

# 試論張毅小說《源》中的國族想像

楊智清

法國國家東方語文文化學院博士候選人

## 中文摘要

本文旨在分析張毅 1978 年小說《源》中的國族想像。小說敘述主角吳霖芳跟隨父母移民台灣、定居、探勘石油、一家三代的故事。小說敘事時間從十八世紀末到十九世紀末，結束在清朝政府割讓台灣與日本的前夕，以中國近代史為背景，鋪陳一段先民開墾台灣的故事，並將吳霖芳立志開採石油、讓家家戶戶夜裡點燈，亮如白晝的事蹟，寫入中國追求西化與現代化的艱苦過程裡。小說描繪台灣的自然環境、社會、居民日常生活與客家、福佬、原住民等不同群體之間的互動。

小說的國族想像值得我們注意，也由於作品的多重歷史感。首先，這是一部中國近代史、台灣史和台灣石油探勘史等大歷史裡，一個台灣漢人先民的故事。小說創作時間——中華民國正統地位搖搖欲墜的七〇年代末——提供小說第二層的歷史意義。最後，小說先於 1980 年被改編成一部符合當年意識型態的史詩電影，然後在 2010 年、台灣本土化運動開展三十年後，被改編成電視劇；小說與兩個影像改編文本在國族想像上演繹的異同，自也深具歷史性。

台灣解嚴三十年以來，台灣身分與國族想像的研究蔚為顯學，成果甚豐，但似乎台灣文學研究的切入角度常為社會學、台灣歷史、文化與政治之間折衝或其他當代文化研究理論的觀點，有時不無將研究焦點由文學作品轉移到作品的歷史、社會背景或文化理論之憾。論文以小說文本為本，佐以與 1980 年和

2010年兩個影像改編文本三者的比較，在探索小說所表達的國族想像之餘，也希望對台灣社會的國族想像及其轉變的脈絡提供一些省思和研究開展的方向。

關鍵詞：中文小說、歷史、漢人台灣移墾、石油開採、十八世紀末到十九世紀末、1970-1980、2010、身分、民族主義、影視改編

# Reflections on national imagination in the novel *Yuan (The Source)* of Zhang Yi

Chih-ching Gesse

Ph.D Candidate,

Institut national des langues et civilisations orientales of France

## Abstract

The present study analyzes the national imagination in *Yuan (The Source)*, a novel by Zhang Yi published in 1978. *Yuan* tells the story of three generations of a Chinese immigrant family in Taiwan by recounting how the main protagonist Wu Linfang follows his parents to Taiwan and begins his life as a settler. *Yuan* is also a historical novel inspired by the history of oil exploration in Taiwan. The storyline runs from the late 17th century to the eve of Japanese occupation in 1895. With its action weaved into the timeline of the most important events of Chinese modern history, *Yuan* describes the settlement of a Han Chinese family in Taiwan and links the personal story of Wu Lingfang's adventures in the oil exploration to the difficult quest for modernization of Chinese people. The novel portrays Taiwan's natural environment, its society, its residents' everyday lives and interactions between different Taiwanese communities including the Hakkas, the Hoklo people and the aborigines.

The national imagination of the novel is worth noting because of its multiple layers of historical and meta-historical significance. The story itself, i.e., that of the Han settler family, is embedded in the grand narratives of Chinese modern history, the history of Taiwan and the history of Taiwanese oil extraction. The novel was

written in the late 1970s. This was a time when the idea that the Republic of China on Taiwan was the real and only China had ceased to be defensible. The novel was adapted in 1980 into an epic film, which appeared to conform with the Chinese ideology of the time. It was again adapted to a television series in 2010 after the society had undergone thirty years of nativation and Taiwanization. Each iteration of the narrative provides a separate snapshot of Taiwanese society and historiography.

Studies on Taiwanese identity and national imagination have flourished since the abolition of the martial law in 1987. However, Taiwanese literature is often analyzed from the angles of sociology, of Taiwanese history, of interactions between cultures and politics, or of other contemporary cultural theories. Unfortunately, the focus has sometimes been shifted from the literary works themselves to their historical or social backgrounds or to cultural theories. The present article aims to analyze the national imagination of the novel itself and compare it to those of the 1980 film and 2010 series. Its reflections on the changes of the Taiwanese national imagination will hopefully enhance the understanding of such national imagination and lead to a new research direction.

**Key words:** Chinese Fiction, History, Chinese colonialism in Taiwan, oil exploration, late 18<sup>th</sup> century to late 19<sup>th</sup> century, 1970-1980, 2010, identity and identities, nationalism, film and television adaptation

## 試論張毅小說《源》中的國族想像

張毅的小說《源》首次印行於 1978 年，1980 年隨即被改編成一部由陳耀圻執導的電影，接著又在 2010 年改編成賴永清導演的電視劇，此時小說也再度改版印行。

為什麼選擇《源》這部小說作為研究題材？這只不過是一位當時年僅 27 歲的年輕人的唯一小說作品，而且小說出版之後很快遭受遺忘的命運，因此很難對社會造成重要的影響，更談不上在台灣文學史擁有舉足輕重的地位。然而，《源》是一部極為獨特的作品，如學者陳芳明即在 2010 年版書首的推薦詞稱小說為「國族史的雄辯證詞」<sup>1</sup>。小說《源》究竟是怎麼樣的一部「國族史」？而又能讓我們對台灣社會的國族想像有什麼啟發？

小說首先在《台灣新生報》副刊連載，從 1977 年 12 月 21 日到次年的 7 月 11 日，接著由報社集結成書、分上下兩冊印行。1978 年版有《新生報》總編輯石永貴的前言〈源之源〉和作者張毅的自序，對小說的創作動機與小說作者的工作方式，提供很多訊息。石永貴提到電影導演陳耀圻和他兩人認識已久，偶然見面，每次的話題不外國家和電影。他記得第一次見面是在他學成歸國不久，那時他「希望藉傳播力量，對於國家民族力量的匯集，能有所幫助」。他也期許陳耀圻「能拍出一部反映民族心聲、團結民族力量，以美國留學生生活為背景的背景影片」。另一次見面，陳耀圻告知石永貴他已經找到了一個「有血、有淚，更有民族的精神在裡面」的故事，靈感來自一則他在《台灣新生報》看到的、一百多年前台灣先民開採石油的新聞。他想先把故事寫成小說，「再由知

<sup>1</sup> 張毅，《源》（台北：貓頭鷹出版，2010 年），書首（無頁碼）。以下引文若無其他註解將直接在文末括弧標明篇名及頁數。

名的小說，拍成電影」。小說作者已經有了，那就是陳耀圻以前在世新一名叫張毅的學生。受到陳耀圻師生兩人的熱情感染，石永貴決定參加計畫，而且也替將來的小說想好書名：源，「因為石油，就是熱能動力之『源』、『源』也是民族之源」（《源》，書首）。

這一段文字，讓我們看到小說《源》的源起和見證到電影改編文學作品的商業考量。不過在此我們關心的，是石永貴前言中的「國」與「民族」。兩頁前言中，「國」一字出現了四次：「回國」，「國人」和兩次「國家」<sup>2</sup>，而「民族」則一共出現七次。對於石永貴、陳耀圻和 1978 年的讀者，「國」與「民族」意味著什麼？這個問題乍看之下答案似乎呼之欲出，特別是「民族」最後一次的出現是在前言最後一句的「我們盼望一部偉大的電影，能呈現在國人之前，能呈現在世人之前，使源遠流長的中華民族，萬世不絕」。如此看來，陳芳明教授所謂的「國族史的雄辯證詞」竟是國民黨威權體制下的官方說法？另外，本土化、民主深化、政黨輪替之後的 2010 年，居然會有將這樣一部小說改編成電視劇的計畫？一切未免太過匪夷所思了！可以想見，小說《源》的國族想像必有其特殊、出人意料之處，並且也許能對我們就台灣國族想像的理解，提供一些線索。

論文研究以小說為本，分為六節。我們首先根據石永貴的前言與作者的序言、小說故事本身來探討書名的「源」所為何指，藉以對小說的主旨產生初步的了解。《源》就作為敘事地點的十八、十九世紀台灣有著細緻的描寫；地理、氣候之外，也描繪了當時的台灣社會與島上屬於不同群體或種族的人們。本文第二節整理小說裡自然、人文環境的書寫，第三節則分析作品關於台灣不同群體居民生活的描述和他們與他者之間的互動。然而《源》說的不只是一個台灣的故事，也是一個「源遠流長的中華民族」的故事，因此第四節嘗試推論小說如何建立介於一位執著於開採石油的台灣漢人墾民與中國傳統文化的連結。此外，正如我們在石永貴的前言所讀到的，小說創作動機本身就有很大的國族想像成分，所以在第五節我們將試著了解小說撰寫當年的歷史背景和知識分子、

<sup>2</sup> 其實還有一次在「美國」，可是與我們這兒要探討的問題沒有太大關係。

文化界的國族想像。既然小說《源》的創作原來只是為了將來改編電影的拍攝，小說與電影其實一體兩面。電影是需要大量資金和合作人員的文化產業，而影片在民眾群集場合公開放映的傳播方式使得電影對社會有不可忽視的影響力，電影工業也因之受到政治力的關注，這個情形在威權時代的台灣尤其明顯<sup>3</sup>。比較小說、其 1980 年的改編電影與 2010 年改編電視劇，不但幫助我們釐清作品在國族想像上的呈現，而且應也有助於我們對 1980 年和 2010 年台灣社會國族想像的了解。這將是論文最後一部分的重點。

## 一、《源》之「源」

1978 年的上下冊版本，筆者只搜尋到上冊，對小說整體的概念，僅能藉 2010 年的版本。2010 年的版本共計 430 頁，除去 15 頁的前言，序言以及其他標題頁、空白頁的部分，是小說本文的 415 頁<sup>4</sup>。小說分為 85 章，每一章都只有短短幾頁。故事敘述進行依照事件發生時間的先後次序，涵蓋十八世紀末到十九世紀末、八十年之久的時期。最後一章的時間點，離清廷割讓台灣給日本的 1895 年不過十幾年。小說開始於廣東嘉應吳姓一家三口人抵達鹿港<sup>5</sup>，結束在當年還是個孩子的吳霖芳死亡不久之後。讀者在小說中讀到吳霖芳長大老死、一生的重要事件：在原住民居住的山地度過童年，父母相繼死亡，福生染坊的賣身奴僕生涯，與染坊主人女兒江婉相戀、出奔，在山地安居，神秘黑水湧現，長子庭蔭出生，逃離福佬人迫害的客家人到來<sup>6</sup>，石圍牆屯墾村莊的建立，由杜世用主持的書塾開辦，江婉染布以及之後的難產死亡，庭蔭之死，次子庭昭離家等等。小說主要採吳霖芳的第三人稱敘事觀點。

<sup>3</sup> 就此問題，我們能參閱劉現成，《台灣電影、社會與國家》（台北：揚智文化，1997 年）與盧非易，《台灣電影：政治、經濟、美學（1949-1994）》（台北：遠流，1998 年）。

<sup>4</sup> 本文頁之前沒有頁碼。

<sup>5</sup> 小說一開頭就點明吳姓一家人來自廣東嘉應，這是對小說理解而言一個非常重要的資訊：吳姓一家人來自廣東客家原鄉，他們是客家人。

<sup>6</sup> 根據戴寶村，台灣客家人的祖先來自廣東省與福建西北。台灣移民人數最眾的福佬人來自福建。戴寶村的統計：1926 年台灣福建移民的後代佔漢人人口的 83.7%（戴寶村，〈移民台灣：台灣移民歷史的考察〉，收於李明珠，《台灣史十一講》（台北：國立歷史博物館，2006 年），頁 51-52）。洪惟仁研究則顯示，2013 年 75% 的台灣人口的母語是福佬話（洪惟仁，〈台灣的語種分布與分區〉，《語言暨語言學》14 卷 2 期（2013 年 3 月），頁 335）。

書名的「源」首先意味著「油源」。台灣探勘與開採石油的歷史是小說吳霖芳人生故事之外的第二條敘事線。石油在小說第 13 章就現身了，當時吳霖芳的朋友——小說直稱「賣草鞋的老頭」的人物——用一種「黑油似的東西」為吳霖芳治傷。之後第 18 章，定居山區的吳霖芳與江婉鑿水井時意外挖出一種磺臭撲鼻的黑水。最後邱苟，一名和原住民一起生活、長大的漢人青年，為吳、江二人和讀者解開了神祕黑水之謎：「山裡面的人叫『火水』，漢人叫『地油』，三步之內，一點火苗，它就起火。」邱苟也警告兩人不要有汲取、使用『地油』的念頭，以防害怕黑水的「山裡人」對他們不利。即使如此，「地油」的神祕威力還是讓吳霖芳深深著迷、念念不忘。然而，江婉的遲疑和原住民威脅的可能性，加上後來客家福佬的爭鬥，原漢之間的衝突，「地油」對吳霖芳一直只是個遙不可及的夢想。後來江婉難產而死，而庭蔭死於非命和庭昭離家，尋找油藏和開採「地油」的心願，成為支撐著吳霖芳活下去的唯一力量<sup>7</sup>。不過吳霖芳要看到「地油」夢的實現曙光，還是得一直耐心等到年過八旬，在小說接近尾聲的第 69 章、光緒皇帝派往台灣的欽差大人沈葆楨的微服造訪。與沈葆楨晤談之後兩年，清政府雇用的兩個美國工程師的簡時（A. P. Karns）和洛克（R. D. Locke），帶著他們一台巨大無比的蒸汽機抵達石圍牆。但是，即使鑽油的偉大冒險總算展開序幕，困難依然重重，要再等到庭昭接下吳霖芳的棒子，油井才真正開始產油。

書名的「源」字，更意味著「源源」，即「水流不斷」、「連續」。小說裡真正成功開採出石油的，不是吳霖芳，而是他的兒子庭昭，從這個角度看來，《源》事實上也是一部父子孫三代的家族史。吳霖芳的父親是這戶吳姓移民的第一代，一生艱苦無比。他夢想能給妻兒一個好的生活，所以決定跟隨廣東其他移民的腳步。只是到了台灣，雖然日夜辛勤工作，家人還是不得溫飽。不但他幾乎立刻被捲入客家人福佬人之間的衝突，必得全家逃往山區原住民的領地，過著物質條件更簡陋可憐的生活。雪上加霜的，是他的妻子沒有多久也病倒、死亡，使他完全絕望。在小說裡，吳霖芳的父親甚至沒有名字，讀者只知道他是

<sup>7</sup> 同註 1，頁 307。第二次大地震讓「地油」再現山谷，吳霖芳「有點死而復生的感覺，而那一道默默流著的黑流，就是他復甦的血脈」。

「木匠」。這個家族的第二代只有吳霖芳一個人。雖然他石圍牆墾主大名遠播，但他一生經歷四個至親死亡，成功開採石油的心願也未得償。的確，他目睹到黑油從地底衝天而上的奇景，但卻也幾乎同時死於閃電造成的油井爆炸中。他一生受景仰的時刻少，被誤解、嘲諷或同情的時候多。無論如何，在家族三代持續的努力之後，一個貧苦無名的移民的後代總算進到應許之地。「源」字世代傳承的涵義在小說最末，庭昭熱淚盈眶大喊「阿爸阿爸」時，充分顯現出來。

然而，小說敘述的不是某個「任選的」家族史故事，它說的是一個清朝漢人移民家庭定居台灣的故事。小說故事中到處穿插著真實歷史事件的時間座標和歷史人物的足跡。小說的第一段就描述了「乾隆皇帝正式下詔解了到台灣移墾不得攜家帶眷的禁令」<sup>8</sup>及之後中國大陸東南沿海地區移民大批湧向台灣。第 8 章的第一句也清楚標示了一件歷史事蹟，即嘉慶初年吳沙帶領一隊武裝的墾民侵入原住民居住的地域並且著手開荒<sup>9</sup>。第 20 章再一次將小說故事發展嵌入「大」歷史之中，以「清嘉慶二十二年夏」的台灣中部大旱與緊接而來一天一夜的福、客、泉、漳人士之間的血腥武鬥，作為小說人物吳端與家人逃往山間的歷史背景。第 50 章的最後一段則把江婉死亡的日期定在鴉片戰爭爆發的前幾天。第 53 章提到咸豐年間簽訂的天津和北京條約迫使台灣安平、旗後、滬尾、雞籠<sup>10</sup>四個港口對外國開放。在第 66 章，我們更看到歷史人物和小說人物的對談：同治八年，必麒麟（Picering）帶著另一名歷史人物——美籍的李善得（C. W. Le Gendre）——拜訪吳霖芳探詢「地油」事宜。接著，5 年後李善得化身嚮

<sup>8</sup> 禁令在天地會林爽文叛變以後解除。對於清代台灣秘密社會的了解可參考潘榮欽，《秘密的社會如何可能？》（台中：東海大學社會學研究所博士論文，2017 年）。移墾政策的鬆綁是為了減少遠離家鄉、缺乏長者節制的年輕男性移民的暴力傾向。見：Chen, Chiu-kun. "From Landlords to Local Strongmen: The Transformation of Local Elite in Mid-Ch'ing Taiwan 1780-1862." in *Taiwan. A. New History. Expanded Edition*, ed. Murray A. Rubinstein (Armonk & London: M. E. Sharpe, 2007), pp. 133-162.

<sup>9</sup> 除了吳沙之外，小說頁在同一章提到乾隆 33 年林漢生入墾蘭陽平原卻慘死原住民手中的事蹟。但是，史籍雖無第 16 章的張阿萬的記載，倒提及一名字振萬的張達京。張達京的確是在原住民的協助下，於葫蘆墩（今豐原）建立溝渠、引水灌溉千餘甲的稻田。此應為小說作者的筆誤。見：國家圖書館台灣記憶網站，〈張達京 1690-1773〉，（來源：[http://memory.ncl.edu.tw/tm\\_cgi/hypage.cgi?HYPAGE=toolbox\\_figure\\_detail.hpg&project\\_id=&dtd\\_id=&subject\\_name=&subject\\_url=&xml\\_id=0000009307&who=%E5%BC%B5%E9%81%94%E4%BA%AC](http://memory.ncl.edu.tw/tm_cgi/hypage.cgi?HYPAGE=toolbox_figure_detail.hpg&project_id=&dtd_id=&subject_name=&subject_url=&xml_id=0000009307&who=%E5%BC%B5%E9%81%94%E4%BA%AC)，2017 年 5 月 5 日）。

<sup>10</sup> 今日基隆。

導，引領牡丹社事件後、以討番之名入侵台灣的日軍腳步；然後是清廷福建船政大臣沈葆楨視察台灣、加強台灣軍事防禦能力及與日人展開談判。吳霖芳一家的故事就這樣被「寫入」台灣和中國現代史了。因此，小說《源》要說的，也是漢人移民開墾台灣以及台灣漢人祖先的故事。

## 二、「婆娑之洋，美麗之島」

小說的第一頁如同一篇福爾摩沙的讚美詞。首先是鹿港和吞霄兩港人來人往、熱鬧非常的景象。中國大陸沿海的漳州、泉州、潮州和嘉應的移民，如潮水一般成千上萬地湧進。碼頭上是一片萬般人物各種行業、聲響交雜的人聲鼎沸，「讓人從心底感覺興奮。」敘事者也提及清朝政府改變移民政策以前偷渡客面對的種種危險，與其不顧一切挺身走險的原因：「問那綠油油的遼闊稻田吧！問甘蔗！問茶葉！問樟腦！問沙金！」——無異對台灣的愛情宣言。人群中渡海而來的吳姓人氏，深信只要努力一定會為他的家庭帶來美好未來，這當然也是大多數漢人移民的一致信念，所以台灣人口才能從 1684 年的 13 萬增加到 1777 年的 84 萬和 1824 年的 130 萬（《源》，頁 127）。雖然厄運似乎跟著「木匠」到了台灣，但他們一家人還是保持樂觀。在第 2 章，病中的「木匠」妻子給孩子講述台灣的歷史，談到一年四季出產的香甜水果，和台灣是「靈氣不凡」、「蓬萊仙島」的傳說，在那兒，「只要心裡存著誠信，賣力地做事，人人都有大出息」。《源》也描述台灣的自然之美。初夏早晨濃霧瀰漫的山谷，淙淙流水聲，溪邊盛開的野百合，草地上跳躍的野山兔子，樹林裡靜靜站著的鹿，還有一群吹著竹鼻琴的原住民帶著嬉笑奔跑的孩子，在一個漢人孩子迷惑的注視中，沿著不遠處的山徑走過（《源》，頁 32）。台灣高山也是特殊野生動物的棲息地，如「木匠」孩子一天早上瞥見的紅足長綠尾的美麗紅嘴鳥<sup>11</sup>。事實上，正是這「綿延的翠綠山脈」讓「無窮的希望澎湃」

<sup>11</sup> 同註 1，頁 27。吳霖芳看到的應該是台灣藍鵲。鳥的顏色深藍。很可能作者並未目睹，而只援引連橫在《台灣通史》中對於書中稱之練雀的描述：「俗稱長尾三娘，翠翼朱喙，光彩照人。」連橫，〈卷二十八虞衡志〉，《台灣通史》，（台北：五南，2017 年），頁 519。雖然「翠」能是藍色，但的確通常指稱綠色。

在吳霖芳心裡，而且「搏鬥的意志和欲望使得他的心液突然滾燙起來」(《源》，頁 84)。

然而開墾的生活充滿危險。十八世紀的台灣畢竟不單是桃源勝境，小說更描寫了一個充滿暴力和殘酷的世界。天災頻繁，吳霖芳就經歷了旱災（第 20 章），兩個大地震（第 29 和 57 章）和一次豪雨造成的洪水氾濫（第 36 章）。但是對漢人墾民帶來最大威脅的，並非艱困的自然環境，而是血腥衝突。這些衝突多半是不同群體人們之間的械鬥。這些械鬥和大規模的反政府活動，是台灣清領時期研究文獻最多的主題。John R. Shepherd 指出台灣移墾社會暴力的原因：

到台灣的移民帶來了他們家鄉的暴力和自衛傳統。中國東南沿海地區一直就以不同集團和氏族之間的械鬥聞名，明清之交沿海地區忠於明室的軍隊和清政府的經年爭鬥，無疑更加劇了地方的暴力傳統。到達台灣的移民知道如何在必要情形下保護自己，也知道怎麼用暴力來奪取利益。<sup>12</sup>

小說故事開始不久的第 10 頁，我們就讀到吳霖芳在船塢工作的父親被捲入一場福客之間的一系列械鬥，不久之後，福客之間的衝突也讓一些客家家庭避居吳霖芳茅屋所在的山谷。漢人與漢人之間的械鬥之外，還有漢人與原住民之間的衝突。貪婪、道德敗壞的台灣油商為了爭奪洋人覬覦的「地油」，更讓這個原漢相處日漸困難的山谷，成了一片殺戮戰場。爭油的事件，其實代表著不平等條約開港以後島內的緊張局勢。但是，即使沒有這些因外國勢力介入所引起的暴力衝突，墾民村莊享有的平靜安寧原本就非常脆弱，能在任何時刻因為突然出現的搶匪而蕩然無存，如小說第 30 章的例子。的確，在公權力不彰，官員無能或腐敗的情況下，台灣人民只能靠著自己組織民兵或是參加秘密堂會來保護自己，然而這些自衛方式，也很快成為新的暴力來源<sup>13</sup>。

<sup>12</sup> John R. Shepherd, "The Island Frontier of the Ch'ing, 1684-1780." in *Taiwan. A. New History. Expanded Edition*, ed. Murray A. Rubinstein (Armonk & London: M. E. Sharpe, 2007), p. 128.

<sup>13</sup> 搶匪事件在小說頁 128-129。頁 79 有堂會的人幫助江婉逃出江府。頁 207 是吞霄一名工人遭綁撕票後，吳霖芳籌辦地區村莊合作聯防事宜。第 62 和 64 章因爭油而起的流血衝突，和其他常見的漢人械鬥則是墾民社會武裝化的結果。

小說描繪十八世紀末到日本佔領台灣前夕的台灣社會。雖然小說提及一些台灣的大城及大港，如安平、雞籠、淡水，然而小說故事的發生地點集中於台灣島的中西部，在吞霄<sup>14</sup>、貓裡<sup>15</sup>和屯墾村莊石圍牆三點形成的大約十五平方公里的三角地帶。書中人物有時會到地區最重要的幾個城鎮，如大甲，特別是鹿港<sup>16</sup>。在這些地點，小說人物遇見不同社會階層的人士。社會金字塔頂端，有由江婉父親代表的巨商富賈，有政經實力龐大的商人，如書中稍晚出現的油商，另外也有在小說中只出現零星幾次的清朝官員<sup>17</sup>。敘述吳霖芳在福生染坊工作的四個章節，讓我們瞥見社會這個階級人士的豪奢生活。相對於富有階級、位於金字塔的底層，則是生活在悲慘之中的貧苦人民，無論是必須賣身葬父的吳霖芳，或是被生身父母賣給妓院、老鴇用性侵害方式脅迫賣淫的年輕女孩謝秋妹<sup>18</sup>。在兩個極端之間，我們能看到各式各樣的小販、法師道士、江湖藝人，道德淪落的邊防士兵和最重要的，墾民與原住民。

### 三、屬於不同群體、種族的台灣居民：原住民與絕大部分為福佬人與客家人的漢人墾民

十七世紀的墾荒活動在台灣西部平原建立起漢人的殖民地，並逐步漢化原居平原的原住民，這些今日稱為平埔族的原住民，清朝文件謂之「熟番」以區別未漢化的「生番」，用詞讓我們清楚看到當年中國人面對原住民時的倨傲態度。不過在小說《源》裡，除了極少的幾次用「番」字來稱呼原住民外，原住民通常被稱為「山裡人」或是較少見的「山地人」。移墾台灣的禁令廢除以後，大批中國大陸移民湧入，已開發的平原地區很快地就呈飽和狀態，後到的移民只能進入法律上劃為原住民領土的山區開墾。十八、十九世紀漢人墾民對待原

<sup>14</sup> 今日通霄，位於苗栗西南方約 25 公里處。

<sup>15</sup> 即苗栗市。

<sup>16</sup> 不過在第 67 章，我們也看到吳霖芳動身前往府城，今日的台南市，為了呈狀給海防大臣沈葆楨。

<sup>17</sup> 也許小說中少見清朝官員，在某種程度上也反映了中國政府在台灣的無所著力之感。

<sup>18</sup> 日後吳庭蔭情婦。

住民的態度，應該和他們之前的人沒有太大差別。1623年兩位荷蘭人造訪原住民村莊並記錄他們的觀察，John E. Wills Jr.引用如下：

每棟房子都住了一個或數個漢人，他們主要的工作是購買鹿皮或鹿脯。所謂的「購買」，其實「幾乎不花什麼錢，因為『原住民』完全不知金錢為何物。」漢人讓原住民給他們準備吃的，還威脅他們如不從命就斷絕鹽的供應。<sup>19</sup>

在小說裡我們能看到類似的描述。書的第95頁，從小在原住民村莊長大的邱苟列舉漢人的種種惡行：「漢人壞得很，山裡的人不射母鹿的，可是漢人射，剖了腹取了鹿胎賣錢，又把不能用的火銃賣給我們，拿了我們的鹿皮不認帳，還……偷走我們的女人。」做原住民生意的吳端不但看法和邱苟一致，對漢人的評語甚至更為嚴苛：「山裡人其實跟漢人有什麼不一樣？只差他們一直過化外生活，跟我們有點不同，他們不念什麼聖賢書，可也不存心作惡，平地人念書，陰險狡詐怕不比他們壞十倍？」<sup>20</sup>不幸的是，關於漢人惡行惡狀的說法不是惡意毀謗，因為很快吳霖芳就要親身體會。一個隘守的士兵謀殺了一個原住民婦女，屍體從水裡打撈出來時，士兵煽動墾民，準備殺光附近村莊的原住民。為保護原住民挺身而出的吳霖芳，則被他描述成一個誘拐良家婦女、任憑妻子與邱苟暗通款曲的小人。一般來說，漢人之於原住民，有著一種混合了恐懼及鄙視的複雜情緒。

原住民早在小說第2章就出現了，由此能見到他們的敘事重要性。當時吳霖芳父母為了躲避福佬人迫害倉皇逃到南勢庄，那兒的街上能看到「大眼濕眉，蓬髮黧面」、賣鹿肉的原住民，不過他們「大概開化已久，不像什麼凶煞極惡的人」。這個描寫呼應稍晚小說中出現的一幕：吳霖芳和江婉剛到山谷不久之後的一天入夜之際，他們看到原住民在溪裡一邊洗浴，一邊高歌，「月光底下的溪水裡一個個精赤裸露的身體，在水裡幾乎是閃亮的」。吳霖芳問江婉怕不怕原住

<sup>19</sup> John E. Wills, Jr., "The Seventeenth-Century Transformation: Taiwan Under the Dutch and the Cheng Regime" in *Taiwan. A New History. Expanded Edition*, ed. Murray A. Rubinstein (Armonk & London: M. E. Sharpe, 2007), p. 88.

<sup>20</sup> 同註1，頁90。這是吳霖芳和吳端的首次見面。

民，但是江婉竟不知如何回答。因為：「誰不怕？黥面蓬髮的，腰裡還懸著鋒利的刀，佩弓帶箭一副化外模樣，何況……何況早聽說殺人如麻呢！但是眼前的這些人唱著歌在溪裡洗著澡，可怎麼樣也不兇惡啊。」這一幕，一方面說明漢人懼怕原住民的原因，另一方面也同時暗示著這懼怕多半來自偏見、誤解與謠言。我們能看到小說敘事者對於原住民毫不掩飾的同情與讚嘆。書中描述原住民一起生活的場景裡，他們不是一起唱歌，彈奏樂器，就是嬉笑和戲耍。邱苟身為官府通譯的父親邱烈，向吳霖芳描述墾民來到山谷以前原住民一年一度的慶典：「秋末冬至，後山的生番和社番，一齊再這裡順風縱火，趕出林子裡的山鹿，獵狗追吠，弓箭鏢槍齊發，獵得的野鹿，光是剝鹿皮醃鹿脯，番社裡火光三晝夜通明啊……」<sup>21</sup>小說描寫的原住民自然純真<sup>22</sup>，對金錢或金砂都無動於衷（《源》，頁 328、89-90），他們的生活與大自然緊密結合<sup>23</sup>，而且愛好和平，只有在感到威脅的時候才會奮力抵抗<sup>24</sup>。一頭是嬉笑、和家人朋友散步、玩著弓箭的原住民小孩，另一頭則是疲倦、揹著沉重的木花走在往城裡山路上的漢人小孩，對比極其強烈（《源》，頁 32）。

然而，原住民不單單只是原野牧歌的浪漫人物，小說藉吳霖芳與邱苟之口提出的一些深刻省思，不只是就這群「尊貴的野蠻人」的命運的思考和其在傳統與進步、現代化之間二選一的為難，並且也觸及拓荒者開疆拓土的英雄夢。例如，當石圍牆的成功墾荒經驗引來新的墾民，墾地面積擴大，為了保護墾民和原住民、避免糾紛，吳霖芳知道與原住民村莊訂立墾約勢在必行。但是邱苟堅決反對吳霖芳的計畫：

今年立約墾三十甲，明年立約三百甲，十年之後你要整條烏溪河！你以為一甲田租六石，他們就可以度日了？到山下換幾罇老酒，三天就喝得

<sup>21</sup> 同註 1，頁 145-146。這段描寫也讓我們看到原住民團結互助的精神，和彼此仇殺的漢人是很強的對比。

<sup>22</sup> 江婉在到山谷的牛車上，有一個原住民「攀上車盯著她看」，「大概看江婉看得有趣，摸了一下」（《源》，頁 84）。

<sup>23</sup> 邱苟埋某種草莖來尋找地下水的方式，應當是從原住民處學到的（《源》，頁 108-109）。

<sup>24</sup> 事實上，原住民和石圍牆的墾民產生衝突，都是受到漢人邱苟慫恿，而非出自本意。

不剩半滴，但是，三十年後，他們就只能住進沒有鹿，沒有魚，連泉水也沒有的深山裡去等死！（《源》，頁 143-144）

開墾的荒地面積逐漸擴大，兩個好友之間的距離，正如原住民和漢人之間的距離一樣，都越來越遠，直到一天吳霖芳驚訝而悲傷地發現他讓原住民小孩感到恐懼，而且欣賞他們口琴樂聲的日子已經一去不復返了（《源》，頁 146）。

的確，原漢關係的惡化讓吳霖芳十分遺憾，而「山裡人」所受到的威脅也讓他憂心忡忡，另外他對漢人和原住民更是同等看重。不過，即使他老早就放棄「領著大隊人馬，跋山涉水進了番界，殺伐一陣之後，開疆拓土」所謂拓荒英雄的幼稚想法（《源》，頁 207、250），同時墾民「一派專橫地墾地」也讓他不以為然（《源》，頁 116），但他從未批評開荒墾地的行為，相反地，看到越來越多荒蕪的野地變成生氣盎然的農田，以石圍牆為「龍頭」、「像一條龍，蜿蜒地朝山裡前進」，讓他「壓抑不住心裡的興奮」（《源》，頁 163）。邱苟的擔憂正逐漸成為事實，因為不只屯墾村莊一個接著一個建立，越來越多的原住民村莊也漢化了（《源》，頁 288）。

小說敘述的不只是原漢之間的衝突，也描述了漢人不同群體之間的敵意。書裡所有漢人生活的地區幾乎都混居著來自中國大陸不同地區的人們：閩南、閩北、廣東，或其他地區（如江婉父親就是一名浙江人）。「幾乎」，因為墾民村莊裡似乎住的卻是來自同一地區的人。此外，小說中的所有主要人物，除了江婉，全是客家人。小說《源》的大部分事件也都發生在客家村莊石圍牆及其鄰近地區。正如我們前面提到的，漢人不同群體之間的相處十分困難。小說敘述很清楚地是以客家人的觀點，雖然敘事者並未特別加以強調。敘事者很少用「客家」一詞，多採迂迴示意的方式。例如，小說一開頭只標明吳氏一家來自嘉應，要等到「木匠」在船塢莫名其妙捲入一場爭鬥，告訴他的妻子「反正塢裡只有我一個人不能講閩南語」，也轉述對方人馬「客哥仔，記住！」的威脅（《源》，頁 11），至此，吳氏一家的客家人身分才無庸置疑。商人吳端「也是個廣東人」（《源》，頁 87）。吳霖芳聽出邱烈說著一口鄉音，邱苟則用生硬的客家話和吳霖芳及江婉交談（《源》，頁 85）。等吳霖芳的大兒子庭蔭長大了，到

城裡賣「地油」時遇見一個挑著兩個水桶的女孩，庭蔭看著女孩赤著、沒纏過的腳，懷疑：「難道是同鄉人？」（《源》，頁 199）不過，敘事者沒特別說明第 30 章的搶匪是福佬人、客家人或其他。同樣的模糊也存在後來為了挖油大打出手、「匪類似的工人」的描寫上，因為混亂中仍意圖「勸架」的吳霖芳用客家話、福佬話和官話大喊（《源》，頁 334）。另外，雖然小說偶爾簡略提到漳州、泉州二系福佬人的械鬥，如 2010 版的 48 頁，但小說敘事層面真正重要的武力衝突是介於客家人與福佬人之間的。福佬人常被描述成粗暴，甚至低劣殘忍。他們多次在毫無理由的情形下迫害客家人：他們威脅吳霖芳的父親，對吳端的原住民妻子集體性侵害，迫使吳端及其家人離家逃亡。貪婪無德的油商洪盛發多半不是客家人，因為他以一口「怪腔怪調的官話」和吳霖芳交談（《源》，頁 324）。事實上，雖然書中沒有標明他所屬群體，但他既來自福佬人群聚的安平，應該是個福佬人。即使如上所言，也許因為生活所需福佬人、客家人常生活在同一地區，但很顯然地，他們避免與對方來往。例如，搶匪的攻擊讓吳霖芳深信團結所有屯墾村莊、進行集體防禦工作的重要性，但是，「義民埔的人說：『有漳泉福佬人不聯，蛤仔市的人說：為什麼要跟客哥仔聯庄？老雞籠、關帝埔、七十份……漳州人不跟泉州人聯，福佬人不跟客家人聯，不聯！不聯！』」<sup>25</sup>。最清楚的例子是替喪母的庭昭尋找乳母的困難。吳霖芳在客家村莊遍尋不獲，最後「只好抱著吳庭昭走兩三里路去找人餵奶」，可是找到的一家人，「一聽吳霖芳說廣東話，卻又搖手不答應了」，吳霖芳唯有抱著孩子跪在烈日之下，跪了許久，要等到圍觀人眾的勸解，福佬女人才「勉為其難地答應了」。然而，聽到這件事的石圍牆村民卻不以為然，因為：「餓死也不能吃別鄉人的奶啊！」（《源》，頁 280、281）

#### 四、龍的傳人

小說《源》裡，吳霖芳「終生憂患不斷」，如張毅在他 1978 年的前言中提到的。他從來沒有絲毫喘息的機會，也沒有能夠享受平靜生活、不再替自己的

<sup>25</sup> 吳霖芳對江婉陳述他的挫折感。（《源》，頁 205）

家人擔憂的時刻。但是，面對數不盡的艱難和令人心碎的事件，他並未放棄或為自己的命運悲嘆。張毅認為，吳霖芳是一個真正的「拓荒英雄」：他沒讀過什麼書，他只「對於為數不多的幾個小小做人道理」、「終生奉行不渝」。作者並不想創造一個超人式的人物，然而，吳霖芳畢竟是一個有個不平凡力量的平凡人。這不平凡的力量來自何處？前言裡作者沒有給我們更多的線索，我們只有在小說的字裡行間中尋索答案。

開採「地油」的計畫的另一個靈魂人物，是第 40 章抵達石圍牆的書塾先生，杜世用。杜世用受過幾年傳統的中式教育，之後就前往檀香山，住在他定居該地的叔父家。杜世用代表著十九世紀深受到西方科技吸引的中國知識分子。在他的行李裡，除了大批中文線裝書外，還有一箱一箱的洋文書、一個自鳴鐘和一台迷你蒸汽機。他到石圍牆不久，吳霖芳就和他提起「地油」的事。洋人早已開始開採「地油」的訊息和「地油」的價值，大大震撼了吳霖芳。他對杜世用宣布他「全心地開井取油」的決心，而且也向他請教洋人開採的方式<sup>26</sup>。杜世用不確定洋人已經出版了有關開採「地油」的書籍，但是他認為中國古籍應有類似的記載。所以他就開始在他的汗牛充棟的書庫中搜尋。此時，「面對著這收藏如山的書，吳霖芳虔敬得不敢輕率地移動寸步了」。他記得以前在廣東老家聽年紀大的人說過「中國就是一條千秋萬世永生不滅的真命金龍」，「看著那一排排古舊的書，吳霖芳覺得自己看見了那一條無處不在的龍了。」杜世用的確就在十六世紀的《本草綱目》裡找到一個明朝正德末年在嘉州挖出「可以燃的油水」的記載，而十七世紀的《天工開物》更繪有鑿井圖。1978 版的小說附上了十張《天工開物》的圖片<sup>27</sup>。這裡呈現出的民族驕傲感在第 70 章得到證實。面對著將體積龐大的蒸汽機從港口運到山裡去的重重困難，吳霖芳想著：「中國人什麼事辦不到？」

同樣對中華民族遺傳的強調，也許也能在吳霖芳與邱苟這一對亦敵亦友的異姓兄弟的對比上看到。其實，小說《源》中的開井取油不只是吳霖芳的故事，

<sup>26</sup> 小說第 44 章。

<sup>27</sup> 2010 版的小說不附上這些圖片的原因，值得我們思索。1978 版的石圍牆遺址和後龍溪的照片，也不見於 2010 版中。

也是邱苟的故事，畢竟歷史記載上台灣開採石油的第一人是邱苟，如同張毅在 2010 年版的序言所寫的<sup>28</sup>。邱苟第一次出現在小說的第 15 章，他為剛到山谷小屋的吳霖芳和江婉帶來他父親為他們準備的日常用品與食物。邱苟和吳霖芳有許多共同點。他們都是客家人，年紀相仿，同樣地耿直，也同樣地性如烈火與固執，他們也很可能都體格魁梧<sup>29</sup>。另外，兩人也都在原住民的領地住了很長的時間。邱苟是否有和他父親一樣、讓吳霖芳仰敬之情油然而生的氣勢（《源》，頁 109）呢？我們無從得知，但是兩個年輕男人一見如故，很快就成了好友。然而，吳霖芳是漢人的雙親扶養長大的，但邱苟卻從八歲起就和原住民一起生活，這個成長經驗造成他們日後的不合，也決定他們彼此的命運。邱苟站在原住民的立場，自己的外表、打扮、行徑也越來越像原住民。幾年的時間內，吳霖芳成為聲名遠播的石圍牆墾主，而想要保護原住民、對抗改變的邱苟卻在悲憤中日日借酒澆愁。小說並非結束在吳霖芳的死亡，而結束在邱苟受刑之後不久的油井產油之際，代表著兩個人物之間、以及兩人與「地油」之間的關聯。我們能說，吳霖芳融合了原住民的原始生命力和漢人的堅韌性格，同時他在原住民領土生活的多年中，原住民的生命力更滲入他的漢人血液之中，讓他的力量變得更強，因為「在地化」滋養他血管裡的中國龍血。

不過，小說不但沒有歌頌大中華的意圖，反倒充滿針對漢人的尖銳批評和不同漢人群體之間械鬥的描寫。事實上，讓漢人離開大陸家鄉移民台灣的，不正是悲苦的生活嗎？但是，如我們在前面所提及的，小說裡刻劃的台灣漢人社會，是一個貪婪、暴力、貧富差距懸殊的叢林世界。我們應該如何理解書中這兩個完全不同調的漢人形象的並存？

最清楚呈現這個矛盾的段落，也許是位於 2010 年版第 364 頁，小說描寫鑽井頭一天、吳霖芳與杜世用兩人看到使用蒸汽機動力的鑽頭上上下下、又喜又

<sup>28</sup> 此外，歷史上石圍牆莊主的名字其實是吳琳芳。和小說人物一樣，吳琳芳也對探勘石油深感興趣。吳琳芳死於 1851 年，享年 66 歲。見：苗栗縣政府文化觀光局網站，〈續修苗栗縣志〉，（來源：<http://ebook.mlc.gov.tw/Books/book2-14/b0bf39.pdf>，2017 年 5 月 6 日）。因此不可能在美國工程師的協助下完成鑿井工事。

<sup>29</sup> 吳霖芳「身材魁梧，相貌堂堂」（《源》，頁 53）。至於邱苟，我們知道他長得像他「個子不高、但是體格魁梧得像一隻熊」的父親（《源》，頁 83、85）。幾年以後，長大了的庭昭見到了一個穿著打扮奇異、後來他猜到是邱苟的男人。這個人頭顱比常人大一倍，「肌膚黝黑結實」。

悲的心情。喜的，是西方工程師的技術和兩百年前的《天工開物》所敘述的，其實沒有太大差別；悲的，則是，當西方人藉著蒸汽機驚人的動力、遵照同一原則、精準有效地進行比《天工開物》圖裡更龐大的工程作業，中國技術的發展，卻只停留在十七世紀的人力鑽井。這個殘酷的事實讓他們臉上的笑容消失，也讓杜世用深深嘆息：「不肖啊！不肖的漢唐子孫啊！」中國人一方面，是光華燦爛過去的繼承者，但另一方面，也是讓外國人迎頭趕上、超前的不肖子孫。即使如此，小說表達的卻不是單純的民族主義情緒式反應。事實上，整個吳霖芳探勘開採石油的故事，能從「思考中國命運」的角度來閱讀。

前面引述的第 44 章也揭露吳霖芳執著於開採「地油」的原因。當晚吳霖芳在村莊和溪谷漫無目的地走著。除了這裡那裡幾個微弱的油燈光點，整個石圍牆籠罩在夜晚的昏黑之中。他走過大門敞開的房屋，看見門前的供桌和朝門口祭拜的女人。村民順從地接受了大自然加諸於他們的生活條件，繼續感謝著這個用地震水災片刻之間毀滅他們所有努力的不仁天地。吳霖芳苦澀憤恨地想著：「人，卻只不過是天養的畜牲」。他「不知不覺地就到了杜世用的家」。這天晚上，吳霖芳告訴杜世用，他的夢想，是能看到藉著「地油」，「夜裡點燈，也可以點得家家戶戶都像白天一樣亮」。如此，台灣探勘開採石油的歷史，就成了中國追求現代化的歷史。第 43 章的最後描述鴉片戰爭前中國大陸上的緊張局勢：沉溺在對自己以往輝煌回憶的中華帝國，與工業革命和現代化賦予驚人國力的大不列顛展開對峙。

然而，吳霖芳的現代化追求，正如清末中國的現代化追求，遭遇了數不清的阻礙。阻礙首先來自原住民。邱苟說，原住民懼怕這地底湧出的黑水，因為黑水極易燃，而且黑水的火，水澆不熄，邪氣十足。特別是，每次地震之後黑水就會現身，毀掉所有的作物和河裡的魚。漢人以同樣非理性的理由，反對「地油」的開採。有人是因為「地油」是個「怪異不祥的東西」（《源》，頁 175、412），有人則因風水的緣故（《源》，頁 318）。事實上，如果沒有發生禽畜瘟疫，而「地油」正好又有治病的功效，就算「地油」開採出來了，村民仍是避之唯恐不及，更別說去使用它了（《源》，頁 412、413）。漢人或憤怒抗議或夾雜著不解與譏笑的冷漠，與西方人的熱衷，距離不可以道里計。即使吳霖芳轉而向地方官府

求助，但是他遞去陳訴開油重要性的狀子都石沉大海，而在此同時，洪姓油商與邱苟卻繼續明目張膽地非法取油賣油。

一般而言，敘事者很少直接怪罪清朝朝廷。即使當年中國內憂外患、情勢危急，但提到中央政府時，敘事者用的是一個中性、不帶任何情緒的口吻。不過地方政府就是眾矢之的了。小說幾次提到地方政府之時，我們看到的都是官員的怠惰，毫無效率和無能。他們永遠不負起預防或是平息動亂的責任（《源》，頁 142、331），飽受洪水之苦的災民等不到政府的賑災（《源》，頁 222），貪汙腐敗更是家常便飯。第 13 章，「買草鞋的老頭」就向吳霖芳分析，幸虧他和江婉的事鬧得眾所皆知，否則江父一告到官府，「上下打點一下，拷打你三天三夜，你撐得住不招，放你出來，你也活不了多久的。」吳端帶著他的家人非法入住谷地之前，就隨俗準備了賄賂邊防士兵的珠寶和鴉片（《源》，頁 108）。為了阻止官府調查爭油械鬥的事，英人弟克孫讓翻譯人員送出了二十箱的鴉片「私下打點」（《源》，頁 337）。邱苟毫不掩飾他對官員的鄙夷，完全不相信會有人認真查辦原住民婦女死亡的事件：「官只要銀子，要洋煙<sup>30</sup>，要鹿皮！哼……平地人……呸！」（《源》，頁 137）。這些描述腐敗的章節，也讓我們看到十九世紀台灣深受鴉片之害的情形。

## 五、七〇年代民族主義

一部情節發生在台灣、人物都是台灣居民的台灣小說，竟然象徵著近代中國追求現代化過程，多半讓今日研究台灣的學者感到錯愕，因為，在今天的台灣，「中國」和「中國人」常常等同「他者」。然而，翻閱八〇年代沒有特別政治屬性的報章雜誌，如全國性報紙的文藝版影劇版，或以《電影欣賞雜誌》與《電影年鑑》為例，我們觀察到「台灣」、「中國」字眼的混合使用，在台灣拍攝的影片通常被稱為「中國電影」。例如詹宏志在 1983 年 8 月 26 日的《中國時報》的一篇文章就寫著：「電影《兒子的大玩偶》在此時此地出現，意

<sup>30</sup> 即鴉片。

味著台灣的中國電影，已經來到一個全新的起點上。」<sup>31</sup>影評人黃建業認為台灣 1983 和 1984 兩年拍攝的影片創造出「一套獨特而質樸的民族寫實色彩」，「在民族電影發展的路途上確實突破了中國電影過往受文明戲、話劇及好萊塢商業電影影響局限的關卡，躍向更為純粹的電影化手段」<sup>32</sup>。這些影片中表露的「台灣身分」並未與「中國身分」區分開來。要等到八〇年代末期，「中國」一詞才開始有專指在中華人民共和國領土製作的影片的傾向，而電影雜誌、期刊的文章很快地，在短短幾年內的時間裡，停止使用「中國」來指涉台灣拍攝的作品<sup>33</sup>。這個現象當然不會只限於電影雜誌。歷史學者蕭阿勤的一篇研究就探討台灣社會的這項轉變<sup>34</sup>。研究指出，八〇年代以前，台灣知識分子胸懷一種中國民族主義，但九〇年代開始，台灣民族主義抬頭，而且越來越趨向單一性與純粹性。這樣看來，描述台灣十八世紀末到十九世紀末歷史的小說《源》，其實同時也披露了台灣現代史被忽略或遺忘的一頁。那麼何為小說《源》創作的歷史背景？

七〇年代對於台灣的中華民國而言是一個極度困難的十年。1970 年起，季辛吉和中共外交官開始一連串秘密的會談協商，促成他次年 7 月和尼克森的中國大陸行。1971 年中華人民共和國政府取得中華民國在聯合國安理會的席次，接著他日盟友一個一個離棄死於 1975 年的蔣介石與他的政府。1978 年美國承認中華人民共和國的宣布，給予台灣最後一擊。這些外交挫敗之外，還雪上加霜地發生了兩次重創台灣經濟的石油危機。但台灣沒有陷入混亂當中。政治上，這是一個充滿矛盾的時代，一方面政治改革陸續地進行，但另一方面也積極鎮壓反對的聲音，如 1977 年的中壢事件和 1979 年的高雄事件。受到蔣經國提攜，台籍菁英得以晉身政府高層，在高雄事件之前與之後，國民黨也舉行了多次地方選舉，讓反對者大有斬獲。但是，台灣也同時籠罩在政治謀殺的陰影之下，1980 年有林家血案，1981 年陳文成陳屍台大校園。至於台灣受到石油危機干擾

<sup>31</sup> 焦雄屏，《台灣新電影》（台北：時報文化，1990 年），頁 85。

<sup>32</sup> 同註 31，頁 340。

<sup>33</sup> 《電影欣賞》從 1990 年 7 月 1 期首次以「本國電影」稱呼台灣電影，取代以往沿用的「中國電影」一詞。

<sup>34</sup> 蕭阿勤，〈民族主義與台灣一九七〇年代的“鄉土文學”：一個文化（集體）記憶變遷的探討〉，《台灣史研究》6 卷 2 期（1999 年 12 月），頁 77-138。

的經濟發展，要等到 1974 年開工的十大建設陸續完成，和 1980 年新竹科學園區的成立，才再欣欣向榮起來。

在文化藝術上，政府和民間的共同努力則讓創造性在各個領域爆發開來。1973 年林懷民創立雲門舞集。兩大全國性報紙《聯合報》與《中國時報》，分別於 1976 年和 1978 年創立小說文學獎，造就新一代的作家群。行政院新聞局在 1975 年促成半官方的中華民國電影事業發展基金會的成立。1978 年，基金會創立獎勵優良實驗電影短片的金穗獎，金穗獎歷年得主包括 1981 年的蔡明亮與 1983 年的李安<sup>35</sup>。次年，基金會附屬的電影圖書館正式招收會員。1978 年也有新格唱片公司為了鼓勵年輕人創作歌曲而舉辦了第一屆的金韻獎，大受歡迎的民歌運動就此展開。1978 年美國斷交危機時期最重要的一首歌，〈龍的傳人〉的作者侯德健，就深受民歌運動影響。

連結所有這些文化活動的，是一股愛國和民族主義的熱情。根據侯德健的說法，歌曲寫就於美國宣布承認中華人民共和國之時。這首歌提醒中華民國的國民作為「龍的傳人」的驕傲，鼓勵他們勇敢面對艱難、而且要努力重現中國的榮光。〈龍的傳人〉成為一個真正的文化現象，在所有不分性質的公眾集會場合傳唱<sup>36</sup>。但是這首歌不是唯一受到七〇年代台灣困難處境啟發的創作。蕭阿勤指出台灣文學中的兩個鄉土文學潮流，無論是代表者為尉天驄和他的朋友、如黃春明與陳映真等人的鄉土文學，或較少為人知的、在《台灣文藝》和《笠詩刊》發表的作家們的鄉土文學<sup>37</sup>，都深受台灣中國民族主義和 1970 年的保釣運動之後「回歸鄉土」熱潮的影響<sup>38</sup>。另一個著名的例子是雲門舞集的《薪傳》<sup>39</sup>。《薪傳》在 1978 年 12 月 16 日台美斷交這天晚上首演，日期的重疊雖然是個巧合，但舞劇畢竟創作於台灣處境驚濤駭浪的時期，本身就具有紀史的企圖心。如同《源》，《薪傳》敘述的也是台灣漢人移民的歷史，舞劇在紅色彩

<sup>35</sup> 不著撰者，〈金穗獎〉，（來源：<http://movieseeds.tfi.org.tw/goldenharuest/intro.php>，2017 年 5 月 31 日）。

<sup>36</sup> 楊錄民，〈國族意識與媒體論述事件——以 1980 年代音樂人侯德健潛赴大陸為例〉（嘉義：國立中正大學電訊傳播研究所碩士論文，2015 年），頁 53-54。

<sup>37</sup> 同註 34，頁 93-105。

<sup>38</sup> 同註 34。

<sup>39</sup> 台灣大百科全書，〈薪傳〉，（來源：<http://nrch.culture.tw/twpedia.aspx?id=6916>，2017 年 5 月 31 日）。

帶飛舞、充滿傳統色彩的舞龍舞獅中結束。另一項七〇年代台灣文學史的重要事件，「三三集團」的出現，也同樣是愛國情操和民族主義下的產物。「三三」的名稱揭示對三民主義的尊崇，成員以散布胡蘭成中國文化勝於西方文化的思想為志。此外，上述的民歌運動的真正起頭，其實也是一次民族精神的展現。朱天文在首次出版於 1979 年的《淡江記》裡回憶起：「一次民謠演唱會上，李雙澤慷慨激昂的說：『我們為什麼沒有中國自己的民謠？我們是中國人，為什麼不唱自己的歌要唱外國的？』隨後他緩緩彈起吉它來，唱了〈補破網〉和〈恆春之歌〉。」<sup>40</sup>

然而，懷疑威權政府操弄文化活動的，也大有人在。最好的例子，是呂正惠和楊照質疑報紙副刊、出版社和國民黨政府文化主管當局同謀關係<sup>41</sup>。無論如何，大部分當年台灣的文化工作者，特別是年輕的一代，似乎共同擁有一份民族熱誠與驕傲。上述所有文化活動中提出的「民族」即「中華民族」，而「國家」，自然就是「中華民國」了。但是，值得我們注意的，是所有的活動中「台灣」都占據了重要的位置。事實上，〈龍的傳人〉裡的「我們」從未見過黃河和長江，只能在夢裡神遊兩水之上；「我們」是中國人，更是台灣人。

小說《源》中除了「木匠」一家到達台灣以前的幾個段落外，所有事件的發生地點都在台灣；所有的人物，無論漢人或原住民，都住在台灣。除了幾個清廷的大官來往於海峽之間，沒有其他任何一個小說人物前往中國大陸，或是和他們在大陸家鄉的親友有任何形式的聯繫。雖然小說提到幾次台灣漢人的中國根源，例如第 1 章就有著把祖先牌位背在背上的漢人移民下船的描寫。在山谷木屋定居之後，吳霖芳立刻找來一塊木片刻上「吳氏列祖列宗神位」。此外，似乎當時有將死者棺柩送回大陸故鄉安葬的習俗。然而，吳霖芳母親去世之時，

<sup>40</sup> 朱天文，《淡江記》（新北：印刻，2008 年），頁 204-205。李雙澤出生在香港，所以不算是「本省人」。見：維基百科，〈李雙澤〉，（來源：<https://zh.wikipedia.org/w/index.php?title=%E6%9D%8E%E9%9B%99%E6%BE%A4&oldid=43900557>，2017 年 6 月 14 日。音樂會中，除了福佬話民謠，李雙澤也唱了國語的〈國父紀念歌〉，從這些資料，我們就能看到「台灣身分」的複雜性。

<sup>41</sup> 見：呂正惠，〈分裂的鄉土，虛浮的文化——八〇代的台灣文學〉，《戰後台灣文學經驗》（台北：新地文學出版社，1992 年），頁 129-135，與楊照，〈從「鄉土寫實」到「超越寫實」——八〇年代的台灣小說〉，收於封德屏編，《台灣文學發展現象：五〇年來台灣文學研討會論文集》下冊（台北：文建會，1996 年），頁 139-141。

他父親只說：「我和霖芳都在這裡，她一個人回去做什麼？」（《源》，頁 40）「木匠」並未否認他和大陸故鄉的關聯，但是他也清楚地表示對他和他的家人而言，他們的「家」已經在台灣了。小說的國族想像與小說創作當年「以台灣為本的中國民族主義」若合符節。

## 六、小說的影像改編，從 1980 年到 2010 年

執政的國民黨黨營機構中央電影公司，於 1979 年 1 月 24 日宣告改編小說《源》的計畫。前一年中影已經製作了叫好叫座的徐進良《香火》一片。《香火》描述的，也是一個台灣的歷史源流故事<sup>42</sup>。因為《源》是中影的第一百部影片，中影傾力支援，籌備與拍攝的過程都備受媒體矚目。中影訂立了台幣五千萬的預算<sup>43</sup>。影片的演出陣容龐大，227 天的拍攝動員了三萬人次<sup>44</sup>。

基本上，電影保存了小說故事情節和主要人物，採用遵照事件發生時間先後順序的直線敘述，講述台灣漢人移民的歷史和發現石油的故事。但是從小說到電影，故事重心似乎就轉移了。吳霖芳與江婉成為影片的主要人物，敘述主線則是他們的愛情與家庭生活。小說和電影的敘事手法也非常不同。電影著力渲染感人的愛情與親情故事。吳霖芳和杜世用提到《天工開物》、關於開採「地油」方法的討論僅占影片 40 秒的時間，而庭蔭賣油、在秋妹工作妓院大打出手事件後，懷孕的江婉、含淚、困難地把吳霖芳摔在地上的碗碎片拾起，卻是一個 3 分鐘的片段。女演員徐楓雖能充分發揮演技，但是和影片主題的民族主義卻沒有任何關係。兩個文本賦予美籍技師協助鑿井的部分則比例相仿，但是影片重心不在中國人現代化的追求，而在於中華文化或是吳霖芳化身的「中國精神」。例如，電影中吳霖芳和杜世用第一次看到蒸汽機鑽井時，影片裡保留了小說中杜世用的「不肖啊！不肖的漢唐子孫啊！」這句話，但卻加上一句吳霖芳

<sup>42</sup> 電影敘述一個台灣家族對抗日本殖民者的故事，強調台灣與中國大陸的血緣關係。見：影人目錄，〈徐進良〉，（來源：<http://www.ctfa.org.tw/filmmaker/content.php?cid=2&id=566>，2017 年 6 月 3 日）。

<sup>43</sup> 最後影片花費六千萬台幣。黃仁與王唯，《台灣電影百年史話》下冊（台北：中華影評人協會，2004 年），頁 452。

<sup>44</sup> 同註 43，頁 452。

的回答：「沒關係，我們迎頭趕上！」完全改變了情節的涵義，表達影片對中國文化和中華民族的全心讚美，不同與小說正反兼容的批判精神。

另外，雖有服裝、道具、佈景上的精細考據，電影中的「台灣」卻幾乎令人難以辨識。影片裡的原住民不再有小說裡賦予他們的故事重要性，關於他們命運的思考也失去小說的力道和複雜度。我們很少看到台灣地名。人物無論漢人或者原住民，說的都是國語<sup>45</sup>，而非客家話、福佬話或是任何原住民語言。法國學者高格孚(Stéphane Corcuff)認為，1945年台灣移交中華民國政府之後，很快地，國民黨就採取「再次中國化台灣」的措施：「藉著全面性散布所謂的『中國意識』，所有的教科書與文化活動、電視節目也致力於在台灣人民心中根植他們是『中國人』的想法，禁止其自認『台灣人』或產生以台灣為本的民族情感。」<sup>46</sup>蔣介石的政府規定以國語為唯一學校教導與政府機關使用的語言。至於其他語言，如福佬話、客家話和原住民語言，在大眾文化活動如台語電影<sup>47</sup>或歌仔戲裡的使用，國民黨政府雖然不加禁止，但也並不鼓勵，只任其在主流文化之外自生自滅，將資源投注於國語電影和京劇<sup>48</sup>。例如，只有用國語拍攝的影片才能角逐金馬獎<sup>49</sup>。雖然1983年《兒子的大玩偶》引起的軒然大波似乎之後多少軟化了政府的語言政策，但1980年電影工作者在人物對話語言的處理上仍掣肘處處。值得我們注意的，還有電影裡一個兩分鐘左右的防「天狗食月」儀式的片段，其中不明宗教的法師用福佬話祝禱與誦經，也有歌仔戲演員用福佬話唱戲，一方面讓我們看到當局在執行文化政策時的彈性，但是另一方面也讓我們驚訝於應為客家人的人物卻從不說客家話。如果觀眾不知道石圍牆是一

<sup>45</sup> 本論文使用「國語」、台灣通用的一詞來指稱用於台灣、源出北京官話的口說語言。因為「中文」、「華文」亦意指書面語言，而「普通話」一詞則為中華人民共和國人民所使用。

<sup>46</sup> Stéphane Corcuff, «La transition de l'identité nationale à Taiwan: une analyse de l'évolution des commémorations politiques», in *Taiwan : enquête sur une identité*, ed. Christine Chaigne, Catherine Paix and Chantal Zheng (Paris : Karthala, 2000), pp. 130-131.

<sup>47</sup> 1955至1969間是台語——福佬話——電影的黃金時期，1962一年就製作了120部台語片，而國語片僅有7部。見盧非易，《台灣電影：政治、經濟、美學（1949—1994）》（台北：遠流，1998年），頁158-159。

<sup>48</sup> 蔡明賢，《戰後臺灣的語言政策（1945-2008）——從國語運動到母語運動》（台中：國立中興大學歷史研究所碩士論文，2009年）。

<sup>49</sup> 中影的《兒子的大玩偶》一片因為福佬話發音片段比重過高，在報名金馬獎時所遭遇的困難，是很好的例子。見：黃建業等，《跨世紀台灣電影實錄1898-2000》（台北：電影資料館，2005年），頁885-886。

個客家村莊，他們無從得知電影說的是一個客家人的故事。事實上，影片從未提及漢人中存在著不同群體，以及群體之間的不和與衝突。

小說到電影的改變可能是由於作家與導演的世代差異嗎？陳耀圻生於 1938 年，籍貫四川<sup>50</sup>，張毅出生於 1951 年<sup>51</sup>，是一個「成長在台北的北平人」<sup>52</sup>。兩人都是台灣居民中被稱為「外省人」的群體，相對於自稱「本省人」、1945 年以前到達台灣的中國移民。張毅在台灣長大、受教育，寫作小說之時還未去過中國大陸，因此除了台灣，他其實不認識其他的「家鄉」。並且正如他在焦雄屏 1986 年的訪問中所言：「……北平只是在照片中或別人口中的印象，台北的空氣才是我熟悉的、重視的。我寧願在士林夜市擠一擠，也不會想去北平。」<sup>53</sup>也許這能說明吳霖芳和小說其他人物對台灣的歸屬感？其次，1980 年之時，陳耀圻已經是一個商業電影的著名導演，但張毅仍只是知者甚稀的青年作家，要等到幾年後、重視「台灣題材」、表達手法寫實的台灣新電影蔚為風潮，其中最重要的導演之一的張毅，才成為電影文化圈眾所矚目的人物。然而，對「台灣主題」的關心與寫實精神，我們在小說裡已經能夠看到了。

但令人好奇的，是電影刻意淡化漢人不同群體之間的衝突與增添以福佬話發音的兩分鐘片段。為什麼對漢人之間的衝突避而不談？為什麼在一部呈現客家村莊的電影裡加入一段以福佬話發音的片段？事實上，龐大製作經費與媒體的注目，並未替電影帶來令人滿意的票房和影評；至於小說，也很快遭受遺忘的命運。但是，三十二年以後，小說不但於 2010 年再版發行，而且也改編成電視劇。電視劇對台灣的呈現和小說與電影又有甚麼不同呢？是否能為我們前面提到的困惑提供解答？

可預期的是，三十年的民主化與去中國化——台灣化之後，2010 年客家電視台製作的改編電視劇不再有一語獨大的現象，而採行多語發音；劇中人物對

<sup>50</sup> 光之旅程—新竹市百年藝術節網頁，〈新竹影人票選名單：陳耀圻〉，（來源：<http://hccart.pixnet.net/blog/post/70463757-%E3%80%90%E6%96%B0%E7%AB%B9%E5%BD%B1%E4%BA%BA%E7%A5%A8%E9%81%B8%E5%90%8D%E5%96%AE%E3%80%91%E9%99%B3%E8%80%80%E5%9C%BB>，2017 年 6 月 17 日）。

<sup>51</sup> 影人目錄，〈張毅〉，（來源：<http://www.ctfa.org.tw/filmmaker/content.php?cid=2&id=515>，2017 年 6 月 17 日）。

<sup>52</sup> 焦雄屏，〈與張毅，蕭颯談電影創作〉，《四百擊》第 7 期（1986 年 1 月），頁 70。

<sup>53</sup> 同註 52。

話使用客家話、福佬話、國語、英語，甚至泰雅語。電視劇重新賦予邱苟敘事重要性，而就原住民的命運的思考，以泰雅族為代表，也再次成為故事的重心。電影裡很少提到台灣地名，但是電視劇中卻隨處可見。相反地，電視劇中提到「中國」的次數卻少之又少。但最特別的，是電視劇裡，不再存在以中國或台灣為主體的民族驕傲感，吳霖芳開井取油的決心也不再是一個中國追求現代化的夢想，而反成如最後一集藉沈葆楨口所說的，「是一般人難以攀登的豐功偉業」，必須「用男人的心態，從成就事業的方向」來審視<sup>54</sup>。電視劇根據小說主線情節發展的同時，也對故事與人物做了相當多的更動。電視劇對人物之間愛情和親情比電影著墨更深。吳霖芳——江婉、庭蔭——秋妹、庭昭——迎娣<sup>55</sup>三對情侶、夫妻之外，電視劇還添加了邱苟和里眉<sup>56</sup>的愛情故事。江婉在電視劇結束前的第 19 集、庭昭長大成人以後才死亡的安排，使得電視劇有了更多描述母子親情的場面。此外，除了邱苟出現的時刻，電視劇中少有衝突、緊張的情節。雖然第 8 集裡吳端和其他客家人避居山谷的一段提到漢人群體間的械鬥，但是血腥暴力並未在螢幕上直接呈現，而且與小說迥異，因為福佬人並非眾矢之的，同時客家人也並未被描述成福佬人的受害者。另外，不同於小說和電影，村民之於美籍技師並無任何敵意，雖有幾次因文化差異產生的誤會與由於風水問題對開井事宜感到不滿。電視劇的邱苟，和小說與電影一樣，為了維護原住民的權益，進行著激烈但絕望的抗爭。這是一個充滿內心掙扎、性格多變、殘暴近乎病態的人物。在劇集的最後，他抽鴉片成癮，長髮散亂滿頭，眼神狂亂。為能奪回墾民占用的土地，他不惜背叛吳霖芳，在漢人之間製造紛亂，並盲目地相信洪盛發。小說裡的洪盛發是油商，但在電視劇中，他是一個奸詐險惡的通事，是唯一真正的反派角色。總之，電視劇裡的衝突，沒有了小說中的遲疑與矛盾，而完全是善惡之間的戰爭。

<sup>54</sup> 值得注意的，是人物沈葆楨雖然是福建人，但說著一口字正腔圓的官話，並不傳真。另外他對庭昭讚美台灣是一個冬季溫暖宜人的地方，和他的家鄉福建很像，是電視劇裡少數同時提及「台灣」和「中國大陸地區」的地方。

<sup>55</sup> 杜世用么女。

<sup>56</sup> 里眉是被謀殺的原住民婦女的名字。在小說裡是個輕浮的女人，但電視劇中卻成了天真無邪的少女。

電視劇的邱苟不但認為自己是原住民，而且更清楚地表明自己泰雅人的身分。這讓我們看到電視劇製作群在突顯原住民族群上的用心。然而，和電影裡僅出現幾次、裝扮簡陋、衣不蔽體的原住民不同，電視劇中的原住民衣著美麗，有著花紋圖飾的布料熨燙平整、潔淨。有些原住民有刺青，如吳端的妻子，但完全不若小說描寫的「就好像一隻野生的獸」、充滿「不馴服和昂盛的生命力」（《源》，頁 83）。也許這是為了著意修正以往賦予原住民偏向負面的刻板印象。但是，我們能懷疑這樣的做法，是否相反地給了原住民另一種刻板印象，因此反倒消滅了電視劇的歷史性。事實上，電視劇裡不但所有的地點都乾淨、整齊甚至嶄新，而且邱苟以外的全部人物都外表光鮮。反之，電影開頭時小城滿布塵土的大街上，拉著車的水牛旁、穿著寒儉的人們赤腳走在泥濘裡，場景更具真實感。

## 小結

小說《源》是一部追溯台灣漢人移民歷史源流的史詩，一方面刻劃先民「篳路藍縷，以啟山林」的墾荒精神，另一方面敘述吳霖芳立志探採石油、期望能藉努力與科技來對抗不仁天地、改變生活條件的故事，同時也具有子繼父業、香火傳承的意義。小說《源》能被視為一部台灣國族史，因為它敘述一個十八、十九世紀中國大陸移民在台灣生根的歷史。小說裡描繪台灣自然、地理與社會，列舉台灣地名和歷史事件，描寫島上不同群體、種族的居民與其之間的互動。的確，小說從未出現任何人物自稱為「台灣人」的文字，而且作品裡我們看到的大多是客家人、福佬人、原住民為各自團體利益彼此對抗而非攜手合作，但這卻也正是主角吳霖芳孜孜不倦、堅持到底的目標；讓大家團結、互助，無論是開井取油讓所有居民共享的志向，或是四處奔走促成墾民村莊聯合防衛的努力。不過小說也強調書中漢人來自中國大陸以及中華文化與傳統對他們的影響；吳霖芳已經成了台灣人，但血緣和文化讓他同時也是中國人。

從 1977 到 2010 年，吳霖芳的故事伴隨著台灣社會變遷，從威權到民主，也見證了台灣人民國族認同的逐漸轉變。我們看到小說、電影與電視劇裡對台

灣呈現的不同。在《源》的電影版中，除了幾個特別著意突顯出來的特質外，抹除所有可能令人不安或使人不滿的部分，小說中國民族主義的台灣色彩付之闕如，而創造出一個高同質性、和諧、由漢人掌制的世界。電視劇裡呈現的台灣，則是一個漢人、原住民，一些西方人和諧共處的理想化社會。至於電視劇裡如何詮釋小說波濤壯闊的國族史？我們能從電視劇的每集片頭窺其端倪：首先是一個男聲獨白，之後是一首以愛為題的主題曲。獨白的內容如下：「我們都是流浪者，因為流浪，所以堅強，因為沒有土地，所以到哪裡都是故鄉，生命，就像春蠶，要經過磨難才能綻放光芒。每一次機會，都要堅持，每一個機會都是希望。就是流血，也要忍耐。」其中，我們完全看不到任何國族想像。

我們如何理解國族想像消失於這部講述台灣先民故事小說的 2010 年影像改編版？似乎，在民族主義和愛國精神消失的同時，存在於所有人類社會中的曖昧和複雜性，並同所有的反省和批評精神也不見蹤跡了。取而代之的，是愛情故事、親情故事、友情故事，平庸的道德教訓和一個童話世界。受限於篇幅，我們未能深入分析、比較小說文本與兩個影像文本在呈現台灣上的差異。然而我們相信，這會是未來研究一個很好的課題。

## 參考書目

### (一) 小說文本

張毅，《源》（台北：台灣新生報，1978年）。

張毅，《源》（台北：貓頭鷹出版，2010年）。

### (二) 影像文本

陳耀圻，《源》（台北：中央電影公司，1980年）。

賴永清，《源》（新北市：客家電視台，2010年）。

### (三) 中文參考書目

#### A. 專書

朱天文，《淡江記》（新北：印刻，2008年）。

呂正惠，《戰後台灣文學經驗》（台北：新地文學出版社，1992年）。

李明珠，《台灣史十一講》（台北：國立歷史博物館，2006年）。

封德屏編，《台灣文學發展現象：五〇年來台灣文學研討會論文集》下冊（台北：文建會，1996年）。

連橫，《台灣通史》（台北：五南，2017年）。

黃建業等，《跨世紀台灣電影實錄 1898-2000》（台北：電影資料館，2005年）。

黃仁與王唯，《台灣電影百年史話》下冊（台北：中華影評人協會，2004年）。

焦雄屏，《台灣新電影》（台北：時報文化，1990年）。

劉現成，《台灣電影、社會與國家》（台北：揚智文化，1997年）。

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

## B.期刊論文

洪惟仁，〈台灣的語種分布與分區〉，《語言暨語言學》14卷2期（2013年3月），頁315-169。

焦雄屏，〈與張毅、蕭颯談電影創作〉，《四百擊》第7期（1986年1月），頁69-71。

蕭阿勤，〈民族主義與台灣一九七〇年代的“鄉土文學”：一個文化（集體）記憶變遷的探討〉，《台灣史研究》6卷2期（1999年12月），頁77-138。

## C.碩博士論文

楊錄民，《國族意識與媒體論述事件——以1980年代音樂人侯德健潛赴大陸為例》（嘉義：國立中正大學電訊傳播研究所碩士論文，2015年）。

潘榮欽，《秘密的社會如何可能？》（台中：東海大學社會學研究所博士論文，2017年）。

蔡明賢，《戰後臺灣的語言政策（1945-2008）——從國語運動到母語運動》（台中：國立中興大學歷史研究所碩士論文，2009年）。

## （四）電子媒體

不著撰者，〈金穗獎〉，（來源：<http://movienseeds.tfi.org.tw/goldenharuest/intro.php>，2017年5月31日）。

台灣大百科全書，〈薪傳〉，（來源：<http://nrch.culture.tw/twpedia.aspx?id=6916>，2017年5月31日）。

光之旅程——新竹市百年藝術節網頁，〈新竹影人票選名單：陳耀圻〉，（來源：<http://hccart.pixnet.net/blog/post/70463757-%E3%80%90%E6%96%B0%E7%AB%B9%E5%BD%B1%E4%BA%BA%E7%A5%A8%E9%81%B8%E5%90%8D%E5%96%AE%E3%80%91%E9%99%B3%E8%80%80%E5%9C%BB>，2017年6月17日）。

苗栗縣政府文化觀光局網站，〈續修苗栗縣志〉，（來源：<http://ebook.mlc.gov.tw/Books/book2-14/b0bf39.pdf>，2017年5月6日）。

國家圖書館台灣記憶網站，〈張達京 1690-1773〉，（來源：[http://memory.ncl.edu.tw/tm\\_cgi/hypage.cgi?HYPAGE=toolbox\\_figure\\_detail.hpg&project\\_id=&dtd\\_id=&subject\\_name=&subject\\_url=&xml\\_id=0000009307&who=%E5%BC%B5%E9%81%94%E4%BA%AC](http://memory.ncl.edu.tw/tm_cgi/hypage.cgi?HYPAGE=toolbox_figure_detail.hpg&project_id=&dtd_id=&subject_name=&subject_url=&xml_id=0000009307&who=%E5%BC%B5%E9%81%94%E4%BA%AC)，2017年5月5日）。

維基百科，〈李雙澤〉，（來源：<https://zh.wikipedia.org/w/index.php?title=%E6%9D%8E%E9%9B%99%E6%BE%A4&oldid=43900557>，2017年6月14日）。

影人目錄，〈徐進良〉，（來源：<http://www.ctfa.org.tw/filmmaker/content.php?cid=2&id=566>，2017年6月3日）。

影人目錄，〈張毅〉，（來源：<http://www.ctfa.org.tw/filmmaker/content.php?cid=2&id=515>，2017年6月17日）。

## （五）外文參考書目

Corcuff, Stéphane. «La transition de l'identité nationale à Taiwan: une analyse de l'évolution des commémorations politiques», in *Taiwan: enquête sur une identité*, ed. Christine Chaigne, Catherine Paix and Chantal Zheng (Paris: Karthala, 2000).

Rubinstein, Murray A., ed. *Taiwan. A New History. Expanded Edition*. (Armonk & London: M. E. Sharpe), 2007.