產

承繼前述《客家風情畫》文化記憶媒介的討論，下文將繼續探究《客家風情畫》如何建構客家的文化記憶形式與內容？Jan Assmann 認為，文化記憶的首要組織形式，就是儀式與節日，對此，他有如下說明：「節日和儀式定期重複，保證了鞏固認同的知識傳達和傳承，並由此保證了文化意義上的認同再生產。」²⁵

第六集〈敬宗追遠，民德歸厚〉就說明三獻禮的儀式意義，每年主辦單位會安排功成名就的後生擔任主祭，其因在於：「客家的傳統觀念是：一等人忠臣孝子，二件是讀書耕田，戴氏家族的家訓即以此為出發，當族人功成名就時，便利用宗族祭祀的機會，敬告祖先。除了感謝列祖列宗的庇佑，也激勵後輩。」²⁶於是，我們發現該片呈現追憶亡者的目的是建構客家對於耕讀、功名的追求，以及用陽界的利祿，榮耀陰界的祖先，最終扣合於戴家堂前的「大夫第」（戴家曾有多位祖先擔任過大夫。）塑造出客家人對於祖先的慎終追遠的態度。於此同時，該片運用陳運棟的說明，讓觀眾陷入客家先民從中原逃亡之際，是背著祖先的骨骸逃難，藉此彰顯客家人的不忘本，即使在逃亡、移居之後的第一要務，仍是祖先的風水該設置在哪。該集對亡者的追憶，實際符合 Jan Assmann 論及悼念亡者回憶的二種模式：第一是回溯性：「群體和他們的亡者共同生活，將亡者不斷帶入持續向前地當下，以此方式構建出一幅關於統一性和整體性的圖像。」²⁷第二是前瞻性：「人們在悼念亡者時，注意到是”功績””名望”，以及獲取不朽聲譽的方式和形式。」²⁸

²⁵ Jan Assmann (揚·阿斯曼) 著，金壽福、黃曉晨譯，《文化記憶》(北京：北京大學，2015。) 頁 52。

²⁶ 《客家風情畫》(台北：公共電視小組，1991)〈敬宗追遠，民德歸厚〉，第六集。

²⁷ Jan Assmann 著，金壽福、黃曉晨譯，《文化記憶》(北京：北京大學，2015。) 頁 56-57。

²⁸ 同上註。

然而，不僅是亡者的儀式追溯，同樣地，在第五集〈歡天喜地討輔娘〉就從生者的角度，也就是傳統客家婚禮八人大轎影像開場，該片的表述重心在保存客家傳統婚禮的紀錄。根據弘道禮學會黃聖璇表示，當天重現的禮節多達六十節。由於該集側重採集禮節的重現，很可惜地，其視覺表述勢必犧牲婚體主角兩人的觀點。當該集企圖呈現客家婚禮儀式的內涵時，反而經由螢幕客觀地保存傳統婚禮，透露出大多數的客家人對於禮儀的省略與失憶。



圖 3-15 生者：客家古婚

資料來源：〈敬宗追遠，民德歸厚〉

圖 3-16 亡者：掛紙

資料來源：〈歡天喜地討輔娘〉

另外，當影像呈現「謝父母恩」禮節時，捕捉女方的父母親對於女兒的不捨之情，對此，影像只能突兀地置入補拍訪問的客家女性（但並未說明這些女性究竟是誰？是何種背景？）透過補拍客家女子在鏡頭前闡述結婚當時的心境，藉此代言新娘的不捨之情。看似突兀的剪輯，正說明剪輯者開始涉入記錄者的觀點，但影片僅能透過他者的證詞，方以彌補影像紀錄當下的觀點缺乏。

29

四、文化記憶的內容（一）：飲食習慣

Jan Assmann 認為的文化記憶內容，除了神話傳說之外，就是個體生平為主的歷史，於是，對於彭啟原而言，論及客家文化最好的施力點，自然就是飲食的客家性。因此，第三集〈日求三餐，夜求一宿〉作為客家認同的視覺表述上，其整體的敘事結構表現，最為流暢，具體獲得文建會金帶獎的鼓勵。此小節的內容聚焦在探索該集如何探討客家人生活上的飲食記憶：醃菜文化、粄圓、宴客儀式、打糰粿、桔醬、豬籠粄（客家菜包）著手：

1. 做鹹淡（醃菜文化）與粄圓（湯圓）：為了呈現何謂客家菜的差異，該片採取紀錄片並不常用的重演模式，同時紀錄客家文化生活與水鹹菜的製作過程，為此，拍攝場景得在傳統的三合院前，鏡頭呈現客家婦女的日常生活與孩童參與工作（實際上，孩童是視採芥菜為遊戲）常民生活。一般而言，論及乾鹹菜（客家話稱之為：「福菜」）的製作方式，旁白特別提到：「我國貴州梅縣一

²⁹ 同上註。

帶，叫做梅菜，也就是我們所說的梅干菜。」³⁰基本上，其製作方式是將福菜塞進透明的瓶罐之中。值得玩味的是國語旁白的解說：「醃製菜中還有著名的蘿蔔乾、醬瓜、高麗菜乾等等，今天，雖然在現代化的超級市場中，可以買到各式新鮮菜，而且冰箱的普及已成了生活必需品，似乎不再有製作醃製菜的必要了。」³¹說明做鹹淡在現代社會上處於過時、落伍的狀態。但旁白卻又闡述福菜的懷舊風味，著實讓客家婦女沉迷於福菜的瓶瓶甕甕。它沒有直接呈現的是：隨著社會演變與政經結構改變，確實加速了這類文化記憶的消逝速度，反而對過往的懷舊，訴諸於飲食對於個人記憶的價值。

同樣地，當鏡頭記錄運用「磨板」的手工技藝製作，接續在「磨板」後，為了呈現客家板圓的特點，鏡頭確實捕捉到客家湯圓並不是和高湯一起煮的，而是先煮高湯加入香菜、香菇等佐料，最後再加入的湯圓。看似美食節目的重演，確實喚起觀眾對於客家板圓的文化記憶。然而，我們也注意到：透過傳統器具的烹飪工具的使用與舊式灶爐的地方感，成為延續歷史記憶與文化內涵不可或缺的手段，值得注意的是，這類器具不會造成守舊、老古板、落伍的印象，反而會成為飲食記憶的亮點。

2.宴客與桔醬：宴客影像的呈現同樣是重演的。旁白透過重演解說：「通常正式宴客，都是放祖宗牌位的正廳，也就是廳下。……以內部正面靠左邊的座位是上座，給最重要或最年長的客人坐，左邊的位置是第二尊位，其次是兩側的位置，下手面向內的則是末座。」³²另外，若論客家菜特色時，就介紹客家風味的鹹、香、肥，其因乃是易下飯，符合客家農耕生活的模式。至於佐料部分，客家桔醬味道酸中帶甜搭配辣椒食用更是一絕，該片表述的經典吃法，就是白斬雞沾客家桔醬。



圖 3-17 婦女與孩童共同製作福菜
資料來源：〈日求三餐，夜求一宿〉



圖 3-18 雞肉沾客家桔醬
資料來源：〈日求三餐，夜求一宿〉

³⁰ 《客家風情畫》(台北：公共電視小組，1991)〈日求三餐，夜求一宿〉，第三集。

³¹ 《客家風情畫》(台北：公共電視小組，1991)〈日求三餐，夜求一宿〉，第三集。

³² 同上註。

3.打糰粿（客家麻糿）：先將糯米浸泡二十四小時，再放到蒸籠蒸得好，糰粿才會有好口感，介紹糰粿的口述者說明糰粿是婚喪喜慶的儀式中，客家人最常吃的甜點。聲部的旁白口述：

客家人非常喜歡做點心，他們通稱為打板，除湯圓外，最著名的大概要算是糰粿了。在一座大又重的圓臼裡，倒進熱騰騰的糯米飯，由青年男子三人一組，六人或九人合作拍打。其中兩個人各持一杵，往臼裡一上一下地打，在這一上一下的間隙裡，另一個人就盡快將浸過水的手，抹進臼裡的糯米飯上，翻轉換面，俗稱：搗糰粿。³³

捶打好的糰粿，得再沾黏花生粉與細糖混合而吃。透過聲部的解釋，試圖將打糰粿詮釋為團結合作的勞動形式展現。然而，我們在影像的展演過程中，大部分卻是老年人打板，而看不見後生人的存在，頂多僅有數位孩童在旁觀看。由此看來，打糰粿的形式記錄，已成為待保存文化記憶，而非鮮活地如呼吸一般，存在於客家庄內，更可看見青年們在客家庄缺席的現象，極為嚴重。嚴格說來，此處召喚的客家記憶，多半是將飲食內容，轉介為客家符碼，與之保存，藉以展現其客家性。但此處的客家觀點未涉及到客家庄社會、產業的改變。不過，從影像承載者的受訪年齡偏高，我們也可觀察到，若不透過這些文化記憶承載者的展演、示現，並借助電視媒介的力量傳播給觀眾，未來的客家飲食記憶，或許會知其然，不知其所以然。

4.豬籠板（客家菜包）：豬籠板是元宵節時期，客家庄常見的板。尤其是繁複的作法，得歷經諸多手續：清洗蒸籠、選桃花葉、磨板、揉板、炒餡等諸多功夫。旁白提及，客家板好吃的秘訣是注重搓揉的功夫，因為純手工的關係，因此得花上大量的人力，不過傳統社會的客家妯娌、親戚可團結合作，順便閒話家常，維繫感情。送進蒸籠後，經過一炷香的時間，豬籠板便可食用了。對此，該片的國語旁白有此結論：

如果說，形容中國的吃是一個風華絕代的美女的話，那麼，在艱苦環境之下，所發展出來的、獨具風味的客家吃，就只能算是一位樸實無華的村姑了。村姑雖然樸實，但是卻耐人尋味，同樣的道理，客家菜雖然看上去粗糙，但是它卻在艱困中默默涵養了客家人這個族群。³⁴

結論清楚地提到中國性與客家性的區別，就是假定中國性的文化是高雅、貴族型的絕代美女，而客家性卻是處處充滿展露貧窮因素的村姑生活智慧。該集結尾畫面的設計，讓觀眾看見客家阿婆，默默地坐在傳統三合院的門邊，看孩童嬉戲、玩樂，並呼喚孩子們豬籠板已經做好了，可以去吃豬籠板，畫面最後停

³³ 同上註。

³⁴ 同上註。

留在孩童依序跑進廚房，留下阿婆一人獨守門邊，望向門外的景象，預警輿情地說明了何謂樸實無華的客家味。



圖 3-19 打糰粿的重演模式

資料來源：〈日求三餐，夜求一宿〉



圖 3-20 寓景於情的客家阿婆味

資料來源：〈日求三餐，夜求一宿〉

對此，該片嘗試召喚並保存的是，隨著時代變化，如何追憶並保存過往的生活經驗、情感，以及客家庄的人們，那股長久不為人知的樸實感，以及外在環境如何變遷，仍持續保有的認同情感與文化記憶。綜合上述，該集確實是《客家風情畫》第一季之中，層次感較為鮮明，感染力強烈的佳作，這正因為民以食為天的個體生活經驗，造就出該系列影片所無法觸及的客庄生活經驗。

五、文化記憶的內容（二）：宗教信仰

除了日常生活的飲食習慣之外，Jan Assmann 文化記憶理論提到另一項文化記憶的內容就是：「神話傳說；也就是發生在絕對的過去的事件。」³⁵這說明為何《客家風情畫》承繼保存客家文化記憶之時，為何要介紹神——宗教信仰，或更正確地說：客家人的宇宙觀。事實上，第七集〈敬神如神在〉曾說明該片的企圖心：「台灣民間供奉的神明龐雜而繁多，根據台灣省文獻委員會的調查報告便有兩百五十種之多，而在客家地區，存在著一些特別受重視的地方神，能相當程度地反映鄉土文化與他們的生活背景。」³⁶在此，神的存在區分為兩種層次，其一、反映敬拜祂們的人們文化為何？其二、神並非為真正的主體，而是敬拜人的主體歷史為何？

是故，若從客家人的生活記憶著手，自然少不了客家人暱稱土地公為「伯公」的信仰，於是，該片透過口述承載者敘述的伯公歷史早在光緒年間，就已存在，闡述伯公與客家人的深刻連結。接著，旁白又說，客家人稱之為：「伯公廟、伯公亭、福德宮、福德祠。」³⁷尤其，客家的土地公廟，如同影片呈現多方風貌的橋頭伯公、水頭伯公、莊頭伯公、苗栗頭份永和山水庫的福德正神暨

³⁵ Jan Assmann 著，金壽福、黃曉晨譯，《文化記憶》（北京：北京大學，2015）頁 51。

³⁶ 《客家風情畫》（台北：公共電視小組，1991）〈敬神如神在〉，第七集。

³⁷ 《客家風情畫》（台北：公共電視小組，1991）〈敬神如神在〉，第七集。

列列之香座位諸位福神廟祠（土地公聯合辦公祠）、高雄美濃的大樹伯公。因應不同的自然環境，客家人建造出許多不同的伯公廟，這是具體呈現前者與福佬人的土地公廟不同之處。同時，為求其源，旁白追述明朝朱元璋與土地公的神話表述，企圖闡述台灣客家的許多伯公廟，事實上是承繼中國河南、廣東的「中原傳統」，例如：有些伯公置於神桌下的原因，正是客家人承繼中國的文化傳統與正統性的證據。

另外，介紹三山國王廟時，與伯公或影片提到的五穀廟不同，此處，請來了輔大歷史系教授尹章義解說何謂三山國王？客家人的自然崇拜到擬人化將三座界山封為國王，並為其娶妻。是故，三山國王廟的後殿，通常有三山國王夫人的神像，一同奉祀。該片的觀點與視角，完全根據專業的史家承載者旁白而剪輯。造成影片長達五分多鐘主要講解的是台灣開發史與台北開發史，試圖透過三山國王與媽祖廟的建廟證據，說明最早期的移民狀態，是不分客、閩族群，而械鬥是後來發生的歷史，具體例證以新莊的三山國王廟（今稱廣福宮）為例。事實上，從影像再現的新莊三山國王廟，正好反映客家人的隱身證據，根據新北市客家民俗信仰館的介紹如下：

新莊廣福宮的香火較之新莊「廟街」其他的古老廟宇冷清許多，主要原因是原本新莊地區的客信眾——客家人在道光年間閩粵分類械鬥後變賣產業移出台北平原，轉向桃竹苗地區發展所致，然至今仍有香客從桃園來廣福宮祭拜。³⁸

為此，我們得知客家人作為械鬥後的失敗者圖像，印證在香火逐漸興衰的三山國王廟，以及光緒年間遭逢大火後，卻無人願意奉獻、整修，任其腐壞，該片捕捉到廟宇的殘破。更有甚之的是，國語旁白接續於尹章義的口述道出：「其昔日的偉然壯麗，與今日的朽壞殘敗相比，令人不由得油生浩歎之感。甚至連殘餘的石碑也被盜走，僅存的也因拓印次數太多，而字跡模糊，這應該是客家人深感遺憾的事。」³⁹如今，該廟宇不稱為三山國王廟，而是廣福宮，這番「改姓名」也富饒解讀空間，似乎是想替此廟抹去以客家族群為主要信眾的色彩。

接著，影片從淡水媽祖廟轉場至淡水鄞山寺（定光佛），該廟特色是設有汀洲會館，因此，在兩側的廂房與廳房，皆提供招待汀洲同鄉的客人。不過影片並未像前者介紹三山國王一般，說明鄞山寺內供奉的定光佛來由。換言之，從中可看出過度倚靠單一學者論點的引導，導致該集在敘事比例分配不均，僅能透過學者論點，作為該集剪輯的敘事重心。

³⁸ 新北市客家民俗館，新莊廣福宮（三山國王廟）〈信仰性質、供奉神祇〉，參見以下網址，<http://www.hakka-beliefs.ntpc.gov.tw/files/15-1001-3479.c297-2.php>（2016/03/09 擷取）。

³⁹ 《客家風情畫》第一季（台北：公共電視小組，1991）〈敬神如神在〉，第七集。



圖 3-21 新莊三山國王廟，石碑遭竊
資料來源：〈敬神如神在〉



圖 3-22 淡水鄞山寺（定光佛）
資料來源：〈敬神如神在〉

最後，該片側重從屏東西勢的忠義祠，討論南部六堆的客家先民在朱一貴事件為了保家衛民而犧牲的紀念祠。另外，北部的義民廟，如：頭份義民廟、苗栗義民廟、新埔義民廟等，皆是紀念在林爽文事件與戴潮春事件犧牲的先民，國語旁白是這樣介紹義民爺的：

義民爺又稱為義民公、忠勇公、將軍和大將軍。義民廟的功能在台灣地區來說，是相當獨特的。它不是實質的宗教，而是一種英雄崇拜與祖先崇祀，義民廟建立後，客家人是即以它為中心，穩定地成長，而且也賦予祂一些鄉村組織、防衛體系的功能，也是當地重要的聯絡中心。⁴⁰

如旁白所述，義民爺今日是團結客家精神的象徵，同時意味台灣客家擁有不同於中國的自身發展脈絡。換言之，介紹義民信仰的同時，已經和先前所謂的三山國王、五穀廟、定光佛的中國原鄉，或中原意識有所不同。尤其是新埔義民廟的十二大庄輪值表，更是台灣客家不同於中國客家的例證，最特殊的是，它立居於台灣北部客家人的日常生活之中，相較於鄞山寺、三山國王廟的乏人問津，義民信仰與其客家人代表的認同象徵，顯然是以保存文化意義上的認同再生產。

第三節 客家觀點的歷史敘事：《客家風情畫》第二季

承續上節對於《客家風情畫》第一季的客家文化記憶的系列探討，本節聚焦《客家風情畫》第二季共十集的影片，進而分門別類為兩部份討論：一、東部客家與南部客家的遷移史，二、建築，信仰、產業與族群互動關係。下文就從這兩部份，討論《客家風情畫》第二季的節目內容，藉以觀察紀錄片的敘事策略，與第一季有何差異與變化。

⁴⁰ 《客家風情畫》第一季（台北：公共電視小組，1991）〈敬神如神在〉，第七集。



一、東部客家遷移史

《客家風情畫》第二季前三集：〈走過草嶺古道〉、〈阿妹與丟丟銅〉、〈回首來時路〉將視角聚焦於台灣東部的宜蘭、花蓮，與第一季走訪台灣西部的策略不同，這三集的共同特點是偵探味濃厚。也就是說：製作小組扮演調查者，而可疑的調查對象就是探尋客家人怎麼來？去哪裡？哪裡去了？因此，調查就成為紀錄片推動敘事的情節基礎，它以客家先民可能的遷移路線進行調查。於是，我們可以看見〈走過草嶺古道〉分成西部往宜蘭方向陸路與水路兩者的踏查，該片題名點出陸路對於客家先民的遷移有關，不過令製作單位遺憾的是：即便踏查了噶瑪蘭、烏石港、頭城、冬山鄉，得到的「客家」回饋，遠比想像中的少。縱然發現冬山鄉有五座三山國王廟，宜蘭的三山國王廟共有三十四座。⁴¹以及得知宜蘭縣長盧纘祥是客家人，但旁白對於宜蘭盧家以及接受訪問的盧潮衡先生，具體的感受如下：「只不過，隨著時代的轉移，盧家也漸漸蛻去了客家人的特色，盧潮衡先生說，客家話太久沒講了，必須想一想才有辦法（講）。」⁴²於是，我們看見客家人至宜蘭後，客家話漸漸不會說，於是客家人色彩開始消逝了。值得注意的是該片西／東的比較觀點，從西部宗祠到東部家廟的不同，進行討從家廟拍攝到的掃把、桶箍等物的記憶，說明客家文化記憶的遺存與失落。最終勉強找到客家的賴家庄嘗試訪問，旁白卻透露如下的遺憾：

勉強派個代表，跟我們用客家話交談，也勉強說了幾個字，但記憶中的空白，讓我們除了失望之外，還有深深地感慨與無奈。在賴家庄之前的幾個訪問當中，我們可以發現：儘管這些客家人來到東部的時間，從一百多年到三百年之間都有，而且他們來自不同的地方，但是他們都清楚地知道，自己的祖先是說客家話的客家人。當我們來到李氏祖廟時，見到石壁上清楚記載著來自客家地區的汀洲府寧化縣石壁村，在宜蘭地區來說，算是難得了。⁴³

最遺憾的是，賴家庄卻沒有人願意接受訪問。統計截過的宜蘭地區客家人有百分之十，不過，根據製作單位實際的感受，會說客家話的，甚至比官方統計的百分之四更少。從中，我們可以得知文獻記載的客家人事蹟，經由製作小組的採訪中證實，九〇年代客家人在宜蘭已逐漸消失，甚至瀕臨絕跡。從賴家庄訪問的側面理解，證明昔為客家人，今說 holo 話的福佬客為多。

接續上集，東部遷移第二集〈阿妹與丟丟銅〉的敘述結構，由三部分組而成。首先，開場畫面是火車行駛的窗外畫面，搭配的是閩南語歌謠的〈丟丟

⁴¹ 《客家風情畫》第二季（台北：公共電視小組，1992）〈走過草嶺古道〉，第一集。

⁴² 《客家風情畫》第二季（台北：公共電視小組，1992）〈走過草嶺古道〉，第一集。

⁴³ 《客家風情畫》第二季（台北：公共電視小組，1992）〈走過草嶺古道〉，第一集。

銅仔)，經過涂敏恆的詮釋後，他認為〈丟丟銅仔〉完全是客家歌曲，並從兩方面的現象論證其可信度：其一、「丟丟銅仔」的原意是持銅錢賭博之意，並以小時候看過舅伯輩的賭博經驗為例。其二、當時不分客、閩族群的工人修築東部鐵路開發時，苦中作樂的歌曲。再來，歌曲中的「阿妹」的妹字是客家人姓氏常見的名字。最後，搭配火車入隧道的畫面，而聲音部分則播放由涂敏恆先生在民間收集到〈丟丟銅仔〉曲調，但全為客家話的歌詞與曲調唱腔為直接證據。第二部份同樣運用西／東的比較觀點，說明宜蘭頭份與苗栗頭份兩地關係。首先打探到宜蘭頭份的三山國王廟，曾是歌仔戲的表演場地，製作單位探問文史工作者黃榮洛後，終於找到當時前往宜蘭表演的師傅何阿文之孫：何松雲，並且進行訪問。但他的口述記憶有限，僅確知何阿文曾去表演，但是表演閩南歌仔戲或客家三腳採茶戲，已無從考據。最後，延續〈走過草嶺古道〉的敘述，製作單位實地踏查員山鄉、三星鄉、南澳等地後，綜合上集呈現宜蘭地區的客家移民的島內二次移民，與中國原鄉渡海來台的客家人，有著相似的生存敘事，旁白說道客家人：「只要有山，能開墾的地方，就是他們安身立命的所在，而且是無怨無悔，客家人的硬頸精神表現無遺。」⁴⁴

整體而言，比起《客家風情畫》第一季的原鄉色彩，根據台灣島史觀，由西向東地調查客家先民的遷移史，使得中國原鄉的召喚淡化許多，反而加強了來台客家先民的集體記憶，藉此印證原來客家人的民族性格。此外，根據許維德在二〇一〇年的研究指出，宜蘭作為台灣客家族群的聚居地之一，當時尚未有任何關於宜蘭的「客家認同」研究，因此，此部分是尚待補足的缺口。⁴⁵基本上，透過這兩集的影片文本分析，我們可知在九〇年代初期，《客家風情畫》就有此意圖挖掘宜蘭客家人的蹤影，或許受限於研究文獻或參考材料的不足，影片僅能呈現出日益消逝的宜蘭客家身影。



圖 3-23 涂敏恆、火車鏡頭交溶
資料來源：〈阿妹與丟丟銅〉



圖 3-24 張七郎之墓
資料來源：〈回首來時路〉

⁴⁴ 《客家風情畫》第二季（台北：公共電視小組，1992）〈阿妹與丟丟銅〉，第二集。

⁴⁵ 許維德，《族群與國族認同的形成：台灣客家、原住民與台美人的研究》（台北：遠流，2013）頁 179。

東部客家的終站：第三集〈回首來時路〉，開場畫面以知名的太魯閣峽谷為始，展開花蓮客家的探索之旅，從吉安、壽豐、鳳林、瑞穗等地，大抵而言，與前兩集的印象描繪，並無二異。唯一特別的是，當製作小組到達鳳林鎮時，為了介紹鳳林客家人書香傳家特色，找上當地最富盛名的張七郎家族。因此，觸碰到白色恐怖的創傷記憶，在此，我們看見客家文化記憶與白色恐怖記憶的雙重表述疊合，尤其是鏡頭直視了張七郎先生與兩個兒子的墓碑，畫面清楚明白地呈現出張七郎宗仁、果仁父子遭難之墓。兩旁字樣是：主後一九四七年，民國三十六年四月四日屈死，左右有兩行字：「兩個小兒為伴侶、滿腔熱血灑郊原。」保存客家文化紀錄的同時，卻無意碰觸戒嚴時期的高度禁忌：二二八事件。

對此，彭啟原曾經反省，這是他首次意識到紀錄片的「剝削」問題。⁴⁶起因如下：〈回首來時路〉播映的當天，正巧是一九九二年二月二十八日，當天早上，李登輝才以總統之姿向二二八受難家屬道歉。當天晚上九點半，在台視的公視時段播映了〈回首來時路〉。⁴⁷縱然畫面表述的時間甚少，且非紀錄觀點的核心主軸，但這類畫面的現身，對於張七郎家族而言，象徵埋冤的歷史，終能一吐怨氣。因此，張七郎家族在電視播映的幾日之後，再次邀請彭啟原於該年的清明節，拍攝張七郎墓園自一九四七年的二二八事件後，首次開放對外的公開掃墓活動，但彭啟原卻拒絕了。⁴⁸也就是說彭啟原意識到的剝削問題，實際上正是「紀錄倫理」課題，尤其是碰觸到「紀錄片工作者對於被拍攝者的責任。」⁴⁹不過，當年的彭啟原，尚未意識到紀錄片工作者，對於拍攝者的倫理責任，且後來深以為憾的事件。

二、南部客家遷移史

《客家風情畫》第二季第四集〈滄桑移民路〉、第五集〈貧窮莫斷豬，富貴莫斷書〉，描述六堆地區客家庄的移民經驗與南部客家的著名特色，例如：美濃開基伯公、菸葉、定祥伯與惜字亭、美濃窯、美濃棒球隊等。與前三集的東部客家不同，六堆客家是保存客家傳統較多的地區，因此，〈滄桑移民路〉開場呈現屏東西勢忠義祠的畫面，旁白說明何謂六堆：

六堆在台灣地圖上是找不到這個地名的，當我們外景隊出發前往六堆採訪時，很多人都誤以為是到六龜。而事實上，六龜是高雄縣的一個鄉，

⁴⁶ 彭啟原，《客家影像二十年》未刊稿，第二章，頁 9-10。

⁴⁷ 同上註。

⁴⁸ 同上註。

⁴⁹ 紀錄倫理的三層次為：紀錄片工作者對於被拍攝者的責任、對於觀眾的責任、對於他們自己拍攝計畫的責任。顯然地，彭啟原完成了後兩者的責任，卻忽略了首要倫理：對於被拍攝者的責任。關於紀錄倫理的討論，詳見邱貴芬，《看見台灣：台灣新紀錄片研究》，（台北：台大出版中心，2016年）頁 154-161。

而六堆則是包括高雄、屏東地區的集合名詞，它背負了一段歷史，走過一段滄桑移民路。⁵⁰

六堆的命名，印證了 Tim Cresswell 所言：「命名尤其可以引發對地方的注意，將地方定位於更廣大的文化敘事中。」⁵¹接著，螢幕秀出六堆的地圖，並請來屏東高中的劉正一的在地觀點，講述台灣歷史上的南部客家，究竟是如何從同姓宗祠到語言客家的武裝力量。換言之，影片表述的是：「六隊」如何發展成為今日的「六堆」的故事？更試圖帶出「六堆」作為集合名詞，乃至於如何成為當地人對於在地認同的情感寄託。於是，影像一路從台南鹿耳門、東門到下淡水河的屏東平原展開，不過，製作單位實際到萬丹鄉的濫濫庄——傳說中的南部客家移居地，卻有如下感慨：「不過，不知從何時開始這塊發源地已經失去了客家人的蹤影。」⁵²搭配的畫面是濫濫庄傾倒的公車路牌。音像具體表述出客家歷史失憶的滄桑感，藉以符合該集的基調。

除了六堆歷史介紹外，透過內埔的圍籠屋與佳冬地區的空間，印證南部客家人在建築上的防禦心態與宗族團結而成的保守性格，也為第二季節目後半部份的客家建築介紹，埋下伏筆。同樣地，片尾為符合滄桑的基調，該集運用萬巒五溝水的二進三合院劉氏宗祠與屏東曾姓宗祠的殘破感——內部擺放廢棄冰箱的影像與全知觀點的旁白反思：

我們回顧整個六堆的發展，客家移民來到屏東平原，由濫濫庄開始一點一滴地建立家園，在面對漳泉人和原住民的強大勢力下，客家先民被迫自衛，將宗族群體擴充到以母語為認同標準的區域性組織當中，這種結果產生六堆各家族團結和封閉的個性。今天，六堆還被認為是改變最少，保留客家文化最完整的地區。但是見到曾氏祠堂，我們不得不懷疑文化與個性是不是也隨著環境而改變了呢？⁵³

全知的旁白解說是 Bill Nichols 解說式紀錄片的歸類特徵，〈滄桑移民路〉運用文字聲音的旁白，輔以影像協力，雖說其視覺魅力遜色不少，卻使得聚焦在客家歷史的觀點明顯許多。若說〈滄桑移民路〉是引領螢幕前的觀眾進入六堆世界，那麼，該集最末的旁白則預告：「在下一集的節目裡，我們將更清楚地看到六堆傳統精神與新經濟文化交戰的面貌。」⁵⁴由此，我們可以得知，該片的視覺表述已經漸漸從追憶時間之流的文化記憶，挪移到空間之變的文化記憶，重要的是當下，而非追憶歷史的遙遠印象。第五集〈貧窮莫斷豬，富貴莫斷書〉

⁵⁰ 《客家風情畫》第二季（台北：公共電視小組，1992）〈滄桑移民路〉，第四集。

⁵¹ Tim Cresswell（提姆·克瑞斯威爾）著，王志弘、徐苔玲譯，《地方：記憶、想像與認同》（台北：群學，2006年。）頁155。

⁵² 《客家風情畫》第二季（台北：公共電視小組，1992）〈滄桑移民路〉，第四集。

⁵³ 《客家風情畫》第二季（台北：公共電視小組，1992）〈滄桑移民路〉，第四集。

⁵⁴ 同上註。

開場畫面是美濃湖與紙傘，暗示本集將以美濃為主題探討，透過紙傘、東門樓、穿藍衫的客家阿婆、面帕板（板條）、傳統的三合院、菸草、菸樓的影像，召喚客家傳統的意象。不過，從該集鍾鐵民的訪談中，可知該集意圖表現的內容，並非是固守客家傳統，而是因應時代變化的客家精神。那麼，何謂客家精神呢？鍾鐵民有下述想法：

我覺得，很多人要報導美濃，要報導客家人的時候，我要特別強調就是說，你不要把客家人看作是像美國的印地安人這樣，你要把客家的原始文化保留在客家村莊，讓別人來參觀，我們不是文物村。那麼，在現代社會裏面，美濃人也跟現代人一樣，要過著現代人的生活。那我覺得要表現的應該是客家人的精神。⁵⁵

由此，除了是鍾鐵民對美濃或客家庄的心聲，然而，我們也可以視其為是《客家風情畫》節目對之前風格的一變。比方說，客家人重視讀書、教育的傳統觀念，在鍾鐵民的解說下，即成為高度批判性的反思觀點：

要讀書，因為客家人除了讀書這條管道之外，沒有第二條管道可以在這個社會上跟別的族群競爭。……他們求學的目的只是求取高階而已，並不是說用求學來求取學問，來增加人的這個條件。所以美濃博士很多並不代表美濃文化很高。我個人認為美濃將來除了這個生存很現實的問題外，那麼如果不在文學、藝術表現自己的話，這個族群在這整個台灣社會會被吞掉。⁵⁶

於是，我們知道紀錄片受訪者觀點的介入，甚至可以主導紀錄片的風格，透過鍾鐵民的觀點析論，深刻地點出客家人重視教育是看中教育背後的經濟效益，而非關懷是真正的文學、文化、藝術的觀點，確實是頗為批判的見解。換言之，追求教育程度的手段，實際是客家人往社會階層爬的策略，而非真正注重文化。因此，鍾鐵民在鏡頭前呼籲觀眾要重視不具經濟效益，但對於保存客家文化記憶相對重要的文學與藝術。

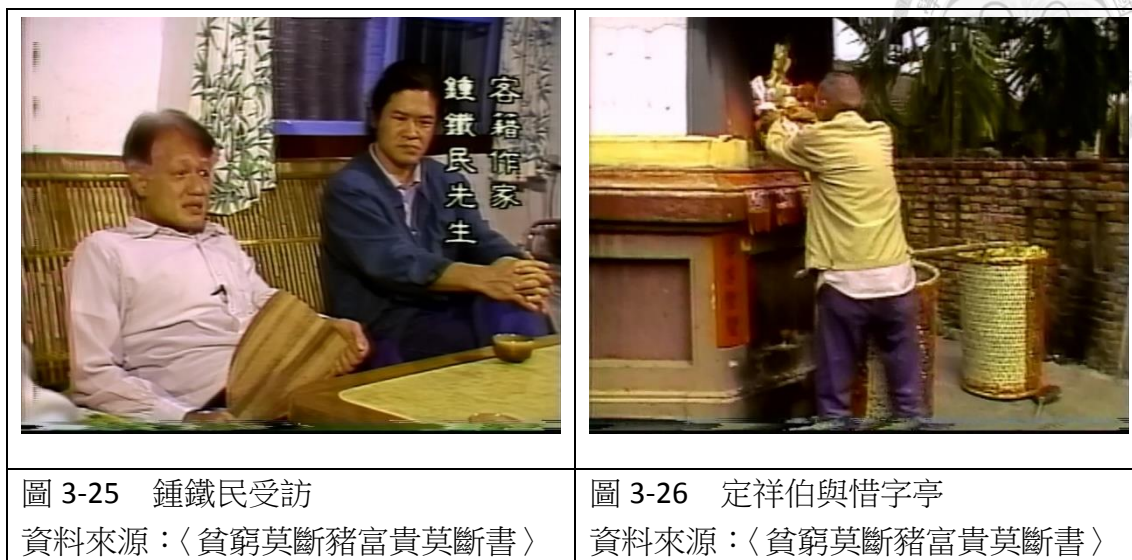
在此，我們可以觀察客家知識份子如何透過鏡頭的訪問，向大眾呼籲追求與保存文化記憶的重要性，誠如 Edward W. Said（薩伊德）所言：「記憶是保存身分認同感的有力集體工具。它不只可以透過官方論述和書本來保存，也可以透過非正式的記憶來保存。那是抵抗歷史被擦拭的一座要塞，是抵抗的一種方法。」⁵⁷更重要的是，《客家風情畫》視覺表述的工作任務，正好作為知識份子

⁵⁵ 《客家風情畫》第二季（台北：公共電視小組，1992）〈貧窮莫斷豬，富貴莫斷書〉，第五集。

⁵⁶ 同上註。

⁵⁷ Edward W. Said，梁永安譯，《文化與抵抗》（台北：立緒，2004年。）頁183。

與大眾的中介物，換言之，它可作為調和知識份子與觀眾的鴻溝，轉而塑造成為客家集體行動、共同參與的性格。



不過，該集尚未能明確掌握鍾鐵民的觀點運用，對於如何因應文化與現代社會、經濟產業的轉型之路一籌莫展。是故，該集僅能約略提及朱邦雄的美濃窯與美和棒球隊，稍稍觸及如何因應新經濟的應對之道，甚是可惜。此外，該集呈現的菸樓產業與定祥伯的惜字亭文化，仍側重於傳統農業與讀書惜字文化，尚未發展為因應現代產業變化的客家觀點與精神理念。

三、義民爺與客家傳統技藝

(一)、義民爺與客家精神：《客家風情畫》第二季探索東、南部客家庄外，第六集〈義民爺的故鄉〉的特殊性在於：首先，它不符合前五集的整體規劃，尤其是「義民爺」與「故鄉」兩者並陳，凸顯義民爺與客家人的關係緊密，更呈現出新埔鎮不同於其他客家庄的特殊性。再者，該片也落實紀錄片中的「在地主義」特色。根據廖金鳳的研究指出，在地主義紀錄片的形成脈絡與「廣電基金公共電視製播組」(1985-1988)的資源有關，而題材傾向亦包含：民俗與廟宇或弱勢族群。⁵⁸因此，本文視〈義民爺的故鄉〉為《客家風情畫》全三季漸入轉型的階段。

大抵而言，〈義民爺的故鄉〉介紹義民爺的歷史為主，輔以義民爺祭典的影像，頗似第一季第五集〈歡天喜地討輔娘〉紀錄婚禮儀式的過程。若將義民爺精神、「客家性」結合，以及影片採用非官方色彩的民間義民形象⁵⁹，觀點從島嶼上的人民，為了保家衛民的視野出發，確實符合廖金鳳描述「在地主義紀錄

⁵⁸ 陳樹生總編輯、廖金鳳著，〈從「大台中紀事」看台灣紀錄片創作：跨越「在地主義」〉《2010 台灣紀錄片美學論壇》，(台中：台灣美術館，2010 年) 頁 16。

⁵⁹ 當日據時代推行皇民化的過程中，義民爺不但沒有被廢廟，反而在一九四一年，義民廟獲頒「忠魂不朽」、「盡忠報國」匾額。詳見徐正光主編、楊鏡汀著，〈客家人的宗教信仰〉，《徘徊於族群和現實之間：客家社會與文化》(台北：正中書局，1991) 頁 104-108。

片」的定義，若以此觀點檢視該片，或許確實是《客家風情畫》邁向客家在地化的初試啼聲之作。

(二)、農業社會的傳統技藝：第七集〈人求我三春風，我求人六月雪〉追尋紀錄客家人在農業社會階段，該片具體紀錄樟腦業、茶油、製作木炭、草鞋、茶蓀、斗笠等過程，這些行業多半與山林樹木或農田有關。因此，具體捕捉農業時代下客家人的手工技藝，成為該片表述的重點。首先，該片從老照片的靜態影像搭配旁白口述樟腦業的過去，再呈現日治時代家傳至今的腦寮現況及其製腦過程。基本上，影片出現的茶油、木炭業、草鞋、茶蓀、斗笠等製作過程，再現的實作紀錄乃是該集的重點所在。可惜的是，客觀記錄固然有其好處，可留下紀錄作為歷史的見證。但如何在有限的二十幾分鐘的片長，深度呈現介紹六項技藝呢？

於是，我們看見在客觀紀錄之餘，卻面臨讓觀眾難以體察其傳統技藝承載者的觀點或感覺結構。當 Allan Pred 進一步解釋 Raymond Williams 「感覺結構」時提到，該名詞實際上並不同於「意識形態」或是「世界觀」的原因：

它不是限於『形式地有系統信仰』。它還包含了「衝動、限制和基調等表示特徵的元素，特別是意識和關係的情感性元素：它不是與思想相對立的感覺，而是感覺般的思想，思想般的感覺，是一種現存的實質意識」。

60

於是，若該片抽離了人的意識，身體只是在鏡頭前，客體化地展演技藝過程時，那麼，觀眾實難感受到那股專屬於客家人的「感覺結構」，自然而然的，觀眾難以對影片產生認同。換言之，此刻的客家紀錄片，似乎無法掌握如何將記錄再編碼的過程，缺乏結構完整性也是《客家風情畫》前兩季的一大特點。

四、客家建築與客、原族群互動

(一) 客家建築：從事〈日久他鄉是故鄉〉(一)、(二)的拍攝工作，對於彭啟原從事客家影像而言，算是有突破性的觀點進展，對此，他在紀錄片的工作，有此反思：「跟隨文史工作者的指引，而自己卻處於狀況外的拍攝經驗，讓我感受到專業知識的重要，於是在規劃拍攝客家建築時，我開始思考讓自己也跟隨著專家『進入狀況』的方法。」⁶¹事實上，觀眾從節目的開場白，亦可窺知一二，原本製作小組的構想是根據北埔姜家金廣福、天水堂，屏東蕭家大宅、關西范家餘慶堂等，作為客家建築的代表性。然而，隨著節目的田野調查後，調查產生懷疑，於是，產生出不同的問題意識：什麼是客家建築的代表性？更在節目旁白道出：

⁶⁰ Allen Pred 著，許坤榮翻譯，〈結構歷程與地方——地方感和感覺結構的形成過程〉夏鑄九、王志弘編譯，《空間的文化形式與社會理論讀本》(台北：明文書局，2002年)頁93。

⁶¹ 彭啟原，《客家影像二十年》未刊稿，第二章，頁9。

因此，我們找不到放諸四海皆準，這些客家宅院，只是眾多客家式建築的一兩個個案而已，雖然很美，卻不足以描述客家人如何在這塊土地上適應與扎根。於是，我們決定推翻原始的構想，重新規劃，透過鏡頭來觀察每一個地方，具有地方特性的建築面貌，以及在這些建築底下的生活。⁶²

也就是說，節目製作小組確切意識若要捕捉客家典型性建築，反而將限縮建築作為一種文化，也就是以名詞形式而定型，而非作為形容詞：文化（的）多維向度。於是，這兩集改用田野調查後的影像紀錄，讓證據說話，彰顯身在其中的客家人生活及其文化。誠如 Arjun Appadurai（阿君·阿帕度萊）所言：「強調文化是向度而非實體，我們就比較不需要將文化想成是個人或群體的特質，而更能視之為一啟發機關，可以運用它來談論差異。」⁶³影片呈現台灣各地不同客家庄，如：頭份、東勢、美濃的建築外觀，即是認定建築作為一種形容詞：文化（的）概念，畢竟 Arjun Appadurai 也曾提點：「如果文化當名詞用似乎帶來某種實體的聯想，並因此帶來的問題比解決的更多，形容詞文化（的）則將我們帶入一充滿差異、對比和相較的領域，這更具助益。」⁶⁴此論完整地解釋為何〈日久他鄉是故鄉〉（一）需要以地區性的區分，談出各地不同建築的差異之處，唯有如此，方不落入單調的客家建築討論。



圖 3-27 燒炭業
〈人求我三春風，我求人六月雪〉



圖 3-28 內廊式建築
資料來源：〈日久他鄉是故鄉〉（一）

整體而言的影片敘事，採取氣候、建材因地制宜、建造時間的策略解釋客家人的建築在形式上，如何採取不同的策略，如佳冬因為靠海，建材多用海石建築，苗栗地區則因一九三五年的關刀山大地震，其建築樣式多為日治後期所

⁶² 《客家風情畫》第二季（台北：公共電視小組，1992）〈日久他鄉是故鄉〉（一），第八集。

⁶³ Arjun Appadurai（阿君·阿帕度萊）著，鄭義愷譯，《消失的現代性》（台北：群學，2010）頁 19-20。

⁶⁴ Arjun Appadurai（阿君·阿帕度萊）著，鄭義愷譯，《消失的現代性》（台北：群學，2010）頁 19。

建。另外，北部客家採內廊的形式，相對於南部的外廊而言，較無隱蔽性，在生活上容易與族人起摩擦，而南部客家多半為外廊，有獨立房間，隱蔽性較高。有趣的是，〈日久他鄉是故鄉〉(二)更大膽地嘗試將建築形式的既定概念排除在外，反而用文化影響與地方特色析論。於是，在地化、當時化、經濟結構面與當地認同等諸多面向，皆成為「日久他鄉是故鄉」的具體例證，也意味《客家風情畫》第二季的敘事認同，開始產生質變。

因為探究客家的建築形式導致了敘事認同的質變，具體而言，有五項因素。其一、「在地化」：南投信義鄉神木村有戶桃園遷移的廖宅，靠近泰雅族人的影響，建築外觀牆上的彩繪與屋頂結構，頗似當地的泰雅族風格。其二、「當時化」：苗栗卓蘭的客家聚落，在關刀山大地震後重建，因此受到日本風格影響，且當地靠近東勢林場，進而全面採用木頭建材。「當時化」複雜度，實際雜揉中國原鄉風格與日本殖民統治五十年的西式風格，又加上客家人因地制宜的生活經驗與台灣在地氣候的影響，顯然地，客家建築難以用單一定義涵蓋所謂客家建築的傳統。其三「混雜性」就是客家性的特色。具體例子如：六堆新埤鄉清河堂公廳的祖先牌位上，置有日式的神龕，該家族在日本時代曾獲選為皇民化家族。其四、「經濟結構」，比方說美濃地區的菸樓、香蕉屋、檳榔屋，皆有其相對應的產業模式。其五「認可機制」，該片以六堆居民為例，說明當地的六堆人，實際上並不認可北部客家人移居至六堆後建立的客家建築。換句話說，就是客不客家、在不在地，還涉及倒是誰認可的問題。總總皆指向若要指涉客家建築的傳統性，實難有單一統合的論述。同樣地，在地認同也表現在建築物的「棟對」的文化表現上，影片呈現細微的在地視角：

世系溯河南，始鐘離，渡江南，居白虎，徙蕉陽，基肇龜形，族大徐溪，謀燕翼。

宗支傳嘉應，寓嶺縣，移台島，定美濃，遷龍肚，堂開河壩，丁多穎水，鎮鴻圖。⁶⁵

棟對的前半部肇因於中原意識，後者說明客家先民遷徙的歷史經驗，尤其是「移台島定美濃」的「定」字，具體而微地說明該片片名〈日久他鄉是故鄉〉的命名原因。這個「定」字，同時暗示原先客家移民的不定，誠如史書美認為的定居殖民主義 (settler colonialism)⁶⁶，事實上，客家人的「定」是犧牲了在地原住民的「定」，唯有意識到這類內部殖民問題的永恆存在，我們討論客家主體性或認同策略時，才能避免於「受害者意識」的產生。

⁶⁵ 史書美認為台灣的華語語系人口是定居殖民者，也因此，我們需要對此更嚴肅地看待，藉此深化在地特有的歷史脈絡。詳見單德興訪談，〈華語語系研究及其他：史書美訪談錄〉，《中山人文學報》第 20 期 (2016 年 1 月)，頁 19-22。

⁶⁶ 《客家風情畫》第二季 (台北：公共電視小組，1992)〈日久他鄉是故鄉〉(二)，第九集。

縱然歸納該集的客家認同形構與挪移變化，不過，根據旁白講述紀錄片的企圖時，說明製作小組仍以尋找中國原鄉特色的台灣客家建築特色為主要目的：「對原鄉情感的記憶，也是影響建築風貌的重要原因之一，我們好不容易找到位於台中西屯區最具原鄉風貌的台灣圍龍屋，可以感受到對原鄉強烈的感情認同。」⁶⁷最為遺憾的是，無論紀錄片敘事認同的觀點如何變化，被認為最具台灣客家圍龍屋特色的建築，最終仍逃離不了資本主義下國家機器的公權力——廖家位於重劃區之內，影像拍攝之際即得知，不久將遭到拆除的命運。

（二）客家、原住民的族群互動關係：〈客家賽夏情誼深〉是《客家風情畫》第二季的系列結尾，該團隊將視野擴至原住民族的賽夏族，以往打上客家風情畫的片頭字幕時皆是客家山歌的女聲，而該集卻是賽夏族人的男聲，隨即接上〈客家賽夏情誼深〉的片頭字幕。旁白有此解釋：「在客家風情畫的節目裡，看到賽夏族人的矮靈祭，或許會讓你感到訝異，事實上，一點都不唐突，因為我們將走訪賽夏族人的生活圈子，看看客家人與賽夏族的族群關係。」⁶⁸對此，製作小組找上文史工作者的黃卓權講解黃祈英與原住民族的爭鬥史，以及介紹客家與賽夏人的通婚與孩子在學校的互動關係，可惜的是：獅潭永興國小的小學生，因害羞而不願接受訪問，僅能攝錄孩子即將參加舞蹈比賽的表演橋段。這也說明，如果族群的一份子，無法具有主動參與建構己身圖像、表述自身的聲音，那麼，很有可能就被一種簡單的儀式、片段地表述給呼攏過去。另一方面，影片呈現從山地遷移到平地的豆鼎發先生，已模仿鄰人的客家堂號與祭祖儀式，說明客族勢力與原住民族相處時，實際佔有優勢，又從另一位八十多歲的黃金妹訪談中，製作單位從面部臉孔地推斷、認定黃金妹是已經客家化的賽夏族人，並在結尾有此論調：

客族和賽夏族共同走了一百多年的路，由爭戰到通婚，從陌生到融合，我們樂於見到客家人與其他族群的和睦關係，只是少數民族的文化，在這個融合的過程中，改變了很多，卻也失落了很多。我們製作客家風情畫，也正感受這種文化流失和認同的壓力。⁶⁹

誠然，客家人雖是漢人定居殖民者的相對少數，若與原住民族相提並論時，客家人又強勢不少，〈客家賽夏情誼深〉初探尖銳且複雜的族群互動問題，等同替《客家風情畫》第三季的節目規劃與預告。彭啟原日後回憶起這段往事，坦言這是：「第一次，我對拍攝的議題有點『進入』的感覺。這種感覺也讓我在後製剪輯時順利多了，不必再湊畫面。能夠依照敘事的主軸，一段段的將畫面與聲音剪輯，最後呈現的就是我自己的觀點。」⁷⁰也就是說，彭啟原早期製作紀錄

⁶⁷ 《客家風情畫》第二季（台北：公共電視小組，1992）〈日久他鄉是故鄉〉（二），第九集。

⁶⁸ 《客家風情畫》第二季（台北：公共電視小組，1992）〈客家賽夏情誼深〉，第十集。

⁶⁹ 《客家風情畫》第二季（台北：公共電視小組，1992）〈客家賽夏情誼深〉，第十集。

⁷⁰ 彭啟原，《客家影像二十年》未刊稿，第二章，頁12-14。

片遇到的困境，恐怕是難有完整、出於自身的客家觀點，因此，得依循專家的說法與脈絡進行剪輯，由於當下的拍攝難以進入，事後就更難剪輯，於是，客家認同的斷片——馬賽克式地拚貼手法——也就是彭啟原所謂的「湊畫面」，成為前兩季一大特色。



小結：拾撿客家文化記憶的片段

本章分析電視做為文化媒介的「物質性」保存與文化記憶再生產概念出發，審視《客家風情畫》前兩季如何表述與保存客家人的集體記憶，又是如何挑選並建構客家文化記憶工程的基本內涵，進而逐漸形構成客家人的集體記憶。借助 Jan Assmann（揚·阿斯曼）的文化記憶理論：內容（神話傳說、發生在絕對的過去事件）、形式（被創建的；高度成型；慶典儀式性的社會交往）、媒介（被固定下來的客觀外化物；以文字、圖像、舞蹈等進行的傳統、象徵性的編碼與展演）、時間結構（神話性史前時代中絕對的過去）、承載者（專職的傳統承載者），藉此析論《客家風情畫》中的客家文化記憶所謂為何？可有違和？以及如何見證與表述其認可的客家文化記憶。前兩季以解說式的紀錄片的製作模式為主，此時的客家紀錄片旨在建立「何謂客家」的認同建構階段，在敘事認同的策略表述上，它漸漸意識到其紀錄片的客家觀點，理當從「客家是什麼」邁入「客家不是什麼」的問題意識之上，藉由關照不同族群的文化特色，尤其是與客家族群互動甚繁，且同樣在文化認同上遭受危機的原住民各族。

第四章 客家紀錄片的典律及其觀點生成

第一節 少數族群互動與跨國客家：《客家風情畫》第三季

倘若《客家風情畫》前兩季乃是客家紀錄片風格的初生，那麼，《客家風情畫》則可視為是客家紀錄片邁向典律化、觀點成熟化的階段。承續上節，《客家風情畫》第三季之所以邁向典律化的關鍵在於，該季的敘事策略邁向探究客家邊界究竟為何？其中必然涉及客家族群與其他族群之間的互動關係，尤其是原住民各族之間的互動關係。然而，探索客家邊界的同時，理當有辨別客家族群的標準，因此，我們得從第三季第一集〈客家公廳與土地龍神〉開始談起，才能了解客家族群身分的首要辨析之處，所謂為何？

一、少數族群互動的文化記憶（一）：北部

在客家庄的祭祀空間，也就是客家人說的公廳神桌之下，會供奉一尊其他族群少見的神祇，這個神位和神桌上的祖先牌位，共同享有上香之禮，這個神位稱之為龍神，有時候也稱為土地龍神或福德龍神。¹

土地龍神是辨認客家印記的好幫手，《客家風情畫》第三季第一集〈客家公廳與土地龍神〉運用開場白說明：土地龍神代表客家文化記憶的典型性。該片透過表述兩例解釋為何土地龍神是客家認可機制的因素，其一、高雄二埤平埔族潘家的潘建昌，因鄰人安設有土地龍神，是故潘家祖先牌位下受到鄰人影響，而同樣設有土地龍神位。其二、花蓮富源鍾兆乾先生將土地龍神改設為虎爺祭拜。前例說明客家獨特的信仰儀式影響鄰居的平埔族人；後者透過辨識主人是客家人的身分，說明廳下的虎爺已經虎龍不分了。



圖 4-1 廳下的土地龍神
資料來源：〈客家公廳與土地龍神〉



圖 4-2 張道士安龍儀式的魔幻時刻
資料來源：〈客家公廳與土地龍神〉

¹ 《客家風情畫》第三季（台北：懷寧傳播公司，1993）〈客家公廳與土地龍神〉，第一集。

另外，該片企圖完整地記錄關西下南片的穎川堂陳屋公廳「三獻禮」，以及「安龍謝土」儀式。紀錄其儀式包含：儀式祭品為新丁板、堂前的米龍，接著是送白虎煞星儀式，最後是安龍神位。值得一提的是，鏡頭捕捉傳統道士如何工作時，其中有令人玩味的片段：「當張道長拿著白虎快跑出公廳之時，大門即刻燃放起鞭炮，黑夜之中，只見一襲紅色的道服快速地奔跑，有如一團火球滾動，氣氛有些詭異。」²對照張道長奔跑、鏡頭在後追逐的視覺畫面，聽覺搭配的是群狗狂吠的鄉村環境音，彷彿捕捉到鄉野傳奇的魔幻時刻，頗有詩意紀錄片的風格一現。大抵而言，該片延續《客家風情畫》第二季的風格，仍採取解說式紀錄片模式，並說明為何客家人願意將土地龍神安放在公廳祖先牌位的正下方，甚至設有祭祀、插香的位置的原因，藉此表述客家人的宇宙觀，實際上是崇敬土地神明的自然觀念。

《客家風情畫》第三季的真正製作核心，理當從第二集的〈從土牛溝到土牛社區〉談起，具體製作策略有兩大進程：(一)、採田野調查的工作模式、(二)、正視台灣島內的少數族群互動關係及其認同變化，誠如下述：

事實上，客家人不只與天爭地，也與原住民爭地。他們自人口過剩的中國大陸冒險來到台灣，就只是為了謀取自身及家小的生存，只見台灣有廣大的土地卻未加以利用，自然想取而代之，於是漢人與原住民的土地爭端，便不可避免地一再發生了。之間的族群關係變化是台灣這塊土地發展重要的一環，我們這一季的節目，將以田野調查的方式，探尋族群關係。³

從片名可知，若要認識客家，唯有正視客家的邊界：土牛溝，方能有所斬獲。畢竟，土牛溝是劃分漢人（客家人）、原住民（平埔族）的關鍵之處。尤其重要的是，一旦田野調查的視角納入，那麼，解說式紀錄片立即一變，成為參與式的紀錄片模式，其優點在於紀錄觀點的複雜度開始浮現。於是，我們可以看見製作團隊從桃園新屋「番婆汶」的地名線索開始調查時，當訪問者陳板試圖用客家話詢問桃園八德（霄裡）的洗衣婦人：「以前是不是有高山族住在呢？」⁴觀眾可以看見客家婦女一臉困惑的神情，一旁洗衣的婦女一聽，直譯為：「番仔。」⁵原先那位客家婦人才聽懂，接著表示原住民被趕到山裡去了。這凸顯了一個問題：進行田調時，到底該用：番、平埔、還是熟番稱呼原住民族呢？我們從台中石岡劉錫永先生家中的訪談過程，再次意識到問題的存在，具體的客家話對白如下：

² 同上註。

³ 《客家風情畫》第三季（台北：懷寧傳播公司，1993）〈從土牛溝到土牛社區〉，第二集。

⁴ 同上註。

⁵ 同上註。

訪問者：請問阿哥，土牛這地方，有聽過以前跟番仔有怎樣的事蹟呢？

劉錫永：有有有，這地方，平地族是嗎？

訪問者：平埔族。

劉錫永：還是什麼熟番？

訪問者：哦哦哦，熟番。

劉錫永：熟番就對了。⁶



訪問者先用舊稱「番仔」勾起劉錫永的回憶，接著，劉錫永問訪談者「番仔」是不是「平地族」？訪問者採用國語直譯成客家話稱為「平埔族」，但卻被劉錫永突來「熟番」說服了。透過上述的名詞翻譯過程，反覆地引領觀眾「名正言順」地熟悉平埔族的存在。該片結尾，旁白再次聲明《客家風情畫》第三季的製作目的是從台灣開發史的角度，探索漢、原二族的族群互動關係，藉此提倡這塊島嶼上的所有族群，理當重建起全新且良好的族群關係。

因此，本文順著系列紀錄的理路，綜合第三集〈尋找知母六〉、第四集〈竹北林家與采田福地〉第五集〈番仔林變奏曲〉，分別討論各自涉及桃園、新竹、苗栗北部客家重鎮，究竟客家人與原住民族的族群關係如何有所互涉與互動。以下簡述這三集的大意：其一、〈尋找知母六〉：探究龍潭（古名：靈潭陂）開發史上的霄裡通事知母六，換言之，發現知母六及其後裔的存在，為此片的核心關懷。其二、〈竹北林家與采田福地〉：討論六家地區以林先坤為主的單姓聚落開發史及采田福地涉及的竹塹社七姓聚落，並透過新竹地區的義民信仰為統攝，原本對立的族群關係，最終融合為保家衛民的義民。其三：〈番仔林變奏曲〉介紹隘寮下（苗栗公館）的簡史，乃至於侵入原住民的領地（番仔林）開墾、製作樟腦的歷史。

〈尋找知母六〉開場白運用三位人物鍾肇政、游金華、龍潭國小魏老師的說法，從三者的口中，我們可以得知客家人對於平埔族的口傳記憶：「過年的時節，要吃生豬肉。」⁷龍潭國小的魏老師更直言，當地蕭姓人家就是平埔族人。接著畫面才打上節目字幕：尋找知母六。接著，製作小組為求證蕭家究竟為哪戶人家？走入龍潭鄉公所民政課，乃至戶政事務所，希望透過日本時代的戶籍資料具體標誌族群屬性的記載，找出銅鑼圈的蕭姓人家。不過，戶籍資料卻以顯示該戶的蕭姓人家，在日據時代已登記為粵（客家人），而非熟（原住民族）透過戶政人員的解說，我們可以獲知，原來影片的主角蕭柏舟實為地方有力人士。影片中段呈現三段視覺敘事：（一）、知母六後裔的尋訪：原來蕭柏舟先祖東盛公的父親就是知母六，而東盛公就是從霄裡社搬至龍潭開發的先行者。

（二）、蕭家對當地銅鑼圈開發史的重要貢獻。有趣的是，影片呈現高齡的蕭柏舟（民國元年出生），甚至還熱心地騎迷你摩托車（自然是沒戴安全帽的狀態）引領製作小組到處巡視銅鑼圈，顯示出他對土地的熱愛與熟稔。（三）、蕭柏舟

⁶ 同上註。

⁷ 《客家風情畫》第三季（台北：懷寧傳播公司，1993）〈尋找知母六〉，第三集。

是否承認自己（認同）是平埔族：這是該片的精華關鍵。其三的視覺敘事，呈現出有如劇情片一般的衝突性，這是參與式紀錄片模式的優勢：可以有如劇情片一般的對話模式。下述對話，受限於我的客家話文字表達能力，實難呈現蕭柏舟受訪時的神情與客家話，受訪文字大抵如下：

陳板：在龍潭，我訪問過很多人家，人家都會這樣講……

蕭柏舟：講我番仔係不係？

陳板：不是啦，他們會說誰誰誰會有這樣個習慣啦。過年有什麼習慣。

蕭柏舟：人家就預訂我們係……厝膿刮血个，沒，沒這樣个事情。像我姊以前讀書个時候，有的還有番__〔語不詳〕我們人个嘴最毒了，什麼不叫，叫什麼阿__〔語不詳〕人家安名之後，喊幾次之後，就這樣叫了耶，別名啊。這個我不建議，不過事實就是這樣而已。他們說我番喔，番喔……

陳板：這可能這樣講，當面就可以瞭解這樣个事情。

蕭柏舟：要瞭解什麼？

陳板：因為，我想當面……

蕭柏舟：我講不係？

陳板：係啊。你講係不係个问题就是這樣當面來瞭解這樣个事情，像那些龍潭人啊……

蕭柏舟：我哪用被人家什麼瞭解不瞭解啫。兩兄弟，我們最後就會沒來往……只要他們兩夫妻好，小孩子會大會讀書……講我是番仔，哎呀呀呀，這怎麼洗得乾淨呢？你們不需要，像你們這樣調查哪有調查，假使我承認……那又有什麼問題呢？番仔也係人啊。

陳板：當然啊。

蕭柏舟：哎呀。

陳板：我的意思不係這樣啦……

蕭柏舟：以前要門當戶對，像我頭擺討輔娘，多少人要嫁給我（眾人笑）那又不對又不對又要門當戶對，又要有錢个又要有勢个，我現在跟我兒子我孫子講，只要兩個人好就好，什麼對對對對。多少對對對對到最後絕交沒來往的，幾多个呢，我不要唸了。係沒？

陳板：係係係。

蕭柏舟：正當的呢，故所我說社會不一樣了。⁸

這段看似衝突的經典對話，正是田野調查的成果，對此，彭啟原回想最初接觸蕭柏舟的印象：「第一次的接觸，老先生就給我們上了田野訪問最珍貴的一課——尊重。……但是『誠懇』可以化解很多不必要的誤會。」⁹ 也就是說，田野

⁸ 《客家風情畫》第三季（台北：懷寧傳播公司，1993）〈尋找知母六〉，第三集。

⁹ 彭啟原，《客家影像二十年》未刊稿，第二章，頁 14-15。

調查必然觸及到與「他者」的相逢，而涉及拍攝紀錄片的倫理問題。當紀錄片講求「真實」的同時，必然會觸及受訪者蕭柏舟的敏感身分認同，但要如何不傷害受訪者的情感，成為紀錄片工作者謹守的責任。製作小組的基本態度是以誠相待，化解彼此的矛盾。具體從陳板與蕭柏舟的對話，我們看見，訪問者顯然有謹守紀錄倫理的責任，同時迂迴地讓蕭柏舟道出：「番仔也係人」這番生猛的田野論述。



圖 4-3 蕭柏舟騎電動機車當嚮導
資料來源：〈尋找知母六〉



圖 4-4 蕭柏舟論番仔也係人的神情
資料來源：〈尋找知母六〉

事實上，從陳板僅擔任訪談者，而彭啟原掌握攝影機開機、關機的狀態，新的團隊模式儼然激盪出不同的火花。前者基於史料的熟稔，進入田野調查的真實空間後，追求事件的「真實」狀態，有堅持的好奇心，自然顧不到後者實際上有結案與資金的壓力。不過，彭啟原事後認為，雖然在時間與金錢上，無法在掌控之中，但「如果要深化社區的影像紀錄」，這或許是正確的做法。¹⁰透過蕭家的案例，影片意旨提出新的模式去理解台灣族群認同與文化的課題，該片最後的旁白說明，確實彰顯《客家風情畫》第三季的核心價值與關懷：

以往，我們從比較疏離的角度，來討論族群問題，衝擊不這麼大，可是當我們不得不面對蕭家人討論族群認同與漢化問題時，就充滿尷尬與難堪了。過去我們長久處在漢人中心的價值系統中，把所有漢文化不同的體系，都叫做番。在字眼和心態上，都充滿歧視感。知母六雖然放棄凱達格蘭族身分，而轉化為漢人，但蕭家後裔卻在漢人的價值判斷上，承受著兩百多年番字的污名感，使他們對自身家族的印記，顯得愛恨交加。¹¹

¹⁰ 同上註，頁 15。

¹¹ 《客家風情畫》第三季（台北：懷寧傳播公司，1993）〈尋找知母六〉，第三集。

我們從蕭柏舟的經驗，得知該片從「多元族群論」取代「漢人中心論」的敘事認同挪移，接續台灣解嚴後，社會風氣逐漸邁向多元文化主義的目標前進。事實上，蕭柏舟「番仔也係人」的田野論述，正是具有原住民族身分的個人嘗試從少數挑戰漢人中心主義的說詞。也就是說，這類的紀錄片皆源自於一種替「他者」發聲的互動基調，參與式紀錄片讓弱勢者有話可說，尤其是避免單元地詮釋客家觀點，具體以蕭家後裔受到龍潭客家人影響，而將凱達格蘭族的身分認同「客家化」，所謂「番仔也係人」的視角與刺點，油然而生。

接著，讓我們把視角轉至新竹。第四集〈竹北林家與采田福地〉的開場運用林家新瓦屋花鼓隊表演，藉此彰顯六家地區與其他客家庄有其不同之處，再展開兩段影片敘事。(一)、六家地區的開發史：林光華用饒平腔的客家話，簡述先祖林先坤的事蹟為主線敘事，這部份的敘事企圖從六家單姓聚落的開發史轉進與平埔族的互動關係。(二)、從曾任新竹縣長的林光華家中的古文件中，經由田野巡查的方式，企圖尋找平埔族的蹤跡。從觀眾的後見之明看來，若該片直接從後者的脈絡出發，那麼敘事剪輯會順暢很多。影片核心圍繞在平埔族的追尋與探究，當影片試圖返回聚焦於平埔族的討論時，鏡頭捕捉到當地村民林雲財的看法：「進去山裡面了，這裡沒有了，『番仔』已經變人了。」¹²接著，畫面用大片黃澄澄的稻田景致，配上哀戚的國樂，呈顯此地再無平埔族人蹤跡的蒼涼感。

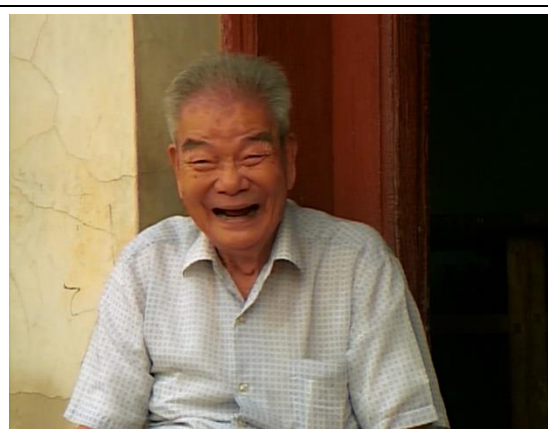


圖 4-5 林雲財講述番仔變人的神情
資料來源：〈竹北林家與采田福地〉

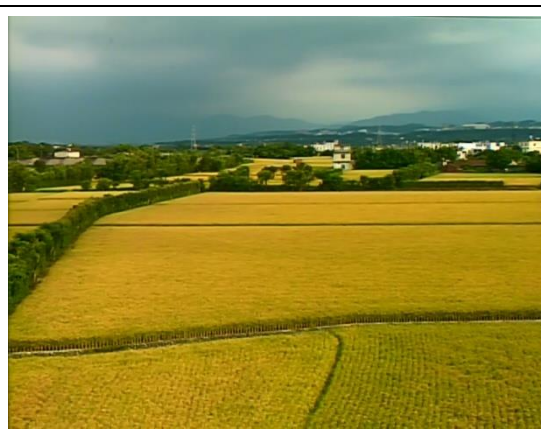


圖 4-6 消逝的平埔族人蹤跡與空景
資料來源：〈竹北林家與采田福地〉

至此，製作小組開始轉向調查「采田福地」的原意下手，竹塹社七姓後裔的三欽泉先生說明，「采田」合起來是「番」的意思，福地的意思卻含糊不清。另外，七姓後裔：衛福泉認為，「福地」就是平埔族人住的地方，而該地的平埔族人皆將身分認同移轉為客家人，少部份轉為福佬人。再者，旁白延續新社采田福地的匾額「義勇可嘉」與新埔義民廟的「褒忠」二字意義相同的討論。接續說明義民不只代表客家人而已，更包含平埔族人在內。最末再次運用林光華

¹² 《客家風情畫》第三季（台北：懷寧傳播公司，1993）〈竹北林家與采田福地〉，第四集。

的解說，聲明義民不單是客家人，更不是所謂的閩、客對立與械鬥的結果，畢竟，犧牲性命的義民，也有福佬人在內。因此，義民精神應解釋為眾人不分族群，共同為鄉土而戰的結果。事實上，義民廟內共同奉祀平埔族的七姓公的祿位與客家人的林姓與劉姓的祿位，即是明證。該片除了帶入平埔族觀點解構義民是客家族群特有的單一論述外，更有助於消弭所謂的客家、福佬的二元對立，即所謂的閩客械鬥，也為台灣各族群間的矛盾與衝突，劃下有效力的休止符。換言之，該片企圖給予觀眾多元族群文化的視野，而非單一僅為客家族群發聲而已。

	
<p>圖 4-7 義民廟的平埔族祿位 資料來源：〈竹北林家與采田福地〉</p>	<p>圖 4-8 李喬遠眺大湖景致 資料來源：〈番仔林變奏曲〉</p>

最後，〈番仔林變奏曲〉引領觀眾到至苗栗大湖，影片開場透過李喬的聲音，簡述寒夜三部曲的故事內容：客家人從公館（隘寮下）到大湖（番仔林）開墾史。同時，畫面配合著山林景觀，聲部、影部搭配該集主題：番仔林。再打上片頭字幕：番仔林變奏曲。嚴格說來，作為主要受訪者的李喬敘事聲音與實地踏查拍攝的田調畫面，聲部與影部地搭配不佳，並不能讓觀眾了解其地方意義。其因恐在於：李喬對番仔林熟稔「地方感」，經過實地拍攝後，剪輯者缺乏受訪者的地方感，故無法消化、剪輯成為具有實際意義的紀錄片，最終導致觀眾觀賞時的「進入」蕃子林的困難。因此，番仔林的影像敘事，對觀眾而言，仍然是陌生的「空間」，實難透過觀影經驗，從而進入李喬對於番子林的「地方感」與「地方經驗」。不過，幸虧有精彩的田野訪談，稍稍彌補前述的缺失，如下訪問者劉慧真詢問番仔林的鄉人的客家話內容：

劉慧真：阿哥，頭擺這番仔林這片，敢有番仔待？

鄉人：早先有啲，才會喊做番仔林，到我來後就沒了。

劉慧真：番仔是什麼番仔呢？敢知？

鄉人：該下還是生番，很不熟識。

劉慧真：該兜番仔去哪呢？

鄉人：轉去啦。轉去佢个所在啊。¹³

有了鄉人的在地觀點解說，再經由旁白講述客家人作為定居殖民者，以及原住民族的土地被侵占的雙重立場並陳，再轉折深入苗栗泰安鄉——更靠近深山的泰雅族部落，訪問教會長老的賴天惠及其泰雅族耆老。後半部的影片敘事有二：其一、泰雅族女耆老的訪談、其二、翻轉多數族群對泰雅族的歧視。可惜的是，影片中的女耆老並未說明她叫什麼名字，她除了說明 *siyat tubang*（細道邦）的地名緣由，以及與客家人的互動關係外，也談到泰雅族女性文面，乃表示其織布能力與貞操純潔的意義。值得注意的是，女耆老表示，從前在地人皆是泰雅族人，萬萬沒想到後來遇見其他族群的人，因此，有文面在臉上的她，不利於後來的族群彼此的互動，她表示感到很不搭調。又，她初遇客家女人時，感覺很奇怪——為什麼那些女人臉上沒有文面——原來是客家女人沒有文面的傳統，這是她後來才曉得的文化差異。



圖 4-9 泰雅耆老與賴天惠居中翻譯
資料來源：〈番仔林變奏曲〉

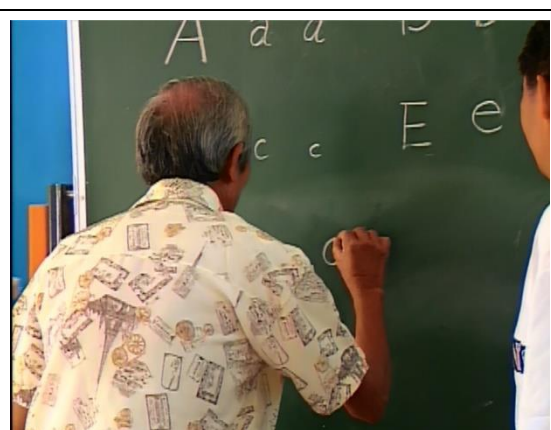


圖 4-10 賴天惠教族人拼音文字
資料來源：〈番仔林變奏曲〉

另外，這段口訪內容是經由賴天惠居中翻譯（國語、泰雅族語的對譯）也就是，女耆老以泰雅族語口述，賴天惠口譯而成。推測上述，文面之所以不搭調的原因，可能出於漢人對文面指指點點的行為。賴天惠頗有微詞地表示：

我個人是覺得不管是不同種族的的文化，第一個一定要互相尊重，可能客家人對我們山地泰雅族，曾經壓迫過我們，甚至於欺壓、用殘暴的手段，但是，我們泰雅的文化沒有文字，沒有記載，我們只能從祖先的口述遺留下來，如果說是沒有口述、沒有傳下來的話，客家人對我們的迫害，就沒有紀錄。¹⁴

¹³ 《客家風情畫》第三季（台北：懷寧傳播公司，1993）〈番仔林變奏曲〉，第四集。

¹⁴ 《客家風情畫》第三季（台北：懷寧傳播公司，1993）〈番仔林變奏曲〉，第五集。

於此同時，畫面呈現賴天惠在教會內，教學泰雅族語的文字拼音，聲部與影部的兩相呈現，頗有為泰雅族人打抱不平的立場。另外，談到出草，賴天惠認為是泰雅族人的防禦手段，甚至早期客家人與泰雅族人爭鬥過程，兩族皆有人被殺的歷史。然而，這樣的出草歷史在當地法雲寺的早期石碑，仍有述說原住民出草的紀錄。最令賴天惠不平的是，民國七十幾年，大湖萬聖宮的沿革史的碑上又記載：「醜類出沒無常。」賴天惠在鏡頭前表示：「這在民主的人格上，就不太切合實際，而且好像我們原住民在你們客家人認為說應該受到這樣的歧視。」¹⁵實然，〈番仔林變奏曲〉的價值來自於後半段訪問泰雅耆老與賴天惠的口述觀點，讓電視觀眾透過螢幕的呈現，省思不同族群的文化與立場並陳於影片之中，沒有偏袒任何一方。該集末段，特別採用黃卓權的訪問說法，期望「歷史的歸歷史」¹⁶展望未來的族群關係能和諧相處。透過客家紀錄片的視覺表述，除了客家之外，更表述了泰雅族的文面文化，也替泰雅族長年消逝在文字歷史之中，有了現身與發聲的機會，更有助於扭轉觀眾對原住民族的歧視與不了解，達到族群關係互相理解與邁向多元文化的進步動力。

二、少數族群互動的文化記憶（二）：東部

東部客家的探索向來是《客家風情畫》的弱項，到了第三季也不例外。第十集〈後山的新樂園〉敘事觀點混亂，彷彿又回到第一季經驗不足。或許是因為田調無法深入的關係，大致說來，雖有探訪布農族馬遠村的族人，整體的製作水平遠低於同系列的其他集，縱然從花蓮到台東，我們只能看見表層的東部畫面，難以進入東部客家人的內心世界。所幸，第十一集〈流流浪浪到關山〉范阿福用海陸腔口述的七言詩開場：「當初因為水打田，過日不得過花蓮，過來花蓮沒變主，流流浪浪到關山。」¹⁷生動地講述范阿福從西部的新竹竹東水患，難以維生，轉而進入花蓮，最後抵達台東關山的個人經驗，上述的七言詩稱得上是東部客家開墾史的最佳見證。由於「進入」東部有其困難度，該片得從鮮少的素材拼湊東部客家的文化記憶輪廓，如：建築形式、祭祀空間、土地龍神與字紙簍。唯一有趣的是：彭啟原注意到台東關山彭宅隴西堂的字紙簍，因此，特地在鏡頭前分享他阿公家也有這樣的字紙簍。對此，彭延年鎮長夫人也說明這不是裝垃圾的，而是裝乾淨的紙，有寫字的紙，裝滿後拿去外頭燒掉，證明東客家人也有惜字、敬字的文化記憶。

根據〈流流浪浪到關山〉旁白解說，東部客家人的移居有兩大特色：其一、多為影片拍攝的六、七十年前移居東部，也就是一九二〇、三〇年代。其二、客家人多是從桃竹苗地區的二次、三次移民。為了探尋族群互動關係，影片的敘事主軸，從東部客家移民，如：賴九相、戴新財、趙阿六等人的口述中，探究其他族群的圖像，終於得到受訪者口中的「舊人」、「老人」，就是平埔

¹⁵ 同上註。

¹⁶ 同上註。

¹⁷ 《客家風情畫》第三季（台北：懷寧傳播公司，1993）〈流流浪浪到關山〉，第十一集。

族人。除了得知平埔族在東部被稱呼為「舊人」、「老人」外，製作小組也嘗試透過孫來春女士擔任翻譯，訪問台東卑南部落的孫貴花耆老，具體從口訪過程得知卑南族與客家人鮮少互動。因此，製作小組無法在田野調查中，悉知兩族的互動，僅能單薄地召喚卑南族曾經出過卑南王的歷史記憶，而對照現今淪為孫大川筆下的黃昏民族。顯然，〈流流浪浪到關山〉在東部追尋之旅，碰到很大的瓶頸。

不過，造訪東部客家重鎮：玉里的〈客城舊事〉，從開場畫面呈現石門古戰場，旁白召喚牡丹社事件的歷史記憶，並從八通關古道的客城出口，定位且聚焦於玉里的歷史，實有替觀眾建立台灣史的庶民視角，除了花蓮鄉土史學家黃瑞祥之外，還包含協天宮理事黃清圳講述移民過程、客城里長陳泰森，後者還介紹客城古圍牆正是原住民族與漢人定居殖民者的對戰遺跡，且說明玉里鎮多半是客家人，故有客人城的稱呼。據陳泰森表示，當地居民有福佬人客家化的現象，在全台灣而言是極為少見的。值得注意的是，〈客城舊事〉的某個片段，似乎有違紀錄倫理。¹⁸

我要討論的片段是這樣子的：當旁白講述完阿美族神話後，製作小組準備進入水筒頭村內訪問當地的阿美族人時，觀眾可以注意到在拍攝之前，鏡頭刻意壓低朝下，假裝拍攝受訪者家中的狗，等到拍攝者已經走到受訪者附近時，才將鏡頭對準歐巴桑，接著，鏡頭捕捉到一名婦人笑笑地作勢要拿長杖打鏡頭，表示不願意入鏡，同時，我們聽見畫外音有人用福佬話說：「不要緊啦，歐巴桑妳就給它拍呀。」¹⁹但歐巴桑仍對鏡頭搖搖手，這下，拍攝者才把鏡頭挪開。



圖 4-11 鏡頭假裝拍狗
資料來源：〈客城舊事〉



圖 4-12 歐巴桑作勢刺鏡頭
資料來源：〈客城舊事〉

¹⁸ 根據邱貴芬整理西方學界對紀錄倫理的課題指出，紀錄片拍攝者需要注意三種層次的責任：(一) 紀錄片工作者對於被拍攝者的責任、(二) 對於觀眾的責任、(三) 對於他們自己拍攝計劃的責任。參見邱貴芬，《「看見台灣」：台灣新紀錄片研究》，(台北：台大出版中心，2016年)，頁 157。

¹⁹ 《客家風情畫》第三季 (台北：懷寧傳播公司，199-) 〈客城舊事〉，第十二集。

實際上，觀眾可以透過訪問者莊華堂用客家話訪問正吃著檳榔的阿美族人羅阿昌時，受訪者用福佬話笑笑地說：「你不要講客家話啦。」²⁰ 確切說明該場合的受訪人，確實是願意面對鏡頭受訪。因此，看似犯紀錄倫理的行為，經由剪輯者的判斷，依然呈現在鏡頭前給觀眾自行檢視：紀錄片工作者是否有違背紀錄倫理。顯然地，該片的剪輯者已有意識到，拍攝者對被拍攝者的倫理責任。然而，從訪問過程看來，莊華堂改用福佬話與羅阿昌先生對談。說明在語言位階上，同屬玉里鎮源城里的水筒頭與客人城兩端，在水筒頭村的羅阿昌是阿美族人，寧可用福佬話，也不願學附近鄰人的客家話，可見兩相比較之下，客家話顯然在語言位階的權力關係上，可能較低於福佬話。

三、少數族群互動的文化記憶（三）：中南部

回到台灣西部，為弱勢發聲的關懷實踐更明顯。第六集〈美麗與哀愁〉開場由瓦歷斯·諾幹的訪問，客家紀錄片呈現的是原住民部落景觀：族人聚在一起，有孩童、有火堆、有穿插東勢與雙崎的地圖、有瓦歷斯·諾幹敘述該地歷史的敘事聲音。接著，才打上字幕：美麗與哀愁。影片呈現美麗／哀愁兩條故事線：其一、客家人入山開墾、製腦伐木、經營旅店，訪問者邱晨敘述如同美國西部片的開拓一般，充滿活力。另一位旅館負責人林秋源說明，旅館業興盛的主因是大雪山林場，眾人得等待入住一夜，等待辦理入山證的時刻，該地最繁盛的景致，曾有三十餘家旅店。其二、泰雅族人吳張阿菊及族人被「平地人」趕至中料的痛苦記憶說起，不過，從吳張阿菊的訪問中，觀眾看不見她的憤怒，反倒有點不好意思地在鏡頭前提出這樣的觀點與史實，從中我們看見的是：泰雅族人對定居殖民者的寬容。另外，頗為突兀的是，這兩段敘事中間，彭啟原為了紀錄與保存客家文化記憶的建築形式，〈美麗與哀愁〉穿插不和諧的敘事畫面，花費近該集節目長度的十分之一，呈現東勢下城的劉家圍龍屋的建築形式，藉此保存客家文化記憶。如今，看似不相干的紀錄，成為珍貴歷史見證的影片，因為劉家圍龍屋已在九二一大地震時震毀。

就這樣，泰雅族人從東勢退到中料、三叉坑、雙崎。該片採用大量泰雅族男性的觀點，讓瓦歷斯·諾幹大談日治時代對泰雅族的管理，從山田屯墾的小米文化改為定耕的稻米文化，從皇民化、再中國化的時代，幾乎泰雅族語失傳。他表示：「簡單講，三十歲以下的人，能夠說非常流暢的人，我想非常的少，頂多只能跟老人家談一些日常生活上的用語。」²¹ 哀愁不僅於此，當繁華落盡，山林資源砍伐殆盡，鏡頭呈現大雪山林場製材廠已是湖邊的廢墟，彷彿替哀愁之美下了最妥善的註腳。〈美麗與哀愁〉雖非觀點流暢的紀錄片，但它提點了觀眾，甚至也提點了紀錄片工作者，理當朝人類、產業、環境三者互涉的紀錄觀點邁進。退出鏡頭之外，我們還得注意到另一件事：當〈美麗與哀愁〉採訪瓦歷斯·諾幹的泰雅族觀點時，鏡頭拍攝到瓦歷斯·諾幹妻子的 Liglav A-

²⁰ 《客家風情畫》第三季（台北：懷寧傳播公司，199—）〈客城舊事〉，第十二集。

²¹ 《客家風情畫》第三季（台北：懷寧傳播公司，199—）〈美麗與哀愁〉，第六集。

Wu 坐在火堆旁抱著孩子，若從瓦歷斯·諾幹與吳張阿菊的訪問，也可看到女人受訪之際，還得幫忙孩子餵奶。另外，透過 Liglav A-Wu 訪問資料，可印證男女位階之異的差別。Liglav A-Wu 曾提到：「現在原運裡面數得出來的女性，我知道的沒有超過十個手指頭。女性不是在權力核心，是在外面的，都是做些瑣碎打雜的工作。」²²更何況〈美麗與哀愁〉拍攝的日期，更早於邱貴芬與 Liglav A-Wu 訪談的時間點，A-Wu 受訪時表示：「因為我親身經歷一個泰雅社會父系制度對女性的壓迫是到什麼程度。」²³



圖 4-13 瓦歷斯·諾幹與吳張阿菊
資料來源：〈美麗與哀愁〉



圖 4-14 Liglav A-Wu 的旁觀者姿態
資料來源：〈美麗與哀愁〉

從台中往南走，第七集〈雲林客家福佬客〉乃至第八集〈失落的記憶〉，誠如後者的名稱所言，這是一趟探索客家身分流逝的記憶之旅。〈雲林客家福佬客〉以西螺七崁為起點，不僅讓觀眾看見雲林客家，更使觀眾聽見鮮少人知的詔安客家話。有趣的是，當詔安客家人用詔安客家話受訪時，畫面右方刻意打上這是：「詔安客家話」的字幕，凸顯其客家中的少數腔調之用意非常明顯。是故詔安客家人說什麼倒是其次，說出詔安客家話才是最重要的——尤其是在鏡頭前說話，在電視螢幕前「被觀眾聽見」。

緊接著，該片沿新虎尾溪、西螺、二崙、打牛湳、崙背、麥寮，藉由學者李豐楙的專業引導，嘗試探詢詔安客家人的蹤跡。該集命名為〈雲林客家福佬客〉自然有其趣味：其一、說明雲林地區存有客家人的現象，其二、將福佬客的名詞檯面化。目前最早提出「福佬客」的說法，根據陳逸君、顏祁貞的研究指出，可能是林衡道在一九六三年在《台灣文獻》發表的文章〈員林附近的「福佬客」村落〉，基本上，其涵義是指稱客家人被福佬化的一群人。²⁴因此，詔安客說什麼？怎麼說客家話？怎麼不說客家話？具體成為該片的觀點主軸。

²² 邱貴芬，《(不)同國女人聒噪：訪問當代台灣女作家》，(台北：元尊文化，1998年)，頁37。

²³ 同上註。

²⁴ 關於福佬客的討論，詳見陳逸君、顏祁貞著，《年輕世代與客家社會·文化之研究：以雲林詔安客家族群為例》，(台北、南投：國史館台灣文獻館、客家委員會，2013年)。頁7-11。

首先，該片從二崙鄉出發，觀眾可以聽見二崙鄉人用福佬話與李豐楙對談自若，但受訪者皆表示平輩的溝通皆還會使用客家話，只是年輕人都講福佬話比較多，不過，從中也有人搶著表態，我的小孩還會講客家話。有趣的是，更有受訪者表示，聽說某家的小孩從台北回來之後，都講福佬話，被家人念說七崙客回來要講客家話，不然的話，不給講福佬話的小孩吃飯。由此說明，九〇年代的二崙詔安客家鄉親仍積極主張保存語言、文化。

不過，隨著影片的田調日益深入，觀眾可逐漸得知詔安客家話與其他地區的客家話，確實有顯著的不同，因此，導致訪問者與受訪者同為客家人，卻只能用福佬話溝通的窘況，更帶出「拗客」議題。

該片呈現的具體例子是：製作小組進入另一村莊進行語言交流時，本來製作小組還能用客家話與老婦詢問幾個詔安話的單詞，但被問到「要轉」的詔安客家話怎麼講時，老婦卻聽不懂受訪者「要轉」的海陸或四縣客家話，僅能用疑惑的口吻嘗試模仿製作小組的口音。於是，訪問者莊華堂只好用福佬話說：「要轉去」，老婦才說出「要轉」的詔安客家話。此後，老婦話鋒一轉，用福佬話說：「他們客人（客家人），跟我們這些拗客仔不同。」根據陳逸君、顏祁貞的田野研究經驗認為，「拗客」實指的意義頗難分辨，但基本上確實是存有負面表述的涵義。只不過這中間的問題是：誰向這些群體說出「拗客」的詞語？有可能是閩南人？其他客家人？或詔安客本身？²⁵另一例證是訪問者劉慧真與廖姓後裔的口訪過程：

劉慧真：在這邊比較後生的人，還會講詔安的客家話嗎？（四縣）

廖木信與另一受訪者面面相覷，表現出困惑的神情。

廖木信：聽沒。（詔安）

另一人：聽沒，她講這腔調的話，聽沒。（詔安）

劉慧真：我講你現在卡少年的人，可會講你們的詔安客？（福佬話）

廖木信：會（福佬話）

另一人：會啦，一擺半擺。（詔安）²⁶

延續上述的口訪現象，旁白說明，製作小組還能聽懂四成詔安客家話，但詔安客家人卻對製作小組的客家腔調，一臉茫然——旁白歸結這恐是問題癥結。影片後段，在崙背與詔安客家人訪談時遭遇挫敗，到了麥寮，更難發現客家的蛛絲馬跡，只呈現製作小組在麥寮海邊欣賞落日的空景，搭配旁白抒懷：

看著夕陽漸漸隱身在黑夜中，景色美得讓人心動。可是面對詔安客逐漸被環境吞噬，在閩南強勢文化環伺的背景中消失，卻叫人心痛，再加上

²⁵ 同上註，頁 173。

²⁶ 《客家風情畫》第三季（台北：懷寧傳播公司，1993）〈雲林客家福佬客〉，第七集。

與其他地區客家人有著語言上的隔閡，更使它快速地隱沒。或許應該說，詔安客才是真正隱身的族群。²⁷

詔安客家腔之所以存有與其他客家腔的差異，原因在於製作小組本身的客語能力皆是四縣或海陸腔，無論是彭啟原、劉慧真，甚至是莊華堂，至少都是雙聲道以上。但若是李豐楙訪問，就只能使用福佬話，故無法比較出詔安客家話的具體差異。也就是說，客家紀錄片如何呈現客家觀點，恐怕與訪談者的語言能力，是否能與受訪者溝通有關。



圖 4-15 受訪者聽不懂四縣腔而對笑
資料來源：〈雲林客家福佬客〉

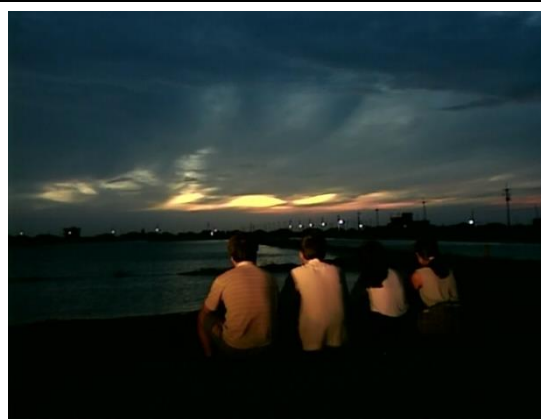


圖 4-16 片尾的寓景抒懷
資料來源：〈雲林客家福佬客〉

不過，第八集〈失落的記憶〉，我們卻另有一例可供對照：若訪問者只會用客家話訪問，恐難以探索其幽微之處。該片的問題意識從美濃與萬巒同為客家庄，卻有截然不同對於客家文化保存的態勢。前者怡然自得，而後者卻需要教育機構安排的客家文化活動，方能保存其文化。於是，製作單位選擇高樹鄉大埔村作為觀察對象，下述是製作單位至大埔村訪問村人ㄅ（該片無呈現村人名字，故以ㄅ代稱）的實錄：

彭啟原：你本來哪裡人？（客家話）

ㄅ：蛤？

彭啟原：你本來哪裡人？（客家話）

ㄅ：？

彭啟原：你本來（客家話）

ㄅ：本來喔？（福佬話）

彭啟原：嘿啊。哪裡人？（客家話）

ㄅ：我聽沒啦（福佬話。）

彭啟原：換，換人訪問，來。（用國語，轉身向鏡頭外的製作小組說話。）

²⁷ 《客家風情畫》第三季（台北：懷寧傳播公司，1993）〈雲林客家福佬客〉，第七集。



- 勺：我就這裡的人啊。(福佬話)
- 莊華堂：你住這裡是嗎？這什麼地方？(福佬話)
- 勺：大埔。(福佬話)
- 莊華堂：大埔喔。(福佬話)
- 勺：大埔。(福佬話)
- 莊華堂：大埔喔。(福佬話)
- 勺：就大埔啦。(客家話)
- 莊華堂：住在這多久了？(福佬話)
- 勺：我出生就在這裡了。(福佬話)
- 莊華堂：聽說以前的庄頭不是在這？(福佬話)
- 勺點點頭：係啦，比較庄尾而已。(福佬話)
- 莊華堂：為什麼要搬過來這？(福佬話)
- 勺：那邊被水淹過。(福佬話)
- 莊華堂：多久以前的事呢？(福佬話)
- 勺：我也不知道。(福佬話)
-
- 莊華堂：那裡以前是河洛庄嗎？(福佬話)
- 勺：我這裡屬於客庄呢。(福佬話)
- ……
- 莊華堂：聽說這庄頭都講 holo 比較多？(福佬話)
- 勺：講話是攞講說 holo 了啦。就稍微會聽會說這樣啦。(福佬話)
- ……有剪掉若干片段。
-
- 莊華堂：這庄頭是比較討厭客家人是嗎？(福佬話)
- 勺：不是討厭啦。講習慣了，整庄人都講那種話。
- 你不跟著人家講可以嗎？(福佬話)
- 莊華堂：有點奇怪，是客家庄的話，怎麼會大家都講 holo？(福佬話)
- 勺：……(面對鏡頭，沉默不語。並從口袋掏出一包菸。)
- 勺：唉，吃煙。(福佬話)²⁸

上述實例說明，若訪問者只僅用客家話訪談的缺失。彭啟原起初使用客家話對大埔村民勺訪問，換得大埔村民勺摸不著頭緒，直說聽不懂，等到換莊華堂訪問後，才碰觸到大埔村人福佬化的幽微現象。原來，大埔村庄過去曾淹大水，整村遷移後，語言習慣也隨之改變，村民漸漸福佬化。因此，客家紀錄片雖重視客家觀點，但訪問語言實需要因地制宜。又，製作小組至恆春半島的車城鄉保力村探詢客家的二次移民，呈現一名客家老婦被福佬化的現象：

²⁸ 《客家風情畫》第三季（台北：懷寧傳播公司，1993）〈失落的記憶〉，第八集。



訪問者：你庄有客家人嗎？（福佬話）

歐巴桑：我們家都是客家人……都講客家話，但是我現在不會講了，不然我都講客家話。（福佬話）

訪問者：你講幾句給我們聽看看，好嗎？（福佬話）

歐巴桑：不會講囉。（福佬話，語氣漸強）

訪問者：妳姓什麼呢？（客家話）

歐巴桑：老了怎麼還會講。不會講啦。（福佬話）

歐吉桑：都變 holo 話了啦。（畫外音，另一位歐吉桑講的福佬話）

訪問者：你爸你媽會講客家話嗎？（客家話）

歐巴桑：講客（ha），就不會講了啦，還講客（ha）。（福佬話）

訪問者：你小時候會講嗎？小時候？（福佬話）

歐巴桑：小時候我跟媽媽都講客家話。唉叻快下雨了。（福佬話）²⁹

從上述二例，觀眾可看見保有客家認同，卻操練一口流利福佬話的客家人，顯示族群認同和語言認同不同步的差異之境，這兩位受訪者，最後皆意圖逃避鏡頭的持續拍攝，前者說先抽根菸，後者轉而談論天氣狀況。



圖 4-17 大埔村民勺低頭準備抽菸
資料來源：〈失落的記憶〉



圖 4-18 保力村老婦忘了客家話
資料來源：〈失落的記憶〉

事實上，受訪者的混亂主因是來自於訪問者問題意識而來的，鏡頭客觀地捕捉此景，為的是呈現在語言位階的落差。實際上，Halbwachs（莫里斯·哈布瓦赫）曾析論語言與記憶的關係，他將失語者造成的記憶縮減，卻未忘記自己是社會的一員。也就是說：「失語症患者記憶中的某一個部分，也就是保留著事件，記著人的那部分記憶，整體上還與集體記憶保持著聯繫，並且處於集體記憶的控制之下。」³⁰上述〈失落的記憶〉的例子，正說明客家人喪失語言記憶後，卻仍保有客家人的集體認同。

²⁹ 《客家風情畫》第三季（台北：懷寧傳播公司，1993）〈失落的記憶〉，第八集。

³⁰ Maurice Halbwachs（莫里斯·哈布瓦赫）著，畢然、郭金華譯，《論集體記憶》（上海：上海人民出版社，2002年），頁76-77。

但遺忘客家語言的失語者，低頭轉而不談該敏感問題的具體原因為何呢？或許我們可以從 Halbwachs 描述失語者的狀態找到答案：「他密切地關注著他們所說的話：對於這些人，他流露出膽怯和焦慮的情緒。因為他無法做到維持或恢復自己在社會群體中的位置，他感受到了輕視，遭到了羞辱，覺得失落哀傷，有時候還會惱怒不快。」³¹該片呈現客家人選擇遺忘自己的語言，確實貼合上述描述失語者的症狀。

整體而言，綜觀上述三個地域表述的少數族群互動關係，我們發現客家族群在台灣島上各區域的情況各不相同，有些地區，客家族群顯得強勢，使得平埔族人日益客家化，有些地區，客家族群日益成為福佬客。該季的客家觀點因此更為全面，不再僅只於關懷與說明：何謂客家？而是正視客家認同從來就不是穩固、一成不變或是本質主義式的認同政治，而且邁向以島嶼為中心觀點的敘事模式，緩慢但逐漸建構起多元文化主義的認同建構，它引領觀眾看見各族群的美麗與哀愁，其敘事觀點故漸成熟與完整。

四、跨國文化的客家觀點：馬來西亞／台灣客家

《客家風情畫》第三季的最末兩集：〈沙巴客話行無阻〉、〈丹南山芭行〉，製作小組首次將關懷視角移向海外客家，對此，彭啟原曾說明為何是馬來西亞、又為何是沙巴的原因：「選中沙巴的主要原因是在一九九一年的時候這裡曾經舉辦了世界客屬懇親大會，我直覺的認為，這裡的客家人應該很多。沙巴，到底是一個怎樣的地方？當企劃案通過的時候，也是我恐懼的開始。」³²一九九三年四月七日，與彭啟原同行的工作小組共有六人，搭上前往沙巴的馬航飛機。³³〈沙巴客話行無阻〉開場白清楚說明為何台灣客家節目到沙巴的原因：

此地的客家人，佔華人的百分之八十以上，於是，我們選擇沙巴州，作為海外的觸角。……不同種族的土著，以及從北方來的華人，西方來的馬來人、印度人，共同在此地生活，在文化上顯得極為特殊和複雜。街道兩旁還可以看見來自世界各地殖民者的遺留物。也正因為如此，沙巴州以它著名的客家族群力量，吸引著我們選擇它，作為踏出觸角的第一站，到海外客家社群觀察不同社會、政治、經濟下的客家移民與生活面貌。³⁴

誠如上述，影片的敘事結構仍採用解說式兼觀察式紀錄片手法，有趣的是，觀眾可聽見輕快的馬來音樂，顯然地，異國情調的馬來語配樂可以是推動敘事的方式。而旁白說沙巴客家人登陸古達的移民經驗時，又換回《客家紀錄片》第

³¹ 同上註。

³² 彭啟原，〈第一次的海外採訪經驗〉，《客家影像二十年》未刊稿，頁1。不過，未刊稿有誤，沙巴的世界客屬大會舉辦在一九九〇年。

³³ 同上註。

³⁴ 《客家風情畫》第三季（台北：懷寧傳播公司，1993）〈沙巴客話行無阻〉，第十四集。

三季經常使用的客家話配樂，提點馬來西亞沙巴人的客家味。根據葉月瑜的研究指出，電影引介至中國初期，它作為一種外來科技形式，如何受中國觀眾接受的過程，其中可能涉及到音樂實然居中調諧、「漢化」的角色，藉此符合中國人的觀賞品味與背景。³⁵於是，客家配樂呼應了沙巴神山的中國神話，所謂神山又名寡婦山，旁白有此結語：「這雖然是一個淒美的傳說，可是大家都知道，這個地廣人稀的地方，和中國有著非常深遠的關係。」³⁶由此我們發現，這又回到《客家風情畫》第一季的製播風格，遙接羅香林的第一次客家運動主張：客家人是漢人的觀點。也就是說，進入跨國拍攝的期間，《客家風情畫》的敘事認同策略，回返至第一季的觀點，亦即當鏡頭拍攝當地傳統的農業器具時，就得凸顯該物件與中國原鄉的關係，或是援引明朝《天工開物》的圖說，證成其源流。

大抵而言，這兩集不脫製作團隊在介紹馬來西亞客家人的移民經驗、產業、建築形式（亞庇水屋的門神、天神）、教育模式（崇正中學的多語教育）與宗教民俗（基督教與客家、開山地祖的春祭），提到跨國性，最有效的理解方式，就是呈現台灣客家與馬來西亞客家的比較觀點。比方說，片中曾訪問到一名住在水屋的何傳安小弟弟，旁白認為，或許身在台灣的觀眾或許會非常詫異，該片竟呈現訪問者陳板與何傳安小弟弟兩人竟可以用客家話流利對談，另一位訪談者李允斐則是好奇他的客家話是哪學的：

李允斐：你个客家話哪學的？

何傳安：客家話？看到平時有人講，也學。因為我在我屋家，係阿婆摺我講客家的啦，我有學到。〔……〕

李允斐：摺鄰舍聊，你係講客？也係華語？

何傳安：看佢係馬來人，就講馬來話，看佢係客家人，摺佢講客家。³⁷

對此，國語旁白解釋：「何小弟一口親切流利的客語，與我們交談毫不費力，可以知道客家話在沙巴的普遍性，比起台灣客家話的流傳，顯然要暢通多了。」³⁸兩相比較，紀錄片暗示沙巴的客家話似乎比在台灣還要流通，彰顯兩者對客家話的友善程度差異。但論及學校教育時，「禁止方言」立場卻又十分雷同，影片呈現學校「講方言會阻礙對華文的學習」³⁹的宣傳告示。不過，張愛香老師受訪時表示，「其實，我們這邊的客家話好通行，講客家話，福建人最愛講客家話，這邊好通行。」⁴⁰

³⁵ 葉月瑜，《歌聲魅影：歌曲敘事與中文電影》，（台北：遠流，2000年）。頁39-45。

³⁶ 《客家風情畫》第三季（台北：懷寧傳播公司，1993）〈沙巴客話行無阻〉，第十四集。

³⁷ 同上註。

³⁸ 同上註。

³⁹ 同上註。

⁴⁰ 同上註。

	
<p>圖 4-19 沙巴神山 資料來源：〈沙巴客話行無阻〉</p>	<p>圖 4-20 何傳安說一口流利客家話 資料來源：〈沙巴客話行無阻〉</p>

有趣的是，這現象似乎又和台灣社會認知的現象有所不同，影片多處呈現出台灣客家與馬來西亞客家的差異性。更在〈丹南山芭行〉的片末提出這樣的認知：「初次的海外田野經驗，使我們興起很強烈的期盼，想透過全世界，來了解客家人是一個怎麼樣的族群。」⁴¹該片提出世界／客家的觀點，印證了劉埴珊的論點，該論點認為在八〇、九〇年代，經由民間社團倡議的跨國客家交流，實然是影響台灣客家學術研究發展的重要推力之一，如：世界客屬懇親大會早在八〇以前，即開始舉辦。⁴²

第二節 漫長的革命：《遙遠歸鄉路》的介入

如果說我們先前討論的是客家紀錄片如何「進入」客家庄的田野調查，那麼，《遙遠歸鄉路》顯然不僅於此，實際上，它是彭啟原作為紀錄片工作者的初次「介入」。事實上，「介入」與「進入」差異，具體來說，「介入」來自於攝影機作為一種影響力、一種政治性的話語權力；「進入」是說明進行田野調查過程的實際能力。對此，彭啟原以第一人稱敘事的口吻，運用黑底白字的字卡畫面。在影片開頭如此道來：

我，一九五三年出生於桃園楊梅，一九六九年離開楊梅到外地求學、就業。此後，回到楊梅，我只是一個過客；只想讓那思念遊子的老母放下她那掛念的心。我對楊梅的人與地不曾關心過。但，這次偶然的介入楊梅錫福宮事件之後，我感覺到只有將心真正的給這塊土地，這塊土地才有希望。⁴³

⁴¹ 《客家風情畫》第三季（台北：懷寧傳播公司，1993）〈丹南山芭行〉，第十五集。

⁴² 張維安主編、劉埴珊著，〈當代台灣客家族群經驗對東南亞客家論述發展的可能影響〉，《客家文化、認同與信仰：東南亞與台港澳》，（台北：遠流，2015年）。頁265。

⁴³ 彭啟原，《遙遠歸鄉路》，（台北：懷寧傳播公司，1994）。

上述自道說明楊梅與彭啟原的關係後，具體彰顯作者的在地觀點，因此，沒有所謂的「進入」與否的問題，只有「介入」與否的問題。緊接著，便打上節目字幕：《遙遠歸鄉路》。事實上，此紀錄片的誕生，來自於一次意外的巧合，那天是一九九四年六月九日，彭啟原正準備拍攝公視《客家風土誌》的影片，卻在造訪楊梅錫福宮之時，撞見衝擊性的場面——一輛怪手正開進錫福宮後方的伯公山——旁白用第一人稱的口吻說道：「此情此景，對我造成巨大的撞擊。撞醒了一個在異鄉的遊子夢。」⁴⁴接著，旁白說明為什麼對「我」有所衝擊，原來，這座伯公山距離「我」的家僅有四、五分鐘的路程，對此，「我」有著許多兒時的回憶，直到去外地就讀新竹中學，方有所斷裂。「我」此次造訪錫福宮，本來見到大樹仍庇蔭鄉人，心生感動，但一輛怪手轟隆隆地撞進「我」的心田。

我，一九五三年出生於桃園
楊梅，一九六九年離開楊梅到
外地求學、就業。此後，回到
楊梅我祇是一個過客；祇想讓
那思念遊子的老母放下她那
掛念的心。



圖 4-21 開場字卡

資料來源：《遙遠歸鄉路》

圖 4-22 開場畫面：怪手開上錫福宮

資料來源：《遙遠歸鄉路》

於是，「我」說道：「我感到驚訝，正想詢問為什麼？卻又發現，在場的老人們也都是一張張錯愕的表情。於是，我們決定弄清楚怎麼回事。也因此，意外地介入一場保護老樹老廟的事件。並且用鏡頭紀錄了整個事情的發展經過。」⁴⁵所以，彭啟原與製作小組決心紀錄且介入此事件的發展經過，其中訪問者陳板扮演關鍵的中介角色，首先，他讓長年在伯公山休憩的老人們發聲：

陳板：廟方講要砍樹，有問你們嗎？

鄉人A：沒啊，哪有問。

鄉人B：沒啊，應當這棵樹斬不得。（畫外音，鄉人B急迫地回答。）

鄉人A：要問什麼人呢？它想廢就廢。沒豪小。只能讓它廢。

陳板：這應當不係眾庄人的事？

鄉人A：嘿啊。

鄉人B：嘿啊。眾庄人的事啊。

⁴⁴ 同上註。

⁴⁵ 同上註。



- 鄉人B：這省方有登記這些樹。
鄉人C：講要斬這樹，大家都感到很痛心。
鄉人A：這老樹，現在台灣沒有多少老樹。
鄉人C：係啊，哪有呢？而且樹不會阻擋到廟啊。
鄉人A：一百萬要買來種，要生，還種不生。
鄉人C搖搖手：種得生的話，那還要一百兩百年啊。
鄉人C：難得這樹還這麼旺。⁴⁶

此段訪問揭開了伯公山下的老人們，為何同樣一臉錯愕的神情。原來，毀山拆廟的行動，同樣讓長年在此地休憩的客家居民不悅，卻又不知向誰無法表達氣憤與不滿，只能對著鏡頭，表現庶民發聲的欲望。接著，如何「介入」此事，成為紀錄片表現的重心。由此，國語旁白說明錫福宮後山的伯公山老樹的價值，更有高齡兩百五十餘歲的老樟樹，此外，伯公山作為當地老人家、下棋、小孩遊憩的場所，甚至拍攝當下，還可聽見許多人唱客家山歌，自娛娛人。這兩段影片敘事：「我」從敘事者的故鄉情懷與當地居民對於毀廟砍樹的反彈，藉此說明為何紀錄片需要「介入」此事的必要性。

於是，全片長達八十五分四十秒的紀錄片《遙遠歸鄉路》油然而生，且作為主軸的中段敘事結構，環繞在一九九四年六月十六日到七月三日的十八天的護樹保廟抗爭紀錄片。若從內容而言，基本上《遙遠歸鄉路》的敘事結構，大致可分為三部分。首先是（一）、為何介入、（二）、如何介入、（三）、介入之後。換言之，此片堪稱是劇情片中的三幕劇般，結構完整。從敘事簡表的影片時間長度而言，我們發現該片敘事主線與劇情片常談的衝突極為相似，舉凡如：抗爭者與廟方的衝突、抗爭者與贊成拆廟毀樹的論辯、激情的抗爭者與冷漠的看客等等。也就是說，如何介入乃是《遙遠歸鄉路》念茲在茲的表述、紀錄重心。配合該重心，如何呈現抗爭的表現形式，具體如下所述：替老樹綁上紅布、展開白布條連署活動、組織戰車宣傳自救會、將老樹神化吸引村民祭拜、動員抗爭者的文化資本到場說明反對聲浪、楊梅街頭遊行、舉辦小朋友寫生活動、護樹說明會、立法院公聽會、伯公山晚間森林音樂會。

方才，我已介紹《遙遠歸鄉路》為何介入，以下，再從如何介入與介入之後的敘事結構進行分析，為求行文方便，我製作《遙遠歸鄉路》敘事結構分析簡表，簡單說明其情節與衝突行動：

表 4-1 《遙遠歸鄉路》敘事結構分析簡表：

幕	事件	時間
一、為何介入	進行公視《客家風土誌》的拍攝，偶遇錫福宮廟方重建委員會聘請怪手，開上廟後方的伯公山準	六分鐘五十五秒

⁴⁶ 同上註。

	備伐樹毀廟，因而激起陳板、曾年有、彭啟原等人的愛鄉意識與行動紀錄。	
二、如何介入	楊梅地方史上的街頭抗爭運動實錄（連署行動、伯公山說明會、發傳單、楊梅街頭遊行、與廟方協調會（後改為護樹說明會）、立法院公聽會、報紙輿論、音樂晚會。）	六十一 分鐘三 十三秒
三、介入之後	轉化抗爭能量：鼓勵在地青年成立楊梅文化促進會、施添福教授帶領土牛溝踏查、文化促進會的文化扎根活動：幼稚園孩童的老樹、老廟參訪。	十七分 鐘十二 秒

其中，最為特別的創舉，恐怕是把老樹神化這件事，徹底翻轉的在地居民不敢碰政治抗爭的意念，進而願意挺「神」而出，原本硬碰硬的社會抗爭，頓時轉化為軟調的歷史文化保存。特別的是，攝影機扮演的並非是客觀記錄抗爭活動，而是具體成為行動的工具，落實成為在地環境抗爭的傳聲筒。邱貴芬介紹生態電影批評（*ecocinema criticism*）的批評實踐中提到的環境正義批評

（*Environmental justice ecocriticism*）：「作品或批評如何讓我們注意到環境破壞所帶來的災難或風險？對於貧窮或弱勢族裔（如：原住民）造成的衝擊如何高於社會優勢社群？〔……〕創作如何呈現和探索這些問題？」⁴⁷瞭解上述概念，對於我們解讀《遙遠歸鄉路》的抗爭原因，幫助頗大。或許，我們可視《遙遠歸鄉路》為一部環境紀錄片。因為此片的誕生，不僅是作者彭啟原的愛鄉意識，更是以伯公山為中心的社區民眾生存空間與環境問題。



圖 4-23 環境運動將老樹神格化
資料來源：《遙遠歸鄉路》



圖 4-24 老人不識字，後生代連署
資料來源：《遙遠歸鄉路》

郭力昕亦提點我們，介入政治的雙重意義，一方面來自單一事件或狹義的政治，另一方面屬於事件之根源，涉及更大、更為複雜的社會連結性。⁴⁸換言之，紀錄片呈現給觀眾：廟方／庶民、國語／客家話、在地人／外地人、自然

⁴⁷ 邱貴芬，《「看見台灣」：台灣新紀錄片研究》，（台北：台大出版中心，2016年），頁107-109。

⁴⁸ 郭力昕，《真實的叩問：紀錄片的政治與去政治》，（台北：麥田，2014年），頁31-32。

景觀／人造建物、在場／旁觀的辯證關係與對話過程，具體而微地表述九〇年代台灣解嚴後的社會風潮。

誠如影片的護樹說明會座談之中，有位嘉義農專森林資源管理科的老師發言表示，楊梅居然還有這麼一塊好地方。所以，他認為絕非老樹是否移植的問題，而是老樹會使得地方廟宇的靈氣消散。這裡指稱的「靈氣」，用俗話解釋就是：地不靈、人不傑——就是對在地居民有害。聽聞此見，在場民眾頓時響起一片掌聲。另外，六月二十七日，立法委員葉菊蘭在立法院公聽會上進行鏗鏘有力的發言，使得護樹護廟的立場更加穩固：

楊梅伯公山很多故事就在伯公旁邊的大樹下留下深刻的，有關我們這個族群的印象，屬於這個族群獨特的東西。所以今天為了這樣的建築物，要把兩百五十幾年的老樹砍掉，這不是砍掉一棵樹而已，這是砍掉一個族群，那個社區，整個過去的歷史，整個這個族群、這個社區，人、文化生命臍帶的感覺。⁴⁹

換言之，伯公山老樹的命運，可謂是在地居民生活文化的隱喻，樹在人在文化在，反之，樹毀人不安文化消滅。值得注意的是，《遙遠歸鄉路》除了具有環境紀錄片的特質外，更重要的是：它見微知著地涵蓋客家人——族群的運命、未來，以及客家的生命共同體，老樹的毀亡、移植，就是當地客家人的文化面貌存亡的隱喻。

由此延伸，我們不難發現「環境」與「客家」的雙重觀點與視界是《遙遠歸鄉路》的特殊貢獻。舉例而言，當桃園縣政府林務課，葉宗賦先生至伯公山說明會發言時，開頭就表明對在地居民很抱歉，因為他不會講客家話，而需要陳板轉譯成客家話給在地鄉親。另外，在護廟說明會上，同樣地，專家人士亦得透過在場的翻譯，方能轉譯給參與說明會的在地人。格外重要的是，居中翻譯角色由誰扮演特別重要，畢竟翻譯者如何居中掌握現場抗爭的氣氛，能引導甚至是主導整場行動，因此，翻譯者絕非是毫無立場的，具體以陳板而言，他力挺護樹的抗爭運動，也是運動事件的主導者之一。

有趣的是，當陳板在伯公山現場上，訪問當地居民：為什麼楊梅人不敢站出來時，居民回應：全部人都是知識不足。然而，短短數日的連署活動，卻又有超過三千餘人連署表達支持，鏡頭甚至捕捉到連不識字的老人，都要親身委託其他人代為連署簽名。由此現象，某種程度上，表現出客家鄉親並非是知識不足，而是缺乏接受資訊的管道。

另外，從紀錄片的呈現可知，公開的官方語言皆是使用國語，缺乏庶民語言（客家話），客家人自然無從發聲、無從施力。但是，攝影機的介入徹底扭轉了國語／客家話的語言位階。讓我們試著回想影片開頭的鄉人們，為何看見鏡頭如此渴望發言，就可以知道他們並非知識不足，而是缺乏資訊發聲的管道與

⁴⁹ 彭啟原，《遙遠歸鄉路》，（台北：懷寧傳播公司，1994）。

權力。一旦有了麥克風、發言權、舞台，在地人甚至願意在現場演唱客家山歌——利用身體，作為直抒胸臆的抗爭形式。更重要的是，當鏡頭呈現一九九四年六月二十六日，從楊梅火車站廣場出發，準備展開楊梅第一次的街頭遊行時，「我」有如下看法：「街頭兩邊有聚集的人群，但也只是在旁觀望，不知道他們是保守羞怯的不知道我們的內容，還是懷有白色恐怖的夢魘，害怕得不敢挺身而出。」⁵⁰確實，在民風淳樸的楊梅街頭，要使人願意挺身而出，相當困難。



但一部分的原因，或許是封閉民情下的人情監視系統，以及「我」猜測的白色恐怖氣氛陰影。導致鏡頭呈現出的楊梅人普遍的「看客」心態，與之對應的是：「曾年有，拿著擴音器聲嘶力竭地吶喊，也喚不醒楊梅人沉睡的夢。」⁵¹見此種種景象，敘事者「我」說明當時己身的心情：「此時，集合的人群除了一些伯公山上一直支持我們的老人們，其他則是楊國龍及我的家人，還有少數的地方青年。見此情景，離我們的目標及想像，都有相當大的差距，我不免感到失望和氣憤。」⁵²難能可貴的是，紀錄片透過「我」的表述，具體捕捉到遊行現場的真實情緒與感染力。由此，彭啟原開始從「業餘」邁向專業的紀錄片工作者，而此片更可定位為現實主義影像，也就是說，彭啟原搖身一變為現實主義的影像創作者。用郭力昕的話形容：「現實主義影像的創作者需要有對現實問題意識的掌握能力，以及同樣重要的，他們需要有以現實材料為基礎的，具有說服力、感染力、引人入勝的影像敘事能力。」⁵³

下述借用郭力昕的三個概念，具體將該片分成三層次討論，包含：「現實問題意識」、「現實材料」、「影像敘事能力」。⁵⁴首先，在「現實問題意識」的掌握上，該片聚焦在地社群、老樹保存、族群歷史、政治實踐，乃至於觀眾在影片

⁵⁰ 彭啟原，《遙遠歸鄉路》，（台北：懷寧傳播公司，1994）。

⁵¹ 彭啟原，《遙遠歸鄉路》，（台北：懷寧傳播公司，1994）。

⁵² 彭啟原，《遙遠歸鄉路》，（台北：懷寧傳播公司，1994）。

⁵³ 郭力昕，《真實的叩問：紀錄片的政治與去政治》，（台北：麥田，2014年），頁 58-59。

⁵⁴ 同上註。

呈現的立法院公聽會上，得知老樹議題實際在當時的全台各地皆有類似的現象。而抗爭成功之後，注意將運動能量轉化為在地的楊梅文化促進會，藉此凝結在地人的地方組織力量，充分顯示組織者深具觀察現實問題的眼光，加總而言，呈現出非凡的「現實問題意識」。再者，《遙遠歸鄉路》的「現實材料」正是楊梅錫福宮的伯公山的十八天抗爭行動，但「現實材料」的抗爭「好看」的，其實並不多。該片呈現的兩個細節是「現實材料」之所以好看的刺點是：其一、英雄主義式的表現：當廟方已經將老廟的雕塑品以十五萬的賤價賣給古董商時，在地青年願意以高出一倍的價格，將老廟雕塑品買回。其二、反面人物的強勢：廟方與抗爭者原定的協調會，在廟方某位有力人士的阻擾下，改為護樹說明會。鏡頭捕捉到其蠻橫、霸道的面孔與說詞，具體呈現給觀眾，更增加反差的效果。尤其敘事者「我」身在其中的「介入」表述，造成觀眾極大的視覺認同：「看著廟方，這位仁兄的嘴臉，我真是痛心到極點，我痛心的是楊梅人竟能夠忍受讓這種人橫行，我真想一拳打過去，但是我不能這麼做，我只能告訴自己，把戰線拉長，讓全楊梅人覺醒。」⁵⁵



最後，「影像敘事能力」成為紀錄片是否好看的關鍵，彭啟原借助旁白的第一人稱「我」，具有在地意識，又有抒情意味的作者自道，成為《遙遠歸鄉路》之所以能入選一九九六年的文建會文化資產紀錄片觀摩研習營的關鍵所在。也就是說，彭啟原團隊的「介入」行動與紀錄片《遙遠歸鄉路》的關係，正說明個人與社會、個人與公共事務，甚至是個人即政治的關係。敘事認同的改變與行動，事實上與個人所處的感覺結構密不可分。另，Paula Rabinowitz 說明影片與認同關係的行動意義時，提到：「激進報導和紀錄片電影往往提供左翼或其所屬次文化自我了解的機會，它再現自己給較廣大的社羣看時，同時也再現給自己人看——這是一種認同行為。」⁵⁶《遙遠歸鄉路》間接印證了 Paula Rabinowitz 的說詞，此片不僅僅是環境紀錄片，它之所以在九〇年代，能夠獲

⁵⁵ 彭啟原，《遙遠歸鄉路》，(台北：懷寧傳播公司，1994)。

⁵⁶ Paula Rabinowitz (寶拉·蕾賓諾威茲) 著，游惠貞譯，《誰在詮釋誰：紀錄片的政治學》(台北：遠流，2000年) 頁 28-29。

得外界觀眾、甚至是評審的認可，或許是因為它毫不躲避衝撞現實的影像策略，於此同時，也是「環境」、「客家」紀錄片的雙重觀點實踐，具體獲得觀眾社群的青睞。因此，紀錄片的敘事認同獲得應有的迴響與認可。王慰慈認為：「作者真正的目的是想讓老樹留下，老樹代表一種精神傳承，它能把社區、族群的力量凝結在一起，這就是紀錄片有力量之處。」⁵⁷而在影片結尾，作為旁白第一人稱的作者表示：「台北與楊梅之間，雖然高速公路只需要四十分鐘的車程，但是對我來說，卻是走了近三十年的時間，才真正回到故鄉的懷抱，真正地再關心起這塊滋養我成長的土地。」⁵⁸這番自白，替紀錄片的尾聲，作了最好的註腳。

第三節 在地化的客家表述：《三坑人三坑事》

《三坑人三坑事》獲得一九九七年「地方文化紀錄影帶獎」優等獎（前身為金帶獎）並獲邀參與第二屆文化資產紀錄片巡迴觀摩研討會，《三坑人三坑事》的兩位工作人員陳板與彭啟原，分別參與台東場次與高雄場次的座談場次，該片入選進觀摩場次的傳統文化保存系列單元。研討內容共有五部份：歷史與證言、原住民文化、古蹟與城市變遷、傳統文化保存系列、女性觀點。根據彙整出版的研討匯集，具體說明該片的拍攝動機，實際上與朝野推動「社區總體營造」以及凝聚社區在地意識、在地參與的日常生活有關。⁵⁹

實際上，團隊的細部分工在該片呈現更完整的說明：桃園文化中心委託中原大學都市設計研究室負責整個計畫執行與空間研究、懷寧傳播公司負責社區傳播的影視紀錄、第三工作室擔任田野採訪與記錄的工作。⁶⁰換言之，《三坑人三坑事》是紀錄片工作者接受政府官方資金補助的成果作品。因此，資金來源的不同，以及與不同單位合作的關係，是否會涉及、且導致紀錄片在影片形式與內容上的質變問題？尤其資金來自官方單位時，是否限縮了紀錄片作為發聲工具的消音或收編？另外，《三坑人三坑事》如何具體表述三坑子的人、事關係，乃是下文聚焦的重心所在。

首先，《三坑人三坑事》開場白表示：「三坑子是桃園龍潭石門水庫下方一個客家小聚落…」⁶¹而畫面呈現從地形高處往下拍攝的是三坑子環境空間。接著，透過在地人徐玉和與邱阿義的口述，論及三坑子地形歷史與昔日的產茶產業興盛，之後畫面呈現桃園的地形繪圖以及飛機的空拍畫面，最後才打上節目名稱的字幕：三坑子三坑事。有趣的是，引領觀眾以往「進入」田野皆是地面上的拍攝或是地圖呈現，然而，《三坑人三坑事》大膽使用空拍畫面，呈現不同「進入」田野的方式，從旁白口述三坑子的地形，而畫面呈現大漢溪、中科

⁵⁷ 王慰慈編著，《文化紀錄片研討匯集：壹》（台北：文建會，1997）頁 200。

⁵⁸ 彭啟原，《遙遠歸鄉路》，（台北：懷寧傳播公司，1994）。

⁵⁹ 王慰慈編著，《文化紀錄片研討匯集：貳（含授課簡錄）》（台北：文建會，1998）頁 29。

⁶⁰ 彭啟原，《三坑人三坑事》，（台北：懷寧傳播公司，1996）。

⁶¹ 彭啟原，《三坑人三坑事》，（台北：懷寧傳播公司，1996）。

院、三坑村。把以往平面的進入田野，轉化為立體的進入田野，其鳥瞰視角的觀點，確實有獨到之處。



也就是說，《三坑人三坑事》選擇從立體的鳥瞰視角，到平面的地圖呈現，最後乃至於鏡頭進入三坑子田野內部調查，將一千分鐘拍攝的田野調查成果⁶²，剪輯成六十分鐘，共分類成七大部份：(一)三坑仔的歷史、(二)三坑子與古道、(三)三坑子的建築、(四)三坑子的水、(五)三坑子的米、(六)三坑子與桃園大圳、(七)三坑子的小故事。事實上，主掌田野訪談過程的陳板清楚明白進入社區拿起攝影機的意義：「對我們一邊從事社區運動，一邊拍紀錄片而言，紀錄片就是我們從事社區工作的工具，我們把不好的部份拍出來給村人看，這具有『鏡子』的作用，通常他們看到都會嚇一跳。」⁶³此處論及攝影機與社區的關係，從製作小組接受桃園文化中心委託之際，就以考量事後放映給誰看的問題。因此，雖然該片接受官方資金援助，但掌握攝影機的權力與拍攝完成的成果，將會播映給在地民眾觀賞與檢視，從而降低被官方收編，甚至是可以保持「介入」與「攪動」在地關懷的實質能量。

該片首先從三坑子的歷史出發，透過在地村民曾憲祿的口述，講解三坑子是哪三坑的訪問過程中，即意味著村民的自我再認識，同時間，他對鏡頭呈述：「我是誰？我從哪裡來？這裡是哪裡？」的反身性過程。這說明《三坑人三坑事》意圖讓攝影機拍攝的影片成果，具體攪動在地觀眾的歷史、文化意識，以及在地景物、產業、建築，乃至於在地人的小故事——這也是為什麼《三坑人三坑事》會被選入一九九七年的文化資產紀錄片推廣與研討計劃的關鍵因素。

⁶² 王慰慈編著，《文化紀錄片研討匯集：貳（含授課簡錄）》（台北：文建會，1998）頁 232。

⁶³ 王慰慈編著，《文化紀錄片研討匯集：貳（含授課簡錄）》（台北：文建會，1998）頁 222-223。



圖 4-31 三坑仔周邊地圖

資料來源：《三坑人三坑事》

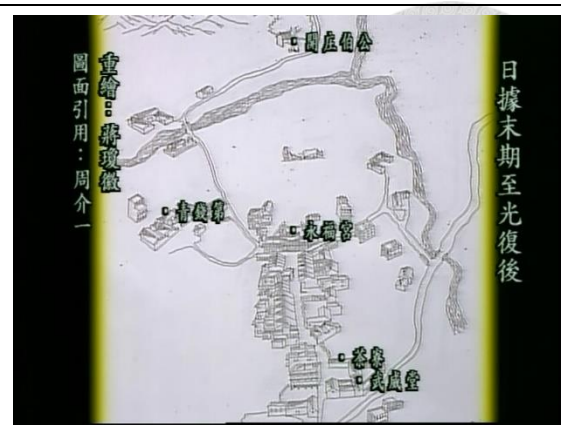


圖 4-32 細觀三坑子

資料來源：《三坑人三坑事》

從三坑子的過往歷史出發，村民曾憲祿講解三坑子作為內河航運的集散中心，過往的三坑老街：外通台北淡水，內達關西、龍潭、楊梅。聲部採用曾憲祿的解說，影部搭配的是攝影師乘車拍攝三坑老街的鏡頭；聲部呈現的是：三坑子的歷史榮光，影部呈現的是衰微的鄉村景致。

接著，再由村民廖煥通作為引路人的帶領之下，踏查三坑老街的實景。最後，透過旁白的口述，我們可以知道，大正十四年的桃園大圳完工，導致原本三坑子為水運轉運中心的角色，從過去接續內山古道的陸運，乃至沿大漢溪至淡水河的河運，輸出樟腦、茶葉，輸入民生日用品的運輸中心，因為桃園大圳啟用的關係，已經被邊緣化，旁白有感於此現象：「原本居於水運轉運站的三坑子，頓時成為陸運交通的邊緣末梢，往昔車水馬龍的情景突然消逝，徒然留下電影布景般的古老街道，如今更淪為純住宅區，也和全台灣的鄉村一樣，成為養老院兼托兒所了。」⁶⁴延續該地的歷史敘事，為了使觀眾瞭解三坑子與古道的相對關係，透過細觀三坑子地圖的呈現：古道的路線、建築物相關位置，有助於觀眾瞭解三坑子這個空間，並實際朝向建立地方感的目標前進。

於此同時，三坑子的建築與三坑子的水，在影片敘事的分段結構上，彭啟原運用介紹拍攝永福宮時，錄製到現場雨景的聲與影，具體化為場與場，影片段落與段落間的轉場邏輯。於是，大雷雨景作為簡單的轉場邏輯，實際上，蘊含三坑子當地水源充足的現象，實際涉入三坑子的水資源介紹時，又無法不涉及環境紀錄片的問題意識與課題。

根據柯金源說明一九九〇年代邁向二十一世紀的環境紀錄片，有如下的歷史特色：公部門與民間更協助影像紀錄之推廣與運用。因此，環境類型紀錄片也就與其它類型紀錄片的深耕、轉型，從環境運動協力的運用，轉為環境教育、知性的、訊息傳遞的等複合式功能。」⁶⁵《三坑人三坑事》具體印證了柯金源的說辭，

⁶⁴ 彭啟原，《三坑人三坑事》，（台北：懷寧傳播公司，1996）。

⁶⁵ 柯金源，〈台灣環境議題類型紀錄片之演進〉，「山海經典」：環境紀錄報導部落格 2013.09.30。（來源：<http://blog.yam.com/keyuan/article/70511008>，2016/03/31 擷取）。

換言之，如何觀察《三坑人三坑事》從三坑子的水資源帶出環境關懷與教育的視角，意圖帶給觀眾何種省思課題，乃是下述關注的焦點。

基本上，該片從水資源角度出發的環境議題有二：(一)、石門水庫完工後，位於高位的新社區汙水，導致三坑子古井的天然泉水資源受汙染，必須另接山泉水供為村民所用。(二)、省政府因為石門大圳完工後，三坑子必須繳納水費，然而，當地村民認為三坑子一、兩百年不曾缺水，不需要使用石門水庫引入石門大圳的水進行灌溉，於是與省政府打官司，乃至勝訴。



更有意思的是，為了汙水染黑了當地人原本的水資源，於是在當地被汙染的水源處，設有一座「黑白洗」的碑，上頭寫著：「黑白水，黑白洗；若能洗，盡人間。黑白事，必然可；化三坑，為三康。」⁶⁶頗具挖苦與諷刺政局的意味。接著與「黑白洗」對比的是：客家孩童在清水坑的清澈水源地「覓蜆仔」的遊戲模樣，兩者並陳的結果，自然存有剪輯者的視角與觀點，若僅只於此的話，那麼，也就停留在生態環境教育的批評觀點而已。客家紀錄片之所以為客家紀錄片，自然就是有其客家觀點的確立。以上述為例，「黑白洗」與「覓蜆仔」的黑白是非論的環境正義之外，彭啟原注意到清水坑水源地旁的伯公廟，因此，透過攝影機的運鏡，從清水坑的拍攝，到清水坑與伯公廟的全景、近景，乃至於土地公的特寫，深刻體察出客家庄內的客家人，細緻而微小的感覺結構——也就是說，水圳與伯公廟的並置作為台灣鄉村客家庄的一種普遍型存在。

接續前述柯金源對於環境紀錄片與其他類型紀錄片的協力，由此，我們確立出《三坑人三坑事》實有環境與客家紀錄片互涉的樣貌與影片敘事型態。若用 Metz 電影符號學的概念⁶⁷，上述的「黑白洗」與「覓蜆仔」鏡頭，正是獨立片段語意群內（一組鏡頭）非按順序的語意群的「平行語意群」。另一顆鏡頭拍攝的客家伯公廟，正是非按順序語意群的「括號語意群」。

⁶⁶ 彭啟原，《三坑人三坑事》，（台北：懷寧傳播公司，1996）。

⁶⁷ Christian Metz 著，劉森堯翻譯，《電影語言：電影符號學導論》（台北：遠流，1996年），頁156。

也就是說，客家觀點在該片的內在敘事結構中，除了作為客家語言內容的形式再現之外，更是透過影片本身的內在邏輯，創造出屬於客家紀錄片特有的族群標誌與印記。Metz 定義的括號語意群，事實上，在影片的分析討論上，並不常見，往往一部影片僅有一處會出現括號語意群。

誠如《三坑人三坑事》的括號語意群埋伏在影片中段，具體透過伯公廟的內外凝視，展現出如平行的語意群，也就是客家人的生活形態與樣貌，具體展現客家生活上的傳統文化形式。值得注意的是，這與彭啟原前期作品，如：《客家風情畫》第一季的文化記憶表述模式不同的是：此處的影片敘事風格，基本上，已經脫離了文字剪輯的框架，而逐漸形成用影片的邏輯創作屬於「客家紀錄片」的影片風格。

	
<p>圖 4-35 清水坑與伯公廟 資料來源：《三坑人三坑事》</p>	<p>圖 4-36 清水坑伯公 資料來源：《三坑人三坑事》</p>

至於「三坑子的米」，彭啟原參加文建會文化紀錄片的高雄播映場次時，對此小標題的原初目的有所解釋：「我們企圖從三坑子稻子的文化，用影片方式幫他們做整個耕作，希望拍稻子成長的過程，甚至配合糧食局透過這樣的方式幫三坑子的三坑米打出名號來，這是很小的題目，但事實上拍攝困難重重。」⁶⁸然而，拍稻子成長本身是一項非常艱鉅的任務。在一九八七年，日本紀錄片工作者小川紳介呈現的《牧野村千年物語》為了捕捉到稻米的語言，甚至真正移居至牧野村長達十餘年。⁶⁹

若我們從宣傳的角度上檢視「三坑子的米」，或許該片段確實達成了部分些目的，但從整體的紀錄片角度而言，毫無疑問地，該小節明顯地遜色於其他部分。最後，「三坑子與桃園大圳」透過訪問村民黃流棋先生，可知日據時代的兩條大圳，南有嘉南大圳，北有桃園大圳，然而，這又和桃園多埤塘的旱田文化有關。簡言之，為了解決旱田的灌溉問題，因此，有了桃園大圳的誕生。桃園

⁶⁸ 王慰慈編著，《文化紀錄片研討匯集：貳（含授課簡錄）》（台北：文建會，1998）頁 222-223。

⁶⁹ 小川紳介著，山根貞男編，馮豔翻譯，《小川紳介的世界》（台北：遠流，1995）頁 139-142。

大圳的建材是使用在地磚窯廠，影片經由另一位村民古奔妹的指引，訪談者陳板順利找到起先建造桃園大圳的磚頭，不過原先的磚窯廠已不復在。

值得注意的是，當陳板找到紅色大磚頭的同時，古奔妹卻笑笑地對他說，假使你要的話，你可以拿去。陳板一聽，趕緊對鏡頭說明，文物還是原位放置最好。顯然地，從事紀錄片拍攝的工作者，如何不逾越工作倫理，陳板已在鏡頭前作了最好的範式。



小結：邊界與跨界

本文首先從《客家風情畫》第三季著手，探討系列影片內部的少數族群互動關係，作為客家紀錄片的中心觀點，試圖從什麼是客家，乃至探索何謂客家的邊界。於是，我們知道該系列從客家歷史觀點出發，挖掘土牛溝之外的另一片土地上的人、事、物，逐步建構出客家認同，實際上並非穩固的，而是一段段的節點。其表述實踐建構的是客家性並非本質主義的客家，而是經過台灣島內人群的互動過程，進而在拍攝當下的客家認同，其中必然有其歷史的偶然性——《客家風情畫》第三季引領我們看見這種偶然性的片段與差異性。是故，我們得出紀錄片的客家觀點如何作為一種策略與方法，藉此帶入不同族群的問題意識，將客家議題置入更大的論述框架與架構，藉此深化台灣這塊土地上的客家議題的複雜性，甚至，客家的問題並非是台灣而已，藉由跨界，我們知曉另一片土地上的客家問題。也就是說，《客家風情畫》第三季的尾聲，具體提點少數族群如何進行跨國連結的可能性。

此外，本文尚討論兩部紀錄片，分別是《遙遠歸鄉路》與《三坑人三坑事》，前者是彭啟原被認可為紀錄片導演之作，尤其以第一人稱敘事觀點與「介入」姿態，具體呼應解嚴後風起雲湧，尤其是社會抗爭形式的敘事脈動，我從為何介入、如何介入、介入之後三層面探究其視覺表述的策略，如何呼應當下的時空脈絡。而後者展演出另一種客家紀錄片值得發展的模式，朝向社區型的紀錄模式，藉由盤點社區資源，說明社區歷史的方向出發，著手扎根屬於自己的歷史，呈現解嚴後另一種「認識自我」浪潮下的新風貌。於是，從系列影片

到個別作品的誕生，誠然是彭啟原從事客家紀錄片拍攝多年的工作，有了豐碩成果的證明，也說明客家紀錄片邊界，從來就不只是侷限於客家議題，更包含在地弱勢族群與跨國弱勢族群結合的可能性，另外也涉及環境、社區總體營造與發展等面向。



第五章 從原鄉到我們客家庄：

彭啟原表述策略的流變



現代化意識從遠方，由上而下，意外與我庄耕讀祖訓接合，更加劇後世子孫飄移。聯繫農村與都市的公路，是我庄的服從者與叛逆者，共同走過的最後一段路程。¹——〈我庄〉序文，鍾永豐

本章聚焦於二〇〇〇年《台灣客家》全一集、二〇〇五年《客家行腳》²全六集的分析目的，集中於彭啟原後期作品風格的形成與表述實踐與流變。誠如前文曾論及《台灣客家》曾獲得國際影展的肯定，如：第三十四屆休士頓國際影展（Worldfest Houston）銀牌獎與紐約「QUESTR2001 國際影展」銅牌獎，堪稱彭啟原從事紀錄片工作多年來的代表作。又根據彭啟原的說法，當他完成《台灣客家》之後，前段工作的記憶，仍經常性地暫留於腦海，為了「做一個了斷」，他提出製作《客家行腳》的構想：「同樣是客家人，遷徙到不同的地方，在不同的環境及族群互動下，出現對客家文化不同的詮釋，然而以往我們很少有機會用這個角度來思考。」³值得思考的是，為何彭啟原選用「做一個了斷」解釋其從事《客家行腳》的製作呢？這或許得回到，當他完成第一版的《台灣客家》，卻換得評審一臉錯愕的神情，更在檢討會議中得出第一版的《台灣客家》與《大陸尋奇》沒有兩樣的評價。⁴若參照史書美對《大陸尋奇》的討論，她從永恆的中國表述，檢驗該節目的歷史效度，發現這樣的永恆性複製國民黨來台後的中國歷史：「一九四九年至目前之間，沒有什麼真正改變過。」⁵於是，史書美認為《大陸尋奇》建構出台灣作為中國傳統文化的代表性，又區分出不同於「台灣文化的自主性」——《大陸尋奇》呈現的是中國尚未現代化的原始中國。

那麼，我好奇的是：《台灣客家》製作的目的，到底要的是什麼呢？或許我們得從其拍攝資助緣起說起，該片是接受新聞局的委託要求，製作一部台灣客家人的國際宣傳片。⁶然而正如前述，第一版的《台灣客家》運用過多中國拍攝的素材，導致缺乏台灣觀點的色彩，可能是受到評審強烈檢討的因素。誠如史書美精闢的見識：「在華語語系裡，對中國文化的在地翻譯、修正及再創造才是

¹ 鍾永豐著，〈我庄〉，《生祥樂隊：我庄》CD，（新北市：風潮音樂，2013年）。

² 《客家行腳》（2006）全六集：第一集〈陸豐客家庄〉、第二集〈北部的四縣客家〉、第三集〈屏東客家〉、第四集〈美濃客家〉、第五集〈台中的大埔客家〉、第六集〈饒平客家與詔安客家〉。

³ 彭啟原著，〈從《台灣客家》到《客家行腳》〉，《全國新書資訊月刊》（台北：國家圖書館，2010年5月號），頁22-23。

⁴ 彭啟原，〈我的中國客家經驗〉，《客家影像二十年》，未刊稿，頁1。

⁵ 史書美，〈視覺與認同：跨太平洋華語語系表述·呈現〉（台北：聯經，2013）頁196-198。

⁶ 彭啟原，〈我的中國客家經驗〉，《客家影像二十年》，未刊稿，頁1。

重點，而不是中國文化本身。雖然我們沒有必要去否認台灣對中國的文化親切感，但是這份親切感並不能成為決定台灣文化的主要因素。」⁷另外，若要發展出對應於尚未現代化的《大陸尋奇》，那麼，如何闡述邁向現代化進程的客家文化與知識生產，勢必成為《台灣客家》敘事表述的核心。

由此說明出發，本章具體從彭啟原兩部作品出發：《台灣客家》、《客家行腳》，討論客家紀錄片如何以客家性出發，又如何使之作為串連身分認同的關鍵，此討論勢必凌駕於台灣性或中國性議題之上。因此，彭啟原面對的就不僅是：怎樣「中國」與如何「台灣」的命題，更是要完善與現代社會接軌的現代客家文化的歷史知識體系。故在本章嘗試討論在「中國性」的原鄉系譜，如何成為華語語系比較觀點之下的「客家性」——也是所謂「台灣性」之一。透過觀察兩者的視覺表述，觀察客家性如何在中國與台灣之間曖昧的地緣政治之間流動與遊走。同時，我也將在下文，試圖歸納彭啟原如何重組從事客家紀錄片工作多年後，具體如何化用、檢視其作品內涵與成果，以及如何看待客家紀錄片及其工作者，在台灣紀錄片歷史上的意義與價值。

第一節、向誰表述客家：《台灣客家》的音像風格

誠如前言，《台灣客家》第一版曾遭到評審評論貌似《大陸尋奇》的檢討，本文聚焦討論第二版《台灣客家》究竟如何表述「客家」如何從中國觀點到台灣視角的挪移。另外，該片原為設定呈現給國外觀眾欣賞，因此，探討客家性的深度上，顯然並非表述策略的重心，而是如何將「台灣客家」的文化內容做大。換言之，如何在五十二分鐘的影片長度中，包納台灣客家各地的特色，乃是該片嘗試達成的目標。⁸於是，該片的聲音形式聚焦四大命題：其一、導演親自配音客家話旁白，說明台灣客家因語言的差異，談論各地的客家特色。其二、多樣化的客家音樂串場，涵蓋如：林生祥、謝宇威、何易峰、陳永淘、美濃調、前進客家等多首客家歌。其三、如何在不同媒介、場所上進行客家現身，如：電視的客家語新聞、廣播的客家話節目、公共電視、公共領域台鐵的客家話廣播、台北捷運的客語廣播，以及台大客家社社員製作線上有聲辭典的聲音呈現。其四、來自台灣各地客家人的綜合口訪，具體呈現客家人「合而不同」的混聲合唱。

影部方面，開場運用一九八八年的客家還我母語運動的作為破題，同時，更運用螢幕地圖呈現作為影片分段的逗點，將文化空間化乃是該片剪輯策略的方針。其他內容尚可分為二，其一、中國原鄉的客家遷徙地圖，以及中國地圖，陸河、陸豐、大安的鄭家原鄉（海豐）。其二、台灣地圖上的客家據點。⁹《台灣客家》，曾獲得休士頓影展（Worldfest Houston）銀牌獎¹⁰。該影展是北

⁷ 史書美，《視覺與認同：跨太平洋華語語系表述·呈現》（台北：聯經，2013）頁 184。

⁸ 本節分析的《台灣客家》是彭啟原親身配音的客語版。

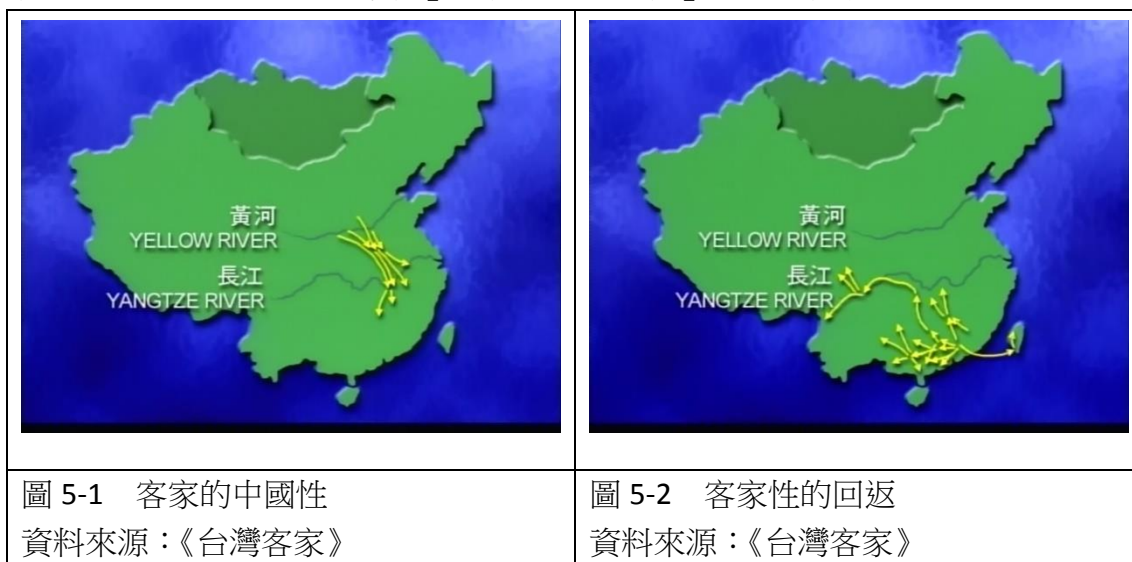
⁹ 內容包含：高雄屏東（四縣客家）、桃竹苗（海豐客家）、新竹六家（饒平客家）、大湖（內山開發）、花蓮台東（東部客家）、台中東勢（大埔客家）、雲林崙背（詔安客家）。

¹⁰ 〈WORLDFFEST HISTORY〉，參見 <https://worldfest.org/worldfest-history/>，（2016.05.01 擷取）。

美洲影展裡頭，與紐約影展、舊金山影展並列的三大影展之一，截至二〇一六年該影展的歷史已發展至第四十九屆，該影展有十二項競賽分類，兩百多個競賽範疇。以二〇〇六年為例，具體有三十七個國家，超過四千五百部作品參賽，獲獎影片的比例，約是百分之十五到二十，《台灣客家》能獲得銀牌獎的肯定，並不容易。誠如邱貴芬所言：「台灣的『在地性』可能造成影片觀賞的障礙，這其實涉及文化產品的『地理政治性』問題。」¹¹因此，《台灣客家》的節目字幕是中英文並陳的：台灣客家 TAIWAN HAKKA。值得玩味的是，如何對「外」解釋何謂客家呢？該片選用的是大英百科全書詮釋，接合英美世界的「說文解字」概念十分明顯。旁白引述大英百科全書對客家人的解釋如下：

中國一部分漢人的自稱，聚居在廣東梅縣、興寧、大埔、五華、惠陽等縣，和川、桂、湘、台灣海南島部分地區〔……〕先世居黃河流域，西晉末年（四世紀初）唐代後期（九世紀末），因戰亂大批南下，十三世紀七〇年代，南宋滅亡又遷至贛、閩、粵等地，自稱『客家』或者『來人』以區別本地人。¹²

如果說翻譯大英百科全書的說法，客家紀錄片的對外表述，基本上是透過「中國性」的翻譯進入觀眾視野。但我們也不能忽略彭啟原的客語旁白，借用陳運棟說明中原南下的漢人，未必是客家人，該片不從客家人的本質論談起。經由下方的兩張圖透露出「客家性」如何對「中國性」作為一種曖昧的反擊。



無獨有偶，當影片同樣藉由何易峰歌唱的〈生根〉歌曲，作為客家人渡海來台的轉場之前，台灣地圖與渡海來台的黑水溝，因為轉場而將兩者畫面融合為一的特殊效果，不正恰好是《台灣客家》題名的用意嗎？值得注意的是，邱貴芬曾問到：「我們必須面對一個現實：在國際場域裡，台灣紀錄片的『可知

¹¹ 邱貴芬，《「看見台灣」：台灣新紀錄片研究》，（台北：台大出版中心，2016年）頁218。

¹² 彭啟原，《台灣客家》，（台北：懷寧傳播公司，1999）。

性』和『可看性』的競爭力在哪裡？……台灣的文化特色到底是什麼？」¹³彭啟原歷經十餘年至台灣各地拍攝的客家影片，並藉機重組而成的《台灣客家》，清楚地回答這個問題——唯有越「在地性」方能更「全球化」，而所謂的「台灣」必須經由解構它，方有更細緻的見證何謂「台灣性」——也就是所謂的把台灣放進括號內。

基本上，《台灣客家》在五十二分鐘的片長，表現出台灣客家在民俗、信仰、建築、飲食、音樂的文化記憶，乃至於歷史產業、二次移民經驗、如何保存與維繫客家文化記憶的行動層面，實然是節奏明快的客家紀錄片。最後，該片運用三興山歌民謠班的演唱作結：「寧賣祖宗田，莫忘祖宗言。寧賣祖宗坑，莫忘祖宗聲。」¹⁴該片實際上符合曹永和的「台灣島史觀」，也就是片名《台灣客家》的「台灣」是台灣島，「客家」是生活在島上的客家人，於是在敘事認同表述出台灣島史的特性，故能獲得國際影展的肯定。畢竟，台灣島史觀的敘事認同策略，不僅是中國或台灣的二元對立或協力等等的立場，而是把眼光放入世界史的框架下，聚焦在台灣島上客家人的庶民觀點，如何在民族／國家的認同之外，創作出另一條客家新路。



圖 5-3 黑水溝與台灣島
資料來源：《台灣客家》



圖 5-4 空拍台灣客庄地景
資料來源：《台灣客家》

《台灣客家》作為華語語系表述的脈絡，實際上有其多元座標的位置。對於中國而言，它是有利的對照組，對於其他華語語系族群而言，它可以是一個範式，示範華語語系的少數族群，或作為民族／國家內部的少數族群，如何殺出一條血路。甚至，該片也有其歷史特性——總結彭啟原從事客家紀錄片的長期拍攝成果，基本上，它是屬於一九九〇年代的客家文化記憶如何與時俱進的視覺表述，同時，它表現了台灣客家人集體性的文化記憶。

我們雖看見彭啟原在素材選擇上的重複性，與之同時，觀眾也看到彭啟原如何在《台灣客家》落實台灣的在地路線，進而從地方出發，表述出在文化上的客家特性，藉此從中獲得客家認同的意義與價值。

¹³ 邱貴芬，《「看見台灣」：台灣新紀錄片研究》，（台北：台大出版中心，2016年）頁220。

¹⁴ 彭啟原，《台灣客家》，（台北：懷寧傳播公司，1999）。

第二節 台灣客家的多元腔調：陸豐、大埔、饒平、詔安

接續上節，本章將聚焦《客家行腳》¹⁵，為求行文方便，本文將從客家話的腔調進行分類而討論。第一部份將《客家行腳》的第一、五、六集，也就是陸豐、大埔、饒平和詔安客家等四種腔調，分在第二節討論。第二部份包含《客家行腳》的第二、三、四集，也就是所謂的北四縣腔與南四縣腔，該片片名分為：北部四縣客家、屏東客家、美濃客家，置於本章的第三節作為討論中心。如果說一九九〇年代的《大陸尋奇》、《江山萬里情》、《八千里路雲和月》如史書美所言，其維繫的是「永恆的中國」。¹⁶那麼，二十一世紀初，由彭啟原剪輯完成的《客家行腳》又是如何確立其客家觀點呢？在第一集〈陸豐客家庄〉的前言，旁白說明了為何要製作《客家行腳》的原因：

這十幾年來，為了製作客家文化節目，行過了各地的客家庄，我發現每一個庄頭都有自家特殊的文化〔……〕這個系列節目，我就要從中國行過台灣的各客家地區，了解台灣的客家人在這兩三百年來，在台灣發展出哪些本土的文化。¹⁷

引言講述的特殊文化，包含：北部的山歌和大戲，台中東勢的新丁板比賽，雲林練武的傳統，高雄美濃的字紙祭，菸樓等等，讓觀眾領略到台灣本土客家文化的內涵。然而，所謂的《客家行腳》，基本上說明的是剪輯策略的比較觀點，也就是透過中國原鄉與台灣本土的兩相對照，產生出所謂的「根」與「流」的概念。然而，我們需要注意的是，其中的原鄉中國的「根」與在地台灣的「流」如何流變，彭啟原如何剪輯與表述？其成果如何？是否有所違和之處？更重要的是，透過全六集《客家行腳》的客家觀點解說，如何具體建構、參與打造多元文化主義下的台灣國族認同？也就是說，在此階段的客家紀錄片，彭啟原的首要目標是建構以台灣客家的認同基礎，確認客家主體性的存在，同時賦予它擔負起客家認同的使命，完備台灣國族意識之下的多元文化主義之任務。更直接地說，在此系列影片思索的是，如何在二十一世紀初，所謂新台灣人的框架之下，說明客家文化的在地價值。

一、陸豐客家庄

〈陸豐客家庄〉的尋根之旅，正是彭啟原自身的尋根之旅。當他找到自身原鄉地東坑彭屋的上屋祖祠後，影片記錄了他拜祖先、拜伯公、掛紙（掃墓）

¹⁵ 本章討論的《客家行腳》是根據家庭版共有 DVD 三片，每集約四十八分鐘、另外有 CD 一片，收錄〈生根〉主題曲，該歌曲由黃卓權作詞、何易峰作曲並且演唱，整體由行政院客家委員會補助製作。

¹⁶ Shu-mei Shih (史書美)，楊華慶翻譯·蔡建鑫校訂，《視覺與認同：跨太平洋華語語系表述·呈現》(台北：聯經，2013年)。頁 194-200。

¹⁷ 彭啟原，〈陸豐客家庄〉，《客家行腳》，(台北：懷寧傳播公司，2006)。

的過程。其配樂正是《客家行腳》主題曲〈生根〉：「橫舟強渡黑水溝，立業開基不低頭，從此蟠根誌風土，誓將蓬島埋客愁。」¹⁸畫面與配樂的差異，正巧說明了彭啟原內心的情感變化。首先，根據其未刊稿指出，該團隊起初至中國的訪問，受到中國當局的打壓，無法用中國新聞局的名義進入地方採訪。於是，他改用「台灣客家原鄉尋根攝影訪問團」，就順利進入了。¹⁹另外，從兩地的建築外觀上，他察覺當地的白牆黑瓦，與自身經驗的紅牆紅瓦，完全不同。該敘事不若《大陸尋奇》那般呈現永恆的中國，拍攝團隊巧遇到當地孩童正在搖旗宣揚一胎化政策的隊伍，在地緣政治上，確實顯露了中國客家與台灣客家的截然不同。

綜觀而論，〈陸豐客家庄〉展現海陸腔客家地區的特殊性，舉凡如：內廊式建築、單家單戶的自給自足特色，以及桃園台地的陂塘等等，從建築、地貌、水資源比較海陸客家人的差異。無論是空拍的桃園陂塘，或藏於洞內的新竹北埔南坑圳。誠如范文芳所言：「一個族群遷徙到一個地方，主要決定的是它的生存地形和地上的作物，才會形成人的生活內容，所以同樣都是客家人，也會有不一樣的地方。同樣是海陸人，其實也不太一樣。」²⁰除了空間、地貌形構成不同特色，在人文產業上也比《台灣客家》著墨得多，舉凡：柿餅、膨風茶（東方美人茶、白毫烏龍茶）正是客家人「化艱苦為美感」的飲食文化。

另外，比較台／中兩地的擂茶文化截然不同：台灣客家擂茶是甜的，而中國陸豐的傳統擂茶卻是鹹的。陸豐擂茶有所謂「擂茶餐」的稱呼，根據彭啟原親聲錄製的旁白表示：「陸豐的擂茶雖然受到當地人的歡迎，但是這鹹的味道，我覺得實在沒北埔甜擂茶這麼好吃。」²¹

綜合台／中兩地食擂茶的經驗，顯然地，旁白還是認定台灣客家的擂茶風味比較好吃。因為，台灣客家擂茶是經過在地化與市場化的品味篩選過程後，與消費者的口味接近——這說明中國擂茶的「根」與台灣擂茶的「流」已然發生根本上的質變，或許有一天，中國的客家擂茶也會變成甜的也不一定。緊接著，旁白話鋒一轉：「不像擂茶是中國傳來的，台灣客家人拜義民爺的過程，就和中國沒有關係。」²²由此，我們確認〈陸豐客家庄〉的敘事認同變化，確實不像《客家風情畫》第一季那般，動輒用「原鄉」與「中國性」的一體化，甚至是民族原生論的想像觀點，而具體產生的自主的能動性，進而邁向在地化、台灣化的客家族群景觀。

¹⁸ 同上註。

¹⁹ 彭啟原，〈我的中國客家經驗〉，《客家影像二十年》，未刊稿，頁3-4。

²⁰ 彭啟原，〈陸豐客家庄〉，《客家行腳》，（台北：懷寧傳播公司，2006）。

²¹ 彭啟原，〈陸豐客家庄〉，《客家行腳》，（台北：懷寧傳播公司，2006）。

²² 彭啟原，〈陸豐客家庄〉，《客家行腳》，（台北：懷寧傳播公司，2006）。



圖 5-5 台灣甜播茶製作
資料來源：《陸豐客家》



圖 5-6 中國播茶餐
資料來源：《陸豐客家》

Arjun Appadurai (阿君·阿帕度萊) 曾用鄰坊 (neighborhood) 指稱地方性如何以各種方式實踐其中的社會實存形式。在此，我們借用鄰坊的概念，說明做為地方再生產的客家族群景觀，包含台／中客家人，如何透過客家紀錄片的電子媒介，達到一種具有共時性的時空脈絡，這讓討論地方性的文化生產，顯得格外複雜。Arjun Appadurai 曾說：「鄰坊是自身再生產自身的舞台，這個過程根本上與民族—國家想像體是對立的：民族—國家要在想像中打造出隸屬更廣大領土的歸屬感，這一情感模式可普遍化，而鄰坊在其設計終究是這一模式的具體例子或範型。」²³是故，我們實難用敘事認同的轉移，宣稱其國族認同的挪移。在此，實難宣稱中國客家是「中國性」，進而加以拒斥，事實上，這更像是李歐旋 (Françoise Lionnet) 與史書美提倡的「弱裔跨國主義」，若改寫兩人合著的文章標題，便是「從客家出發，進行跨國思考。」²⁴

可惜的是，這一集，我們看不見彭啟原如是表述，或許，這正是文化紀錄片的某種侷限性，實難以論及少數族群的跨國連結，也就是說，台灣客家立基於台灣國族建構的框架之下，雖有助於多元文化主義的促進，卻忽視更為普世性的階級問題。於是，觀眾僅能見到中國陸豐的客家人對著鏡頭說，「那麼醜，我這裡這麼醜，要怎麼拍攝呢？」²⁵在此，更為嚴峻且重要的階級不平等的問題被擱置了。從而印證了文化紀錄片的侷限性，確實在於文化的政治性問題被忽略、從而忽視少數族群面對經濟、階級不平等的的首要課題。

二、台中的大埔客家

一般而言，大埔客家並非是台灣客家人的主要腔調，對此，我們所知甚少。因此，如何建構大埔客家文化，從尋找大埔客家文化的承載者下手，自

²³ Arjun Appadurai (阿君·阿帕度萊) 著，鄭義愷譯，《消失的現代性》(台北：群學，2010) 頁 273。

²⁴ 該句改寫自此文的標題，李歐旋、史書美著，沈尚玉翻譯；蘇榕校譯，〈從弱裔出發，進行跨國思考〉，《中外文學》第 36 卷第 2 期，2007 年 6 月。

²⁵ 彭啟原，〈陸豐客家庄〉，《客家行腳》，(台北：懷寧傳播公司，2006)。

然是十分要緊的事。同時，彭啟原從事記錄台灣客家文化的工作年代，時間橫跨二十世紀末到二十一世紀初，因此，若要選擇世紀末交接的大事件作為台灣人的集體記憶，那麼九二一大地震絕對是首選。另外，大埔客家腔主要分佈就離震央不遠的台中。於是，該片的開場選用盧清泉的攝影書，具體陳述台中東勢人面臨的災難，以及災難後如何重建的過程。九二一大地震，具體作為現實時間的定錨，不禁令人想起，九把刀編導的電影《那些年，我們一起追的女孩》（2011），也有相同的敘事技巧。

接著，再由大埔客家文化的重要承載者：徐登志、蘇永松夫婦，尤其是徐登志女士的親身口述，說明過去她面臨到的大埔客家腔調的問題。如前所述，因為大埔客家腔並非台灣客家人的主流腔調，很多年前，每當徐登志向友人說自己是客家人時，總遭遇來自新竹、苗栗等地的客家人質疑她哪是客家人？因為主流的四縣腔講述的是客家（Ha）人，但大埔腔講的是客家（Ka）人，許多友人因此說她不是客家人，但她很生氣也很懊惱，為什麼明明自己是客家人，卻被說成是被同化的福佬客。也就是大埔客並不被四縣、海陸腔的客家人認可，因而被排除在外。



圖 5-7 九二一大地震作為時間分段
資料來源：《台中的大埔客家》



圖 5-8 徐登志講述對大埔客家的思索
資料來源：《台中的大埔客家》

不過，懊惱的徐登志並不洩氣，反而立志採集大埔客家腔的童謠、歌謠、故事，上述段落，具體作為〈台中的大埔客家〉的開場白。再來，影片敘事採用彭啟原至中國大埔客家地區拍攝的影片素材，以及徐登志口述早先曾去中國探訪查明大埔客家的過程，交叉剪輯之下，形構成原來台灣的大埔客家，甚至可能比中國原鄉的大埔地區，保留更多的大埔客家文化，她分析主因是中國曾發生文化大革命之故。

若要用一句話形容大埔客家的台／中比較觀點，那麼相同的就是貧窮敘事，透過彭啟原至中國拍攝的素材，如：僅能蒔三行禾的腳坵、上學騎單車得騎一小時。以及徐登志的口述印證：「從蕉嶺到大埔，那山不知有多少彎窩、大山，很久才到那裡，一路行過來，我感覺客家（KA）庄有比較窮，但是行到大

埔縣的時節，我感覺所有的貧，都比不過大埔的貧。」²⁶詳細的影片敘事結構，可參見下表：

表 5-1 〈台中的大埔客家〉敘事結構簡表

幕	事件	時間
一、開場	盧清泉攝影書、九二一大地震、徐登志講解大埔客家與其他客家的差異。	四分鐘三十秒
二、大埔客家的台／中觀點	貧窮敘事：廣東大埔、腳坵。徐登志對廣東大埔的印象：口述。兩者交叉剪輯。	七分鐘五十秒
三、台中大埔的歷史文化與產業	土牛溝、東勢開墾史：匠寮巷、南柵門、將寮。賺食的歹命人、馬力埔事件與白冷圳（客家農民抗爭）、介紹高接梨的接枝、糖業、稻業、新丁粄比賽。	三十分四十秒
四、結尾	影視歸鄉的東勢放映、徐登志對客家文化保存的看法、一九九一年拍攝的東勢潤德堂。	四分鐘五秒

同樣的貧窮敘事觀點，在溫振華論及台灣東勢開發時亦曾提到，他表示史料的開墾契約股數雖多，但一股卻只有兩、三塊錢，這證明定居殖民者，也就是所謂的客家移墾先民的入股資金，可能極為有限。因此，當這些定居殖民者移入此地時，誠如溫振華所言：「所以當他們一進來，實際上把這地方當作永遠的家。」²⁷



圖 5-9 中國大埔的三行禾
資料來源：《台中的大埔客家》



圖 5-10 大茅埔的示意地圖
資料來源：《台中的大埔客家》

於是，一方面開墾、一方面蓋村莊，我們中／台兩地大埔客家的少數表述比較觀點，從而發現貧窮敘事的共通點。但就台灣內部而言，可惜的是起先將在地少數（平埔族、泰雅族）團結一致的觀點消逝，造成客家人作為定居殖民者的批判觀點不見了。或許為了說明、解釋大埔客家文化的整體敘事，「暫時不見」在地的另一種少數表述——捍衛土地失敗的泰雅族人命運有其目的。換句

²⁶ 彭啟原，〈台中的大埔客家〉，《客家行腳》，（台北：懷寧傳播公司，2006）。

²⁷ 彭啟原，〈台中的大埔客家〉，《客家行腳》，（台北：懷寧傳播公司，2006）。

話說，就在剪輯的取捨之間，彭啟原選擇統合大埔客家文化的元素，卻忽略另一種在地的少數表述：泰雅族。

大體而言，〈台中的大埔客家〉從客家出發進行跨國思考的同時，鞏固了大埔客家文化的認同，換言之，它形構出歷史的大埔客家主體，藉此形成正當化、知識化、抵抗化的台灣客家認同。然而，《客家風情畫》第三季建立的客、原（泰雅族）族群關係的弱勢結盟，卻消失不見了。因此，該片雖提及日治時代的馬力埔事件，卻失去該有的批判力度。但此疏漏，恐怕也不能簡單地化約客家作為一種少數表述的團結，必然會忽略台灣原住民族的立場與觀點，而是得要明白台灣內部的多元文化主義，尚有待完善之處，而外部的政治勢力，如對岸的中國，時不時以文化親緣性作為統一的政治性手段。

是故，大埔的客家性作為團結台灣客家的少數表述，即所謂如何建構多元文化主義之下的台灣客家認同，乃是大埔客家具體作為客家文化一支，以便翻轉長久以來不被承認是客（Ka）的看法。換言之，我們需要更為小心地檢視該片的影片敘事策略，再三考量當時的時空脈絡，避免落入僵化的認同政治批判。誠如史書美所言：「那些為了抵抗霸權而逐漸產生的認同——像是台灣的認同——過去並不是從來沒有為了不同的理由而產生不同形式的認同，但為了因應當代地緣政治的特殊情況，這些認同取得了歷史與抵抗的特性。」²⁸將其言析論的「台灣」，置換為「台灣大埔客家」，我們方能準確地意識到其歷史性與抵抗性。

值得注意的還有該片結尾，彭啟原巧妙地將三者「紀錄倫理」融合為一：（一）、影視歸鄉的東勢放映、（二）、徐登志對保存大埔客家文化的呼籲、（三）一九九一年拍攝的東勢潤德堂。這同時完善了紀錄倫理的三層責任：對拍攝者的責任、對觀眾的責任、對己身拍攝計畫的責任。²⁹「影視歸鄉」是彭啟原從事《客家庄》拍攝的一集〈戀戀大茅埔〉，返回當地播出的過程紀錄。眾所皆知，攝影機就是權力，但「影視歸鄉」則是分享導演的權威，分享給被拍攝者，這是對被拍攝者的責任。此外，一般觀眾透過螢幕觀賞到鏡頭拍攝「影視歸鄉」的在場畫面，進而讓觀眾達到認同影片鏡頭的呈現，也就是說達到的電影鏡頭與視網膜互動的認同行為。³⁰因此，我們不僅是認同紀錄片中的在地觀點、人物，如：徐登志對大埔客家文化的貢獻。事實上，也是認同彭啟原長期製作客家紀錄片的心路歷程。

換言之，透過被拍攝者記錄主體徐登志的獻聲，反過來說，也是呈現導演、剪輯者彭啟原多年從事客家紀錄工作的心聲。這種畫面內的紀錄主體與畫外音旁白的疊合，正是我所要指出有如彭啟原影片表述策略的內在意義——推動客家文化保存者的人，除了徐登志之外，透過彭啟原長年記錄客家的紀錄觀

²⁸ 史書美，《視覺與認同：跨太平洋華語語系表述·呈現》（台北：聯經，2013）頁 42-43。

²⁹ 參見邱貴芬，《「看見台灣」：台灣新紀錄片研究》，（台北：台大出版中心，2016年）頁 157。

³⁰ 史書美，《視覺與認同：跨太平洋華語語系表述·呈現》（台北：聯經，2013）頁 37-38。

點，我們勢必也已然理解彭啟原作為台灣紀錄片工作者的先鋒價值以及其對客家文化記憶、認同有更為完整的認識。



圖 5-11 影視歸鄉的影片重新使用
資料來源：《台中的大埔客家》



圖 5-12 一九九一年的東勢潤德堂
資料來源：《台中的大埔客家》

最後，片末呈現一九九一年拍攝的東勢潤德堂，已在一九九九年的九二一大地震後震毀，具體成為歷史的遺跡。九二一大地震作為現實世界的震盪，使得東勢潤德堂的視覺表述，實有寓言特色，這是彭啟原從事客家紀錄片製作的眼光，印證其作品後期的表述風格，來自於歷史的積累，而非藝術層次上的風格追求。誠如邱貴芬對達悟族導演 Si Manirei《面對惡靈》的討論時提到，達悟族人面對外界表述族人文化時，需要擔負起對於整體達悟族文化的倫理責任。³¹換言之，〈台中的大埔客家〉負起客家文化如何呈現給外界觀看的視角，又以徐登志一代人為討論的對象，紀錄片確實讓我們注意到，客家人的過往生活經驗，此外，透過九二一大地震的時間定錨，更讓觀看者意識到時間的流逝與被拍攝者、物的歷史價值與意義。

三、饒平客家與詔安客家

如果說台灣客家人的主流腔調是四縣腔和海陸腔，那麼，流傳度最低的饒平客家，以及詔安客家，可謂是少數中的少數。但《客家行腳》並未忽視少數中的少數。反而將兩者並置討論，透過竹北六家的林家單姓聚落、曾從事傳統造紙業，位於芎林紙寮窩的劉家人、以及雲林二崙的張廖家族共三個家族的討論，呈現台灣客家較少為人知的一面。

首先，根據〈饒平客家與詔安客家〉的視覺表述可知，受限於語言腔調的問題，客家紀錄片的客家觀點有其侷限性與異質性。當《客家行腳》製作團隊來到中國廣東饒平縣石井村時，意圖探究芎林紙寮窩劉傳老的造紙技術，是否為原鄉的技術移植時，鏡頭呈現訪問者陳板面對中國饒平腔客家話的無能為力：「這個不是我的語言。我媽媽的，我沒辦法，我實在是很痛苦。」³²是故受

³¹ 參見邱貴芬，《「看見台灣」：台灣新紀錄片研究》，（台北：台大出版中心，2016年）頁186-192。

³² 彭啟原，〈饒平客家與詔安客家〉，《客家行腳》，（台北：懷寧傳播公司，2006）。

限於語言採訪的難度，旁白只能推測，劉傳老的造紙技術是從台灣本地發展出來的。換言之，縱然有客家觀點的紀錄片工作者，若面臨不同腔調的客家話，也有可陷入溝通障礙的困局。不過，彭啟原並沒有選擇避開腔調導致的採訪困境，而是讓觀眾直擊腔調不通的現實窘境，這在紀錄片的再現與影片符碼的再製、重編、以及解碼之間，出現了上述的一次性「短路」。

表 5-2 〈饒平客家與詔安客家〉敘事結構簡表

幕	事件	時間
一、序曲	簡述將透過林姓竹北六家、芎林紙寮窩劉家，以及雲林二崙的張廖家族，具體呈現〈饒平客家與詔安客家〉的文化特色。	三分鐘
二、饒平一：林姓竹北六家	廣東省饒洋鎮、空拍竹北、問禮堂、新瓦屋花鼓隊、高鐵六家預定地、新瓦屋再生計劃。	十五分
三、饒平二：芎林紙寮窩	陳板遭遇饒平腔的語言溝通障礙、紙寮窩的造紙技術、樹火博物館、重演剝竹、造紙繩的技術。	十五分 五十五 秒
四、雲林二崙張廖家族	台／中詔安客的迎獅禮、生張死廖、張光南來台探親、調查詔安客小孩語言能力與詔安客困境。	十分鐘 五十秒
五、尾聲	世界客家起源地——寧化石壁的客家公祠？	三分鐘

該片對於饒平客家的討論，除了呈現新瓦屋花鼓隊在竹北六家的在地特色外，問禮堂的保存，也是當時的課題，但最嚴峻的問題，還是六家高鐵計畫區會將傳統客家聚落的模式，即將轉化成一個新市鎮的模樣。對此，〈饒平客家與詔安客家〉空拍新竹高鐵六家站完工，成為現今新市鎮的繁華景貌前的農田地景。這說明紀錄片工作者的無能為力，僅有透過鏡頭保存當下的地貌與影片紀錄，別無他法。另外，林光華對於問禮堂的頹敗，亦是無可奈何。

另一個饒平客的紀錄，則是彭啟原長年跟隨新竹芎林紙寮窩的造紙技術後，與受訪者建立深厚情感的例子。最為特別的是，因為鏡頭的介入，當地紙寮窩的劉家人重新自行出資，將傳統的造紙業設傳老亭保存，藉此紀念當初的來台祖：劉傳老。為了重演與再現當時造紙的傳統技藝，也是〈饒平客家與詔安客家〉的一大特點。為了讓觀眾理解客家先民如何運用自然資源：桂竹，進而發展出的造紙技術，劉老先生為了拍攝需求，甚至重新製作一組新的剝竹工具，引領製作小組至桂竹林拍攝他如何剝竹、分裝竹管，乃至肩扛兩擔竹捆下山林的模樣。

一般而言，對於台灣新紀錄片的特點，從一九八〇年代的第一階段為例，皆強調的是「在地性的生產」。³³然而，我們需要注意的是，這樣在地性生產的觀點，源自於紀錄片對於真實性的要求與強調。也就是說，對於觀眾的負責與對被拍攝者的要求，實際是因為攝影機的「介入」，具體讓在地人有了對於傳統

³³ 參見邱貴芬引述 Robert Chi 對台灣新紀錄片的討論，邱貴芬著，《「看見台灣」：台灣新紀錄片研究》，（台北：台大出版中心，2016年）頁9。

產業（造紙業）保存的認知，因此，有別於晚期資本主義的擴張與發展，傳統有了新生的機會。今日，紙寮窩已具有代表北台灣傳統手工造紙業的特殊位置。



如前所述，《客家行腳》系列影片皆有中國原鄉與台灣在地化的比較觀點，詔安客家的介紹採取相反路徑，從中國福建官陂張南山夫婦抵台至雲林二崙探親，縱然從鏡頭的呈現，旁白揣測台／中兩地的詔安客家腔，尚能互相溝通。但提到下一代的詔安客家話的流通與保存，就不甚樂觀了。因此，當鏡頭嘗試調查當地孩童是否仍會說詔安客時，攝影機「無所不視」的暴力或權力特質，或其「直視」特點，間、直接造成受訪者的焦慮與不安。因此，當小朋友講不出詔安客的單詞，或甚至講錯講成福佬話時，在旁協助拍攝的詔安客大人們便心生焦慮地在旁指導正確的詔安客家話。

值得注意的是，其中有一名身穿藍色制服的小朋友（參見圖 5-15 的畫面最右方），原先好奇地在旁觀賞攝影機如何拍攝：詔安客小孩（圖 5-15 畫面中間）與大人的詔安客對談、教學。不過，鏡頭捕捉到該名小孩如何從好奇，轉而變成困惑、焦慮，甚至是不滿。最後，畫外音聽見有大人焦躁地用國語表示，希望會講詔安客的小朋友更大聲用詔安客說話的同時，這位藍色制服的小朋友卻用福佬話，且異常大聲地音量喊出：「聽沒啦。」（參見圖 5-16 畫面右方的小孩，此時開口。）至此，調查詔安客小朋友語言使用程度的拍攝鏡頭嘎然而止。從中，我們確實可以意識到，詔安客的溝通「短路」處境，不僅受到多重箝制，舉凡如：台灣國語、福佬話，甚至是客家話的主流腔調。

值得注意的是，這次的詔安客家話溝通「短路」是來自於台灣福佬話的一聲「聽沒啦。」同時，從一名孩童口中道出來的「政治無意識」。或許，這正是台灣內部面臨多元文化主義的認同重構之際，少數族群腔調面臨的問題。講出「聽沒啦。」的孩童由於不熟悉的他者語言（詔安客），又看見大人們用較為不友善的口氣，要求另一名孩童繼續講詔安客家話，因此，該孩童選擇直接用他自己的語言，表達面對他者語言的恐懼，鏡頭也因此捕捉到「詔安客」認同形塑的「短路」現象。



圖 5-15 中間小孩講錯詔安客，遭糾正
資料來源：《饒平客家與詔安客家》



圖 5-16 右方小孩直言用福佬話說聽沒
資料來源：《饒平客家與詔安客家》

由此現象，我們可以發現：其一，在形塑客家認同時，理當在意不同族群可能面臨他者恐懼的心理因素，不得過於躁進，甚至是運用權力為之。該名孩童之所以感到不安，乃是攝影機與大人的強勢權力關係的介入所導致。其二、台灣的多元文化主義，仍有很大的進度空間，身為台灣島內的多數族群，應當盡可能地去理解不同少數群體的語言與文化，以免造成其他族群文化的不安之與焦慮。

該片最後，製作團隊的中國行，來到福建與江西交界的寧化縣石壁村，本為遊玩性質，最後卻被當地人當成是客家尋根訪問團，對此，旁白有此解釋：

最近幾年來，此地忽然成為中國客家人的祖居地，這與油桐花突然成為台灣的客家花，情況有點類似。其實，這座客家公祠是於一九九五年，中國政府看台灣客家運動，受到政府的重視，後續影響越來越大，中國政府害怕失掉世界客家的影響力，於是緊急請馬來西亞的客籍華僑，出面集資興建這座客家公祠。企圖讓大家認為寧化石壁村是全世界客家人的共同祖地。³⁴

彭啟原團隊花了人民幣五百元，選擇紀錄客家尋根訪問團的祭祖儀式，但是，隨鏡頭呈現的畫面，卻是兩、三人的樂隊，隨意的牲禮以及宏大而無關台灣客家的根源，擔任旁白的彭啟原觀點認為，他一想起這與陸豐客家祖先毫無關係：「我就實在拜不下去。」³⁵綜觀上述，我們瞭解且發現「客家性」的認同，並非普遍的，實際上，需要的是情感的挹注與經驗的投入。地緣政治的對岸勢力嘗試介入客家族群運動發展時，甚至以嫁接的方式，將寧化石壁村直接塑造祖地與根源的客家發源地，顯然無法獲得日益本地化、在地化的台灣客家人認同。

³⁴ 彭啟原，〈饒平客家與詔安客家〉，《客家行腳》，（台北：懷寧傳播公司，2006）。

³⁵ 彭啟原，〈饒平客家與詔安客家〉，《客家行腳》，（台北：懷寧傳播公司，2006）。



圖 5-17 客家尋根訪問團
資料來源：《饒平客家與詔安客家》



圖 5-18 祭祖儀式的草率與粗糙
資料來源：《饒平客家與詔安客家》

同理可證，若將台灣從來沒有出現過到客家圓樓，原封不動地坐落在苗栗高鐵旁，這樣的客家認同及其政治目的，顯然是「再中國化」或召喚原鄉的客家文化記憶，這樣是否過於失真且是運用政治勢力，而無視於當地客家人的本地文化與認同。同時，該片為之批判的是「油桐花」作為台灣客家花的空洞化與商業化，當旁白批判只要冠上「客家」二字，就能成為撈錢的工具，而非真正承載客家文化的內涵與意義時。我們勢必得回到「原初的激情」思考，方能省思客家紀錄片如何走下去的方向與目標，且如何因應現代化社會，甚至後現代浪潮之際，紀錄片的客家觀點，將如何因應其問題。

第三節 四縣客家風的表述策略：台灣北部、屏東、美濃

一、靠山的民族：北部四縣的客家風

平心而論，〈北部四縣客家〉是彭啟原長年從事客家紀錄片的成果再編碼，因此，首要面臨的問題是如何取捨拍攝的素材，從表述的策略看來，基本上，該片環繞在客家文化的技藝與記憶之間，層層流轉，乃是其表述策略的變化。首要任務是說明何謂過往的客家文化記憶，是故舉凡如：掛紙、蔗舉、木馬、老隘寮、焗腦、採茶，以及客家山歌與大戲的首尾連貫，構成了北部四縣客家的文化記憶，奠定客家文化的內涵與代表性。

透過不同歷史時期的記憶表述，讓觀眾看見過往的客家人，如何在台灣北部落地、生根。不過，該集與其說是北部四縣客家，倒不如說是台三線的客家更為精準，畢竟該片表述的地點，如：三灣、獅潭、大湖、卓蘭、橫山、內灣等地，皆處於台三線的位置。是故，我們發現同樣口操北部四縣客家腔的：造橋、豐富、苗栗市、西湖、銅鑼、三義等地的忽略，恐怕是該片的一大疏漏。該片涉及客家文化記憶符碼的重編，如何召喚歷史記憶？尤其是如何優先表述為客家文化的集體記憶？恐怕是省視〈北部四縣客家〉的關鍵，因此，我們看不見個體化的客家認同，而是建構在時間之流與文化象徵層面的產物，召喚的

是與當下不同，有差異的文化記憶。於是乎，觀眾看見的是老隘寮、焗腦、採茶，以及蔗舉、木馬的重演與再現。另外，客家大戲與山歌從語言腔調的物質性，說明四縣腔與表演藝術的密切。

值得注意的是，該片統攝的客家文化記憶，立基於社會的物質結構，尤其是該片統攝的客家文化，皆與山林有關。或許，我們可以這麼說，雖然焗腦、茶葉，並非客家族群專屬的歷史，但客家山歌、採茶三腳戲的表演文化形式，無疑具備客家代表性。也就是說，我們又回到客家紀錄片的定義，具有客家觀點才是判別客家紀錄片的關鍵，具體如：該片旁白的客家話、山歌、採茶戲的四縣客家腔，其中最為核心的關鍵仍在於語言的物質性。倘若沒有客家話，客家觀點的缺乏是必然的。如何作為客家紀錄片表述，也是可疑的，同時，它就無法作為時間之流的見證與再現，因為語音的消逝終將導致族群文化的滅亡，而成為歷史。



〈北部四縣客家〉沒有給予觀眾，傳統客家文化如何在現代社會下，獲得再記憶的解答，雖然旁白表示客家大戲需要後生的投入，但很顯然地，如何將客家文化轉化為現代化的元素，落實在當代社會之中，文化與傳統才有繼續存活的可能性。換言之，客家文化記憶如何具體商品化，對於少數族群維持其認同塑造，實有其必要性。我們不能過於菁英或一廂情願地以階級角度的觀點視之，而忽略少數族群如何透過商品化的過程，再塑其認同，甚至透過商品化，少數族群有辦法扭轉正統文化，或者是文化的過於單一性。《客家行腳》系列影片，固然穩固了客家文化與歷史記憶，然而，如何面臨該議題，唯有在〈美濃客家〉的表述之際，方有其說明，此部分將在第三部分有更多的解釋，探究客家文化如何與現代社會的商品化邏輯交手與斡旋，同時，形塑出客家庄的新生，甚至如何與環境共存的永續課題。

二、屏東客家的環境、信仰與建築形式

與北部四縣客家的表述策略不同，屏東客家聚焦在環境資源，尤其是豐富的水資源為起點。於是，〈屏東客家〉的豐富水源，著實讓出身水利資源缺乏的

桃園人彭啟原慨歎且欽羨，畢竟不像桃園台地需要大量的陂塘，屏東平原基本上倚靠的是從大武山下的清澈水源。另外，透過溫懷麟地陪的引導，關於中國梅州的影片紀錄，實地走訪了梅州市的城市景觀，說明兩地政治實體的不同，也讓同操客家腔的客家人，面臨到不同的社會結構問題。

表 5-3 〈屏東客家〉的敘事結構簡表

幕	事件	時間
一、梅州現況	梅州市、梅州電視台、梅州橋	九分鐘十秒
二、屏東平原水資源與族群信仰	東港溪的水文：達達莊、頓物潭、萬巒港。稻米與檳榔的產業興衰。太上道祖、諸大將軍（忠勇公）、風水伯公。	二十三分鐘
三、台／中圍龍屋形式比較	圍龍屋家族的集村特色、祭祀公業（公嘗）的團體觀念、中國承啓樓的客家圓樓。	十六分鐘五十秒

以〈屏東客家〉而言，從東港溪的水資源出發，透過在地客家人如：鍾先生、李貴文、蔡森泰、林極慈的指引下，觀眾可以了解達達莊、頓物潭、萬巒港的古港口遺跡，與之繁華的古景相比，如今，這三個港口已是鮮為人知的文化遺跡。更可惜的是，鏡頭呈現下的萬巒港，早已成為黑油油的垃圾水。對此，旁白期盼也許可以連接這三個港口的水文資源，讓古時的盛景重現。不過，敘事行動的意圖，恐怕是徒然的「介入」與「吶喊」，具體而言，我們看見蔡森泰講述東港溪的水文如何形成灌溉官倉的屏東平原時，巧合的是，鏡頭拍攝到正在修築的堤坊，一旦堤坊修築完整，要恢復過往的繁華勝景，自然是難上加難。再來，〈屏東客家〉也觸及農業作物從水稻改種青仔（檳榔）的變化，根據林極慈的說明，種水稻只有虧錢，不如種青仔——簡單、輕鬆，又可以十倍勝種水稻的收入。



在此，該片沒有批判種青仔的惡，只有顯現為什麼農民要改做青仔的原因，甚至，讓鏡頭拍攝老婦如何騎腳踏車至檳榔田種青仔的模樣。種青仔的優點有：工作輕鬆、工資少（雇傭工資）、管理方便、收入多，更重要的是，後生人都跑到都市了——「當然，這裡的年輕人都跑出去都市發展去了，個人在那裡落腳、買屋，就沒歸來。現在萬巒庄頭的情況就變成這樣。」³⁶於是，為了印證屏東客家地區的水資源並非是客家地區的常態，我們看見當〈屏東客家〉製作團隊走訪中國原鄉梅州時，正巧碰上當地久旱未雨後，突然降下的大雨，使得當地客家居民使命地舀水、搶水蒔田的春耕景觀。兩相對照，旁白不禁感慨：「在台灣，因為經濟型態的改變，使得大量的農業人口流失，人也變得較沒機會接觸土地，我不知道哪種生活較幸福？」³⁷此處的紀錄片表述，觸及較為廣義的政治、經濟結構問題，也就是農業人口的流逝，這背後的複雜結構性問題。觀眾沒有看見明顯的批判，並不表示彭啟原沒有批判，只是他選擇運用反詰的口吻，質疑台灣政經結構的失衡，以及對農業的輕視。尤其，當影片呈現的是梅州地區的兩位小朋友，為了將低水位的水，撈至高水位的田地，努力舀水的單純與幸福快樂神情，無非暗示剪輯者認為人與土地如何建立具體的感情，可能是人們之所以幸福的關鍵之處。



圖 5-23 中國梅州的農村生活
資料來源：《屏東客家》



圖 5-24 台灣農村的老年化、檳榔化
資料來源：《屏東客家》

另外，彭啟原過往關注客、原族群的工作內容，經過再次地剪輯與運用，表述出不同的視覺效果，成為彭啟原互文性風格的特色。舉例而言，該片呈現屏東老埤三座的小廟，其中兩座是福德正神，右邊是客家人蓋的，左邊是福佬人蓋的，兩邊各拜各的，中間則是主祀太上道祖。根據蔡森泰的說法表示，這是西拉雅平埔族的信仰，附近的潘先生證實太上道祖的確是「番仔祖」，據他表示，小時候曾看見媽媽奉酒與眾人為舞的祭祀方式。

除了再現屏東客家地區的族群複雜性外，該片也說明客家信仰的內部差異，舉例而言，屏東客家並沒有祭拜義民爺的習慣，而是在忠勇祠祭拜先烈，

³⁶ 彭啟原，〈屏東客家〉，《客家行腳》，（台北：懷寧傳播公司，2006）。

³⁷ 彭啟原，〈屏東客家〉，《客家行腳》，（台北：懷寧傳播公司，2006）。

如：黎應揚、林桂伯、杜君英與伯公信仰共同祭拜。若以台北市官方慶典的舉辦方式而言，正是「北義民、南忠勇」的具體表現。



三、美濃客家：台灣客家的重鎮

美濃是台灣最具代表性的客家庄頭，之所以在《客家行腳》系列影片能夠獨樹一格，靠得不僅是它是最為傳統的客家庄，如同開場音樂的〈美濃調〉般，有穿藍衫的婦人等等，更是因為它歷經美濃反水庫運動後，在地人重新「化危機為轉機」，將美濃反水庫的社會運動轉化為社區營造運動，打造美濃黃蝶祭。另外如：交工樂隊回鄉至菸樓錄製音樂，更是後生回鄉的代表例子。

換言之，美濃不但是最傳統的客家庄，也是最與時俱進的客家庄，其中，鍾理和的文學作品，如何化作為地方資源、認同的象徵意義，從影片我們可以看出鍾理和文學館建成之時的，以及鍾鐵民扮演的有機知識份子角色，延續者如：鍾永豐、鍾秀梅等人，陸續具體推動美濃形塑出不同於開發主義式的在地關懷與環境意識。如下表所列，〈美濃客家〉開場的音像表述，除了集結十餘年彭啟原從事客家紀錄片在美濃拍攝的成果，有如 MTV 式的開場，彰顯美濃作為台灣客家的代表重鎮。

表 5-4 〈美濃客家〉的敘事結構簡表

序列	內容	時間
一、開場	邱世芳〈美濃調〉與美濃印象	兩分鐘
二、台／中的建築比較觀點	台灣美濃龍肚與中國徐溪龜型的建築形式比較、信仰空間、描寫客家先民遷徙歷史的棟對	九分鐘
三、美濃菸業	菸樓、菸葉業，鍾秀梅、鍾永豐的菸樓生活史口述	十一分十秒
四、美濃歷史	開庄伯公、社官伯公、定祥伯、正月初九字紙祭、鍾理和文學館成立、鍾台妹口訪、鍾鐵民口訪	十六分鐘
五、美濃反水庫	美濃反水庫、黃蝶祭、畫家曾文谷、交工樂隊：林生祥、陳冠宇	九分鐘二十秒

該片為將客家紀錄片區域化、在地化表述得更清楚，那麼，一村莊一特色的表述性質，勢必是必經之路。只不過，〈美濃客家〉側重在文化的豐富性與在地有機知識份子的持續投入。若將大埔客家或詔安客家為對照的例子，比方說，先前呈現的大埔客家有徐登志、蘇永松夫妻檔的貢獻、詔安客家有張廖家族的投入，不過，都比不上美濃人的團結意志。具體而言，正是因為美濃在一九九三年預計興建水庫後，而美濃人展開了一連串的美濃反水庫運動。換句話說，美濃反水庫的社運組織力量，徹底團結了數代美濃人的在地意識，於是有了黃蝶祭、曾文谷、交工樂隊環境保護、藝術、音樂的活動，撐起新一代的客家文化運動的內涵。

透過鏡頭呈述，我們不僅看見以鍾家為個案，探詢客家先民如何從中國原鄉徐溪龜型到台灣的美濃龍肚，藉此了解客家遷徙史，更看見美濃在地菸葉產業的興衰。另外，由於鍾理和、鍾鐵民兩代文學家，尤其是後者作為美濃在地的有機知識份子——其身為北上抗爭的總領隊，眾人又是如何透過美濃反水庫的組織力量，化為團結愛鄉意識的在地組織。

綜合上述，基本上〈美濃客家〉可作為《客家行腳》系列作品的代表作，因為如果客家庄不能維繫團結的新勢力，那麼各種政治、經濟、社會層面的角力，將導致客家認同的分化，嚴格說來，如果客家庄消逝了，那麼客家人絕跡在台灣的時日，也就不遠了。因此，當鍾永豐在鏡頭前提到：「過去我們人與人的關係連結的方式，還是很機械式的，因為出生、工作、親戚關係，大家才認識到你是我的親戚，從親戚關係牽起，不過，因為美濃水庫興建的大事，使美濃有其它可以連結的方式。」³⁸同時，他以美濃反水庫為例，水庫作為美濃地方具有破壞性，甚至是毀滅性的影響，於是，使地方人重新意識該如何重組社區，但重點是不以宗族、親戚、朋友、同事的關係聯結，而是在地人如何在乎美濃這個地方，因此參與了社區運動、反水庫運動。



圖 5-25 MTV 的音像風格
資料來源：《美濃客家》



圖 5-26 菸樓勞動構成美濃人的記憶
資料來源：《美濃客家》

或許，我們可以稱之為客家人作為民族國家底下的公民意識的誕生。如果說一九八八年的客家還我母語運動是對於台灣客家的認同形塑有重大意義，那麼，要談當代的美濃客家，不得不提及的就是美濃反水庫運動。然而，〈美濃客家〉讓觀眾瞭解，事實上，在地運動需要各方勢力的推動，尤其是在地人的投入，因此，美濃黃蝶祭作為環境保護的議題背後，涉及的是土地上的客家族群如何反省環境議題，並且宣示與自然環境永續共處的一大課題。

如果說台灣環境運動的主調是「受害者意識」，誠如邱貴芬對崔愷欣《貢寮，你好嗎？》的基調定型。³⁹那麼，我們看見客家紀錄片的觀點，具體有了環境與族群議題結合的表述方式，同時，更重要的是影片觀點如何有效地轉化

³⁸ 彭啟原，〈美濃客家〉，《客家行腳》，（台北：懷寧傳播公司，2006）。

³⁹ 參見邱貴芬著，《「看見台灣」：台灣新紀錄片研究》，（台北：台大出版中心，2016年）頁118-119。

為在地觀點有關。大抵而言，美濃黃蝶祭活動的形式內涵，我們看見族群加上環境議題，如何具體有效地翻轉環境紀錄片中，人們的「受害者意識」，進而意識到，人類可能是環境污染的受害者之外，同時，我們（人類）同時也是對環境破壞的加害者。

誠如鍾永豐對黃蝶祭的詮釋，它不僅是生態性的活動，更重要的是生態背後必定有相對應的文化，具體以美濃為例，那就是客家文化。他強調：「每年的黃蝶祭，我們非常強调用客家古禮、用客家人的宇宙觀、客家人的哲學，來詮釋生態，因此對大自然道歉，說明我們過去這麼多不好的事情，於是，要有重新的悔過，重新地出發。」⁴⁰更宏大的歷史視野油然而生，事實上，除了硬派一貫的反水庫抗爭外，如何透過另一種文化與生態、文化與環境結合的，正是每年的美濃黃蝶祭能持續至今日的原因。⁴¹

	
<p>圖 5-27 美濃黃蝶祭 資料來源：《美濃客家》</p>	<p>圖 5-28 林生祥返鄉創作音樂 資料來源：《美濃客家》</p>

除了記錄美濃黃蝶祭外，《美濃客家》也記錄了交工樂隊如何運用美濃的歷史建物菸樓，重新運用客家建築，作為音樂藝術的錄音室，徹底實現建物活化的特性。縱然交工樂隊已經解散，但作為受訪者之一的林生祥，目前，已是台灣音樂的代表性工作者。⁴²

該片提醒我們，如果要談台灣客家，美濃可說是不能不提及的頭號重鎮，不僅是因為菸樓的過往歷史，作為客家產業的討論，影片更傳達出政治抗議行動，如何轉化為社區永續發展的能動性。尤其是由民間發起的黃蝶祭活動範

⁴⁰ 彭啟原，〈美濃客家〉，《客家行腳》，（台北：懷寧傳播公司，2006）。

⁴¹ 美濃黃蝶祭自 1995 年舉辦至今，已有二十年的歷史，根據美濃愛鄉協進會的資料，有具體說明客家文化與環境保育結合的形式：「祭蝶儀式以客家古禮進行，融合對土地『伯公』的虔誠信仰，以蝴蝶作為象徵，對黃蝶翠谷內遭受水庫計畫戕害的自然萬物致歉；亦藉由奉請黃蝶翠谷內象徵山神的『雙峰伯公』，以及象徵生物的『黃蝶伯公』至祭台結壇祭告，向天、向地、向所有參與者宣示保育黃蝶翠谷的決心。」參見美濃愛鄉協進會〈關於美濃黃蝶祭〉，參見 http://mpa.artlife.tw/mall/help_info-3-9.html（2016/04/24 擷取）。

⁴² 蔡英文總統就職典禮的獻唱歌手，原住民族運動代表：巴奈（阿美族與卑南族）、環保與反核代表：林生祥（客家）、學運代表：滅火器樂團（福佬代表），詳見林瑋豐，〈巴奈、林生祥、滅火器 520 登台表演 壓軸曲「島嶼天光」〉，《風傳媒》2015.05.02。參見 <http://www.storm.mg/article/112227>（2016/05/02 擷取）。

式，如何不同於現今客庄十二大節慶的好大喜功，甚至是為辦而辦，進而架空其中的客家文化的內涵或與之脫鉤。⁴³如何不讓客家節慶空洞化、無效化，或許，黃蝶祭的舉辦經驗，可提供官方在舉辦客家節慶時的重要參考。

小結：那時，此刻的客家

本章檢視《台灣客家》如何面對中國性與台灣性兩者之間的國族幽靈斡旋與交手，由此，我們發現客家紀錄片念茲在茲的觀點，始終是在地化的客家認同。《台灣客家》一方面透過中國性，策略性地將「客家」翻譯至國外影展，另一方面，又對台灣內部的族群表述「客家」作為一種實存。是故，徘徊在彭啟原腦海那番揮之不去的餘影，更完整地透過《客家行腳》全六集，表述他十餘年從事客家紀錄片的工作心得與時光流轉，台灣客家如何走至今日？

如今，對我們而言，《客家行腳》的集體現身，在這桐花已代表客家花的時代，不也終將成為一種神話？該片為彭啟原長期從事客家紀錄片工作的成果總結，在此我們不能忽視其長年的工作經驗，究竟所謂為何？誠如史書美提醒我們其中，時間尤其對於形塑身分認同扮演關鍵性的作用：

新台灣人的身分認同是一個有時序的身分認同：當代歷史是其衍生和形成的布景。華語語系的身分認同，是透過在地的特殊性來對抗中國，來表述和中國性的差異；而這種追尋和建構的過程具有時間性。時間（time）對於驗證對抗性身分認同的變革功能來說是必不可缺的。新身分認同的論述和實踐所帶來的效果，只有在效果實際出現之後才能得見。當下（present）因此充滿了各種可能性，其中想像力以及富有想像力的行動在這個時空裡產生，可以帶來改變。⁴⁴

在本文即將收尾的此刻，也正是新舊政府準備交接的時刻，蔡英文的客家政策第五項是打造「國家級臺三線客庄浪漫大道」，建構客家經濟政策新思路。⁴⁵正是勢必將台三線捲入另一波客家新浪潮。本文的研究對象彭啟原，也為此重新製作《看見台三線》紀錄片，集結二十五年的紀錄視角，呈現時間之流的台三線風貌。⁴⁶更重要的是，如何發揮想像力讓「當下」帶來具體的改變，然而，重要的是：好的改變。

⁴³ 參見〈客家節慶十一月，客家婚禮·客家宴〉，http://mpa.artlife.tw/mall/help_info-3-9.html。或〈客家節慶十一月，國姓鄉搶成功〉，<http://festival.hakka.gov.tw/Festival-Content.aspx?a=33&l=>（2016/04/24 擷取）。

⁴⁴ 史書美，《視覺與認同：跨太平洋華語語系表述·呈現》（台北：聯經，2013）頁 270。

⁴⁵ 點亮台灣：蔡英文，陳建仁，〈2016 總統大選蔡英文客家政策主張〉2015.08.22。參見<http://iing.tw/posts/55>（2016/05/08 擷取）。

⁴⁶ 黃文焄，〈紀錄片「看見台三線」客家 15 鄉鎮的故事〉，《客家電視台》2015.07.13。參見<http://web.pts.org.tw/hakka/news/detail.php?id=125306>（2016/05/08 擷取）。

第六章 結論

故鄉，爾面勢又真又愁
出，毋走；我出毋走
——生祥樂隊〈出，不走〉¹

有時，什麼都不做就是最暴力的行動。
——斯拉沃熱·齊澤克 (Slavoj Žižek)²

誠如緒論所言，本文研究動機出於個人的客家身分認同與愛好電影的個人志趣，為結合二者，我將研究聚焦在臺灣客家紀錄片的文化記憶與敘事認同變化。首先，透過「客家」關鍵字篩選，並借助聯合電子資料庫的檢索，本文旨在挖掘解嚴前後客家群體身分的幽微感覺結構，藉此說明引發客家還我母語運動的歷史動因與三大訴求，從中表述當時客家人的感覺結構，實然綜合我／本文／論者有限的客家觀點，如同本文念茲在茲地強調探討客家紀錄片的時候，紀錄者必須有其客家視角與觀點。

第二章，我透過省視一九八七至一九九一年的報紙脈絡，從而歸納出客家人爭取客家上電視的歷史三進程：問題檯面化、議題行動化，乃至台灣客語節目的，如何啟航客家新時代的電子媒介認同空間，凸顯說明客家人為何集體爭取電視媒介居中的文化霸權，為的是再現客家語言與文化身分，避免解嚴後的國家機器淪為單語（國語）或雙語文化（國語、福佬話）的文化霸權，換言之，客家人追求的是多語、多文化的國族身分建構，其後，我們可以在其他章的內容中，探討客家紀錄片如何參與並建構多元文化的國族認同。

第三章，同樣用「客家」關鍵字篩選綠色小組的社會運動紀錄片，從中觀察其紀錄影片的客家性如何展現或不見。對綠色小組而言，抗議現場的寫實基調是主旋律，如何親至紀錄抗議現場，從而創造出寫實見證是綠色小組的首要任務。換言之，綠色小組見證客家還我母語運動是立基於紀錄片見證的歷史特性，而非客家性，同時，綠色小組的影片見證，也為本文的第二章敘事分析，留下另一種史料的佐證與說明：曾經有一群人，為了比生活更崇高的文化，而走上街頭的奮鬥過程。其後，本文聚焦以彭啟原為中心探討的客家紀錄片，與前者不同的是，彭啟原側重的不僅是紀錄客家，更是如何保存與重建客家文化記憶的課題。是故，《客家風情畫》前兩季，從保存客家文化認同的重構角度出發，進而發展出具備客家觀點的紀錄片工作模式。

值得一提的是，彭啟原團隊的紀錄片工作模式，並非憑藉歐美紀錄片理論的學習歷程，而是扎根在臺灣土地上的實作經驗歷程。是故，《客家風情畫》前

¹ 生祥樂隊，〈出，不走〉，《圍庄》概念雙CD，（高雄：山下民謠有限公司，2016年）。

² 斯拉沃熱·齊澤克 (Slavoj Žižek) 著，唐健、張嘉榮翻譯、藍江校對，《暴力：六個側面的反思》（北京：中國法制出版社，2012年），頁190。

兩季雖無法掌握紀錄片觀點的拿捏，但實際的田調走訪積累，卻成功地為後續作品內涵的廣袤與深刻打下基礎。也就是說，此工作模式無意間抵斥了摹仿歐美（西方）紀錄片理論，而是實作具有台灣本土特色的紀錄片。以彭啟原為中心的團隊，經過長期的努力，其優點與特色具體展現在《客家風情畫》第三季展露頭角，此部分，我在第四章有所較為詳盡的析論。簡言之，它以客家觀點向外關照同為少數族群的原住民各族，具體反映了客家人（台灣漢人）作為定居殖民者的視野反思與關懷原住民各族在現實條件下的弱勢處境，其中提到客家認同是鬆軟的，甚至客家族群的身分是可以挪移與轉換的，具體從土牛溝的邊界，讓我們正視客家人縱然可視為少數族群，但絕對不能忽略的是，客家人渡海來台之際，確實為定居殖民者的歷史事實。此外，難能可貴的是，《客家風情畫》第三季最末兩集，選擇走出台灣，以跨境的視野關照馬來西亞的客家族群觀點，說明客家紀錄片邁向跨境表現的形式及其可能性。

至於，客家紀錄片的本土美學在《遙遠歸鄉路》與《三坑人三坑事》兩片完成之後，接續受到電影研究者的認可，誠然是本土美學的客家風獲得學者認可或判定為紀錄片的例證。但歸咎其因：一方面是《遙遠歸鄉路》第一人稱敘事觀點與「介入」現實的街頭抗爭之姿，具體接合於台灣新紀錄片的論述模式與框架，也就是呼應解嚴後風起雲湧的態勢，尤其是涉及社會抗爭形式的敘事脈動。另一方面，《三坑人三坑事》客家庄的文化資源盤點，誠然接上九〇年代社區總體營造的浪潮，開啟另一波社區民眾透過影片認識「自我」的風貌。也就是說，我們發現其作品之所以受到紀錄片學者的肯定，多來自於台灣紀錄片的寫實情結與政治行動上的意義，乃至忽略文化紀錄片工作者本身的紀錄意義與表意的行動。是故台灣新紀錄片的討論多半在於如何像是「西方紀錄片」，而非紀錄片工作者紀錄真實的行動意涵，或許，我們有必要在紀錄片之外，多關注於紀錄片工作者的行動與歷史意義。

誠如上述，認識「自我」之後，如何對外表述客家認同，就成為《台灣客家》的首要任務。我在第五章討論彭啟原為了對外表述客家，《台灣客家》借助客家性遊走於台灣與中國曖昧的地緣政治，該片透過中國的文化地理政治，藉此轉譯且表達以台灣島為中心的史觀——透過客家族群的地域差異，實踐了台灣客家認同。最後，《客家行腳》進一步表述台灣內部的客家族群，如何因為時間的流動，不只跟中國客家族群有文化上的差異，甚至在台灣島內的發展，也有各自的異質性與流變。我們已然理解從一九八八年客家還我母語運動開始，彭啟原從事拍攝客家文化紀錄片的長年工作成果與貢獻，並為其工作的貢獻找出該有的歷史價值與座標，以及他的客家觀點，如何替台灣紀錄片硬派一貫的寫實情節基礎上，增添不同文化風貌與內涵。

以上作為總結本文的初淺心得與收穫。對於彭啟原的紀錄片成果，除了本文挑選的幾部影片之外，其他影片如：《客家庄》全十集、《客家風土誌》全十三集、《台北新故鄉》共二十六集，皆值得更為細緻地去梳理其敘事脈絡與紀錄成果。

然而，本文尚無法討論的課題是：客家紀錄片的觀點如何擴大與資本主義社會的交涉與對話，也許，這就是當前，甚至往後客家紀錄片理當處理的重要課題。舉例而言，如同本文最末論及《客家行腳》的美濃黃蝶祭，就是客家與環境議題的結合的成功之例。本文固然析理解嚴後客家紀錄片的貢獻，尤其是彭啟原作為客家紀錄片的先鋒角色，甚至及引發的後續問題，遠多於些微的發現。也就是說，關鍵的問題勢必在於客家認同及文化如何在當代資本主義社會存活？倘若客家社區無法抗衡當代資本主義，進而全面潰敗的話，誠如我們平日進入客家庄所見越顯蒼涼的景貌（老人、小孩、貓貓狗狗，與出不去我庄的人們。）那麼，倡議保存客家認同與文化究竟有何其位於價值與意義的高位？

本文固然以客家文化記憶為題目，但嚴格說來，首要課題並非是客家文化如何保存與維繫的問題。其背後實然觸及的焦慮是：當代客家人如何生存、生活的課題？若更擴大一點而言，這可能是當代少數族群普遍面臨的困局。很顯然地，這並非本文能夠處理的問題，但意識保存客家文化與認同的困境，其關鍵恐怕得先處理客家人如何應對全球化的資本主義——我想這方是紀錄片之所以不同於劇情片的關鍵所在——如何將少數族群的議題與抗衡全球資本主義下的關係串聯起來，理當是客家人在未來還能保有客家文化的首要任務。

文化記憶雖有助於我們回顧歷史，但最為重要的課題是：我們如何生活在現在，乃至與未來——這也是文化，或者本文最為侷限之處。或許，這也是未來客家紀錄片應當正面迎擊的首要任務與課題。至於客家紀錄片的未來方向，我認為有四點有待發展之處。其一：意識己身的定居殖民者身分，需要嘗試將原住民族的議題包含在內，且不將原住民族幽靈化，而是時時刻刻提點自己作為定居殖民者的歷史事實。其二、新媒介空間的客家認同與文化表述，如何應對全球化的資本主義邏輯？尤其在如今的網路空間與視覺媒介，逐漸日新月異的情況之下。其三、除了保存客家庄的文化生存空間外，如何再創造都會區的客家認同及其再生產？其四、客家紀錄片及其研究如何更激進地擔負起行動的責任，及其行動的實踐意義？更明確地說，如何邁向跨境、跨國客家族群或少數族群的生存問題，乃至於經濟上不平等的差距。然而，上述問題環環相扣，皆有待我們個人的選擇，選擇如何因應時代變化，其問題方有待解的可能性。

參考文獻



一、影音資料

- 彭啟原，《客家風情畫》第一季全十集（台北：懷寧傳播公司，1991年）。
- 彭啟原，《客家風情畫》第二季全十集（台北：懷寧傳播公司，1992年）。
- 彭啟原，《客家風情畫》第三季全十五集（台北：懷寧傳播公司，1993年）。
- 彭啟原，《遙遠歸鄉路》（台北：懷寧傳播公司，1994年）。
- 彭啟原，《三坑人三坑事》（台北：懷寧傳播公司，1996年）。
- 彭啟原，《台灣客家》（台北：懷寧傳播公司，2000年）。
- 彭啟原，《客家行腳》全六集（台北：懷寧傳播公司，2005年）。
- 綠色小組社會運動紀錄片，〈1988/11/19 六堆客家之夜〉（台南：國立台南藝術大學音像藝術學院台灣歷史影像資料庫，1988年）。
- 綠色小組社會運動紀錄片，〈1988/12/28 客家人上街頭 2-1(A)〉（台南：國立台南藝術大學音像藝術學院台灣歷史影像資料庫，1988年）。
- 綠色小組社會運動紀錄片，〈1988/12/28 客家人上街頭 2-2(B)〉（台南：國立台南藝術大學音像藝術學院台灣歷史影像資料庫，1988年）。

二、專書

（一）中文專書

- 王德威，《如何現代，怎樣文學？》，（台北：麥田，1998年）。
- 史書美，《視覺與認同：跨太平洋華語語系表述·呈現》（台北：聯經，2013年）。
- 邱貴芬，《（不）同國女人聒噪：訪問當代台灣女作家》，（台北：元尊文化，1998年）。
- 邱貴芬，《「看見台灣」：台灣新紀錄片研究》，（台北：台大出版中心，2016年）。
- 李道明，《紀錄片：歷史、美學、製作、倫理》，（台北：三民，2013年）。
- 吳珮慈著，《在電影思考的年代》（台北：書林，2008年）。
- 林木材，《景框之外：台灣紀錄片群像》，（台北：遠流，2012年）。

孫榮光，《客家·媒體·再現》，(台北：韋伯，2010年)。

許維德，《族群與國族認同的形成：台灣客家、原住民與台美人的研究》(台北：遠流，2013年)。

陳逸君、顏祁貞著，《年輕世代與客家社會·文化之研究：以雲林詔安客家族群為例》，(台北、南投：國史館台灣文獻館、客家委員會，2013年)。

張維安著，《思索台灣客家研究》，(桃園、台北：中央大學出版中心、遠流，2015年)。

郭力昕，《真實的叩問：紀錄片的政治與去政治》，(台北：麥田，2014年)。

野島剛，《銀幕上的新台灣：新世紀台灣電影裡的台灣新形象》，(台北：聯經，2015年)。

黃儀冠，《從文字書寫到影像傳播——臺灣「文學電影」之跨媒介改編》，(台北：台灣學生，2012年)。

葉月瑜，《歌聲魅影：歌曲敘事與中文電影》(台北：遠流，2000年)。

楊淇竹，《跨領域改編寒夜三部曲及其電視劇研究》，(台北：秀威，2010年)。

聞天祥，《過影——1992-2011 台灣電影總論》，(台北：書林，2012年)。

盧非易，《台灣電影：政治、經濟、美學 1949-1994》，(台北：遠流，1998年)。

鄭秉泓，《台灣電影愛與死》，(台北：書林，2010年)。

廖金鳳，《消逝的影像：台語片的電影再現與文化認同》，(台北：遠流，2001年)。

蕭阿勤，《回歸現實：台灣一九七〇年代的戰後世代與文化政治變遷》(台北：中研院社會學研究所，2010年)。

(二) 翻譯論著

Arjun Appadurai (阿君·阿帕度萊) 著，鄭義愷譯，《消失的現代性》(台北：群學，2010) 頁 19-20。

Allen Pred 著，許坤榮翻譯，〈結構歷程與地方——地方感和感覺結構的形成過程〉夏鑄九、王志弘編譯，《空間的文化形式與社會理論讀本》(台北：明文書局，2002年)

Christian Metz (克里斯蒂安·梅茲) 著，劉森堯譯，《電影語言：電影符號學導論》(台北：遠流，1996) 頁 99。

Edward W. Said (愛德華·薩伊德)、David Barsamian (巴薩米安) 著，梁永安譯，《文化與抵抗》(台北：立緒，2004 年)。

Gilles Deleuze (吉爾·德勒茲) 著，黃建宏翻譯，《電影 II：時間—影像》，(台北：遠流，2003 年)。

Jacques Aumont, Michel Marie (賈克·歐蒙、米榭爾·馬利) 著，吳珮慈譯，《當代電影分析方法論》(台北：遠流，1996 年)。

Jan Assmann (揚·阿斯曼) 著，金壽福、黃曉晨譯，《文化記憶》(北京：北京大學，2015 年)。

Maurice Halbwachs (莫里斯·哈布瓦赫) 著，畢然、郭金華譯，《論集體記憶》(上海：上海人民出版社，2002 年)

Pierre Nora (皮耶·諾哈) 編，戴麗娟譯，《記憶所繫之處》(台北：行人，2014 年)。

Paula Rabinowitz (寶拉·蕾賓諾威茲) 著，游惠貞譯，《誰在詮釋誰：紀錄片的政治學》(台北：遠流，2000 年)。

Robert Bresson (羅伯·布烈松) 著，談嘉雄、徐昌明譯，《電影書寫札記》，(台北：美學書房，2000 年)。

Rey Chow (周蕾) 著，孫紹誼譯，《原初的激情：視覺、性慾、民族誌與當代中國電影》，(台北：遠流，2001 年)。

Raymond Williams (雷蒙·威廉斯) 著，馮建三譯，《電視：科技與文化形式》(台北：遠流，1992 年)。

Raymond Williams (雷蒙·威廉斯) 著，劉建基譯，《關鍵詞：文化與社會的詞彙》(北京：三聯，2005 年)。

Raymond Williams 著，倪偉譯，《漫長的革命》，(上海：上海人民出版社，2013 年)，頁 41。

Shu-mei Shih (史書美)，楊華慶翻譯·蔡建鑫校訂，《視覺與認同：跨太平洋華語語系表述·呈現》(台北：聯經，2013 年)。

Susan Sontag (蘇珊·桑塔格) 著，黃茗芬翻譯，《反詮釋：桑塔格論文集》(台北：麥田，2008 年)。

Slavoj Žižek (斯拉沃熱·齊澤克) 著，唐健、張嘉榮翻譯、藍江校對，《暴力：六個側面的反思》(北京：中國法制出版社，2012年)。

Tim Cresswell (提姆·克瑞斯威爾) 著，王志弘、徐苔玲譯，《地方：記憶、想像與認同》(台北：群學，2006年)。

Terry Eagleton (泰瑞·伊果頓) 著，林志明譯，《文化的理念》(台北：巨流，2002年)。

Walter Benjamin (華特·班雅明) 著，許綺玲譯，〈機械複製時代的藝術作品〉，《迎向靈光消逝的年代》，(台北：台灣攝影工作室，1999年)。

小川紳介著，山根貞男編，馮豔翻譯，《小川紳介的世界》(台北：遠流，1995年)。

三澤真美惠著，李文卿、許時嘉翻譯，《在「帝國」與「祖國」的夾縫間：日治時期台灣電影人的交涉與跨境》，(台北：台大出版中心，2014年)。

(三) 編選專書

王慰慈編著，《文化紀錄片研討匯集：壹》(台北：文建會，1997年)。

王慰慈編著，《文化紀錄片研討匯集：貳(含授課簡錄)》(台北：文建會，1998年)。

王慰慈，〈1960-2000年台灣紀錄片的發展與社會變遷〉，《台灣當代影像——從紀實到實驗 1930-2003》，(台北：同喜文化，2007年)。

「台視四十年」編輯委員會，《台視四十年》，(台北：台視，2002年)。

李道明，〈激流般起伏的紀錄片運動〉，《秩序繽紛的年代：走向下一輪民主盛世》(台北：左岸文化，2010年)。

李道明、張昌彥主編，《紀錄台灣：台灣紀錄片研究書目與文獻選集》分上、下全兩冊，(台北：行政院文建會、國家電影館，2000年)。

徐正光、張維安，〈導論：建立台灣客家知識體系〉，《台灣客家研究概論》(台北：南天，2007年)。

徐正光主編、楊鏡汀著，〈客家人的宗教信仰〉，《徘徊於族群和現實之間：客家社會與文化》(台北：正中書局，1991年)。

涂春景，〈「台灣客家文化的現況與發展」座談會紀錄〉，《客家文化論叢》，(台北：文化總會，1994年)。

張維安主編、劉堉珊著，〈當代台灣客家族群經驗對東南亞客家論述發展的可能影響〉，《客家文化、認同與信仰：東南亞與台港澳》，（台北：遠流，2015年）。

張致遠，〈電視客語節目的現況與改進〉，《客家文化研討會》，（行政院文建會策劃主辦，客家雜誌社承辦，1994年）。

陳樹生總編輯、廖金鳳著，〈從「大台中紀事」看台灣紀錄片創作：跨越「在地主義」〉，《2010台灣紀錄片美學論壇》，（台中：台灣美術館，2010年）。

陳清河，〈廣播電視篇〉，《台灣客家研究概論》，（台北：南天，2007年）。

黃建業主編，《跨世紀台灣電影實錄 1898-2000》，（台北：行政院文化建設委員會、財團法人國家電影資料館，2005年）。

蔡崇隆等人訪談，《愛恨情仇紀錄片：台灣中生代紀錄片導演訪談錄》，（台北：同喜文化，2009年）。

劉維瑛編，《杜潘芳格集》（台南：國立台灣文學館，2009年）。

鍾肇政，〈新个客家人〉，《新个客家人》，（台北：台原，1995年）。

戴宗立，〈「一二二八還我母語運動」之回顧〉，《客家文化論叢》，（台北：文化總會，1994年）。

三、論文

（一）期刊論文

Michel Foucault（傅柯）著，林寶元譯，〈電影與人民記憶〉，《電影欣賞》第四十四期，1990年3月。

李歐旻、史書美著，沈尚玉翻譯；蘇榕校譯，〈從弱裔出發，進行跨國思考〉，《中外文學》第36卷第2期，2007年6月。

史書美，紀大偉翻譯，〈全球的文學，認可的機制〉，《清華學報》新34卷第一期，2004年6月。

史書美，〈華語語系研究對台灣文學的可能意義〉，《中外文學》第44卷第1期，2015年3月。

彭啟原，〈從《台灣客家》到《客家行腳》〉，《全國新書資訊月刊》2010年5號。

單德興，〈華語語系研究及其他：史書美訪談錄〉，《中山人文學報》第 40 期，2016 年 1 月。

楊國鑫，〈現階段客家學的定位：從方法論的角度探討〉，《思與言》第 43 卷第 2 期。

鍾永豐，〈台語片的閩客合作，《薛平貴與王寶釧》重現光輝〉，《Fa 電影欣賞》第 159 期，2014 年夏季號。

（二）學位論文

江沐家，《戰後台灣客家影像論述——以彭啟原作品為分析場域》，（桃園：中央大學客家社會文化研究所碩士論文，2014 年）。

李家驊，《真實與幻見：台灣紀錄片中的寫實情結》（台南：國立台南藝術大學藝術創作理論研究所博士論文，2013 年）。

林詩偉，《集體認同的建構：當代台灣客家論述的內容與脈絡分析（1987-2003）》，（台北，國立台灣大學國家發展研究所碩士論文，2005 年）。

薛雲峰，《電視傳播與族群語言的傳承：以公共電視台之客家節目為例》，（台北：台灣大學新聞研究所碩士論文，2000 年）。

蘇蘅，《我國電視節目文化意涵的研究——以方言節目為例》（台北：國立政治大學新聞研究所博士論文，1992 年）。

蘇宜馨，《涂敏恆客家創作歌謠研究(1981-2000)》，（台北，國立臺北教育大學音樂教育學系碩士論文，2007 年。）

四、報章與電子媒體

林政忠，〈被諷「假客家人」 蔡：不道德〉，《聯合報/A11 版/綜合》，2011.11.05。

〈WORLD FEST HISTORY〉，參見 <https://worldfest.org/worldfest-history/>，（2016.05.01 擷取）。

林瑋豐，〈巴奈、林生祥、滅火器 520 登台表演 壓軸曲「島嶼天光」〉，《風傳媒》2015.05.02。參見 <http://www.storm.mg/article/112227>（2016/05/02 擷取）。

洪健倫，〈南藝大尋獲台灣首部 35 釐米傳奇台語片《薛平貴與王寶釧》〉，《放映週報》，2013.11.11。參見 http://www.funscreen.com.tw/feature.asp?FE_NO=351（2015/10/26 擷取）。

柯金源，〈台灣環境議題類型紀錄片之演進〉，「山海經典」：環境紀錄報導部落格 2013.09.30。參見 <http://blog.yam.com/keyuan/article/70511008> (2016/03/31 擷取)。

客家委員會新聞稿，〈臺灣客家人口超過四百萬以上 全國有 69 個客家文化重點發展區〉。詳請參見 <http://www.cna.com.tw/Postwrite/NewsPrint.aspx?ID=77788> (2015/09/17 擷取)。

客家節慶，參見 <http://festival.hakka.gov.tw/Festival-Content.aspx?a=698&l=1>，〈客家節慶十一月，客家婚禮・客家宴〉(2016/04/24 擷取)。

美濃愛鄉協進會〈關於美濃黃蝶祭〉，參見 http://mpa.artlife.tw/mall/help_info-3-9.html，(2016/04/24 擷取)。

陳文霖，〈高市義民祭，劉慶中客語致詞遭中斷〉，《客家電視台》，2015.09.03。參見 <http://web.pts.org.tw/hakka/news/detail.php?id=127069> (2015/09/17 擷取)。

黃文焄，〈紀錄片「看見台三線」 客家 15 鄉鎮的故事〉，《客家電視台》2015.07.13。參見 <http://web.pts.org.tw/hakka/news/detail.php?id=125306> (2016/05/08 擷取)。

新北市客家民俗館，新莊廣福宮（三山國王廟）〈信仰性質、供奉神祇〉，參見 <http://www.hakka-beliefs.ntpc.gov.tw/files/15-1001-3479,c297-2.php> (2016/03/09 擷取)。

顏振凱，〈蔡英文批威權時代打壓方言 嘆自己到 50 歲才重學客語〉，《風傳媒》2015.08.22。參見 <http://www.storm.mg/article/63342> (2015/09/18 擷取)。

顏振凱，〈尊重多元 蔡英文：執政後，確立客家話也是國語〉，《風傳媒》2015.09.23。參見 <http://www.storm.mg/article/66191> (2015/10/06 擷取)。

蔡英文，陳建仁，〈2016 總統大選蔡英文客家政策主張〉2015.08.22。參見 <http://iing.tw/posts/55> (2016/05/08 擷取)。

五、其他

彭啟原，《客家影像二十年》未刊稿。