

《東海大學文學院學報》

第52 卷，2011 年7 月

頁121-142

Tunghai Journal of Humanities

Vol. 52, July 2011

pp. 121-142

空間再現與族群認同 ——論《一八九五》、《插天山之歌》 之歷史與記憶

余昭玟*

Spatial Representation and Ethnic Identity-
The history with remebered of Blue Brave
1895 and The Song of Chatian Mountain

by

Yu, Chao-Wen

關鍵字：插天山之歌、一八九五、客家人、空間再現、族群認同

Keywords: The Song of Chatian Mountain Blue Brave 1895 Hakka Spatial Representation
Ethnic identity

* 國立屏東教育大學中文系副教授

- 一、從大河小說到史詩電影
- 二、山林意象與空間建構
- 三、族群的記憶與認同
- 四、為誰而戰？為何而戰？
- 五、原著精神與影像再現
- 六、結論

〔提要〕

鍾肇政的大河小說《插天山之歌》拍成同名電影，以日治末期為背景；李喬的劇作《情歸大地》由行政院客委會輔助，拍攝為電影《一八九五》，於2008年11月在全台上映，全片以「乙未抗日」為題材。兩部電影正好分據日本殖民的開始與結束，兩個時間點分別是1895年與1945年，橫跨日治五十年，而其場景都在桃園新竹的山林一隅，狹隘的空間隱喻了壯闊的歷史，原著者鍾肇政與李喬在建構此段族群反抗史時，不約而同取材台灣北部的客家山莊，據此拍攝的兩部電影更集中表現山林中的客家生活百態，空間建構與族群書寫相互融合，演述台灣的歷史。

Abstract

The movie *The Song of Chatian Mountain*, Chung Chao-cheng's roman-fleuve adapted, took the ending of Japanese colonized Taiwan as background. The movie *1895*, debuted in November 2008, Li Chao's *Blue Brave* adapted, is about Yi-wei War, anti-Japanese action, in 1895. From 1895 to 1945, from the beginning to the end of the Japanese colonization, the two movies took place in the hills of Taoyuang and Hsinchu, where a great history event happened in a narrow space. Both Chung Chao-cheng and Li Chao have taken Hakka hill villages in northern Taiwan while they are constructing their works for the story about the history of the people's struggling. The two movies have shown great living details of Hakka hill villages, fused spatial construction and ethnic narratives, describing the history of Taiwan.

一、從大河小說到史詩電影

《一八九五》由洪智育導演，2008 年年底上映，這一年六月上映的《九降風》、八月的《海角七號》、九月的《囧男孩》連續掀起國片熱潮，《一八九五》也以壯闊的史詩電影引人注目。《一八九五》改編自李喬的劇作《情歸大地》¹，演出一八九五年台民對抗日軍的故事，²以「乙未抗日」為題材，敘述甲午戰爭後，清廷將台灣割讓給日本，在日軍前來接收時，遭遇以吳湯興、徐驤及姜紹祖三位秀才的頑強抵抗，他們領導一群客家青年組成的義勇軍，從大湖、新竹城、苗栗銅鑼，一直作戰到彰化八卦山，壯烈犧牲為止。原著《情歸大地》被譽為「台灣有史以來第一部以客語與客家人、事、地、物為主的電影原著。」³

2007 年上映的《插天山之歌》，則號稱是台灣第一部全客語發音的電影，由黃玉珊導演，她曾拍攝紀錄片《鍾肇政的文學路》，所以很能掌握鍾肇政作品的精神。鍾肇政以大河小說將殖民五十年串接成一部抵抗運動史。「臺灣人三部曲」——《沈淪》、《滄溟行》、《插天山之歌》，⁴三部作品以日本殖民統治的五十年為背景，將一八九五年乙未抗日，到一九四五年日本投降，按照歷史編年的順序來敘述戰爭的過程及變化。雖然中間有局部跳脫，但不影響其歷史場面的連貫性。《插天山之歌》原著敘述戰爭末期，在統治者進行嚴密的思想管制下，知識分子所受的壓迫及其抵抗行動，在此過程，「臺灣人意識」逐漸形成。電影《插天山之歌》也以人民不同方式的抗日活動，為讀者拉開多層次、全方位的歷史影像，表現統治者在各階段採取的手段雖不一，但其鎮壓、剝削的

¹ 李喬，《情歸大地》（台北：行政院客家委員會，2008 年10 月）。

² 很巧合的，一八九五年也是全世界電影工業的開始，法國巴黎的盧米埃爾兄弟發明「活動電影放映機」，於1895 年12 月28 日在咖啡館放映十幾分鐘的「活動影戲」，是為電影的開始，電影史學家將此日定為電影誕辰日。

³ 黃玉振，〈主委序〉，收於李喬：《情歸大地》（台北：行政院客家委員會，2008 年10 月），頁3。

⁴ 1967 年開始，鍾肇政以十年時間完成了「臺灣人三部曲」——《沈淪》、《滄溟行》、《插天山之歌》。三部書都先在報紙連載，之後結集出版。鍾肇政採用成長小說文體的敘事手法，並且以主角個人的成長代表整個台灣走入現代化的過程。《插天山之歌》於1975 年由志文出版社出版後，經過三十二年才改編為電影。

· 東海大學文學院學報 ·

· 124 ·

本質則是不變的。

本文將二部電影並論，乃因為題材同為客家人抗日活動，兩位原著作者都是桃園、苗栗的客家人，又同為台灣大河小說的創作者，其敘史有相同特質。此外，兩部電影都涵蓋了台灣大河小說的精神，所刻劃與建構的歷史敘述，是相對於中國史，外於中國史的台灣歷史。其內容以戰爭和鬥士為主，敘述生存之戰、人性尊嚴之戰與死亡之戰。⁵

《一八九五》敘述日軍初到台灣所遭遇的武力襲擊，《插天山之歌》是殖民末期日警對一位台灣知識分子的追捕，兩部電影正好分據日本殖民的開始與結束，《一八九五》背景始於一八九五年，正是「世紀交錯」的起點，台灣開始半世紀的殖民。《插天山之

歌》終於一九四五年，是台灣人建立自主意識的關鍵時刻，兩部電影刻意表現大時代的變化滄桑。

1895 年與1945 年，橫跨日治五十年，而電影主角都是客家人，場景都在桃園新竹的山林一隅，狹隘的空間隱喻了壯闊的歷史，鍾肇政與李喬在建構此段民族反抗史時，不約而同取材台灣北部的山野，據此拍攝的兩部電影更集中表現山林中的客家生活百態。不過，導演並未單以客家人來代表抗日行動，《一八九五》裡抗日義勇軍與福佬人、原住民攜手共戰，此前的閩粵械鬥、原漢衝突等族群對立，在面對日軍入侵時都轉化為保鄉衛土的行動，各族群空前地融合一致，隱含新台灣族群認同的可能。《插天山之歌》中的陸志驤是一個日治時期的客家菁英，蟄伏於深山時，他一方面從村民身上學習鄉土文化，另一方面也從原住民青年及閩南老人處獲得生活技能與思想的啟蒙，這小小空間使他由日本子民轉化為台灣人。他居住的腦寮、隘寮曾是原漢殺伐的現場，此時則成爲一個新台灣人的形塑場所。

兩部電影的敘事時間跨越五十年，1967 年鍾肇政創作《插天山之歌》，2008 年李喬出版《情歸大地》，兩部原著也相隔四十年，其間的民族抗爭意涵或族群融合式的台灣圖像自然十分複雜，但本文則就其空間選擇與族群演繹的一致性將其並列討論，以地理空間所建構台灣族群認同，寄寓了原著者與導演的歷史反思，其間形成的歷史記憶也因不同世代而產生有趣的對照，《一八九五》的導演洪智育弱化日軍的暴行，甚至美化了 5 有關大河小說的特質分析，可參閱楊照，〈歷史大河中的悲情——論台灣的「大河小說」〉，收於《文學、社會與歷史想像——戰後文學史散論》（台北：聯合文學出版社，1995 年），頁92-110。以及齊邦媛，〈人性尊嚴與天地不仁——李喬寒夜三部曲〉，收於《千年之淚》（台北：爾雅出版社，1990 年），頁179-201。

空間再現與族群認同——論《一八九五》、《插天山之歌》之歷史與記憶

· 125 ·

能久親王的形象，這已超出了原劇本的思維，令李喬驚異不已。本文從空間建構與族群認同來探討影片如何演述台灣的歷史，此外，亦以「再現」的觀點，檢視電影對歷史的反映，及對原著的詮釋，探討文本與影本之間、真實與虛構之間的不同表達方式。

二、山林意象與空間建構

空間對於人類而言，不僅是客體的存在，也是意識的居所，心智對空間原型會產生一種物質想像，進而對空間進行審美與認同。巴舍拉（Gaston Bachelard）曾提出「空間詩學」作為觀照視角，「空間詩學」是客觀的理論思考發展出一種詩意思象的現象學取徑，巴舍拉認為人蜷伏在世間某個空間，其「情態氛圍」形塑「夢想空間」，形成「幸福空間意象」，空間因而從心智的客體，轉變成與靈魂深刻迴響的力量。⁶在電影《一八九五》及《插天山之歌》中，桃園客家山林就是一個充滿感覺經驗，並昇華為族群想像的空間，其中的多重的空間建構，都是具有敘史意義的影像，提供了歷史與空間互相轉換的可能。這兩部電影以桃園山林為主要場景，在充滿客家特色的堂屋、茶園、密林中，是1895 年抵抗日軍侵入的主要戰場，到1945 年則是台灣青年逃避日警追捕的依據。導演藉著這個對日本人而言看似封閉、對台灣人而言實際是開放的空間，寄寓他們

對歷史的特殊詮釋，也建構台灣人在面對外侮時所形成的族群認同。

山林、山村給人的印象通常是貧瘠、邊緣、落伍的，相反地，城市則是文明、繁榮、富裕的象徵。城市與山林的意義向來都是相反的，根據都市變化的理論，可知都市變遷與歷史演化相互交織在一起，它往往具有特別的社會意義，是較高的社會階級根據自己的利益與價值所締造出來的。⁷所以都市的控制力及影響力都高於其他地區，城市的興衰足可預示民族的命運。西方史學家史賓格勒下定論說：「世界歷史，其實即是城市的歷史」，⁸在剖析人類歷史的演進時，史氏視城市的重要性高於一切。但電影《一八九五》的敘述脈絡則完全相反，城市是缺乏影響力的，台灣割讓之初，在城市中喧騰一

6 巴舍拉 (Gaston Bachelard) 著，龔卓軍、王靜慧譯，《空間詩學》(台北：張老師文化，2003年)，頁13-27。

7 參考柯司特 (Manuel Castells) 著，陳志梧譯，〈一個跨文化的都市社會變遷理論〉，收於夏鑄九、王志弘編譯，《空間的文化形式與社會理論讀本》(台北：明文出版社，1999年3月)，頁244-245。

8 見史賓格勒著，陳曉林譯，《西方的沒落》(台北：遠流出版社，2000年4月2版)，頁479。

· 東海大學文學院學報 ·

· 126 ·

時的台灣民主國迅即土崩瓦解，最進步的台北城快速陷落，新竹城在官員逃逸後也告淪陷。但出自桃園、苗栗山區的義勇軍卻抵擋住攻勢，讓日本人付出慘痛的代價。

可是台灣的歷史樞紐畢竟在台北，不僅台灣，其實全世界大多如此，城市才是歷史的主角。在日治台灣，能左右時代風潮的，莫不是台北的菁英分子，例如曾任文化協會會長，又領導「台灣民眾黨」的蔣渭水，身為宜蘭人，卻必須在台北才能開展他的志業。同在四〇年代，電影中的志驤剛好相反，他一次次躲進更深的山林中，在那裡與日本警察抗衡。這個空間的選擇反映了作者對台灣歷史的反思，如李喬所說的，陸志驤「沒有跑到中國大陸去啓蒙，沒有跑到太平洋彼岸去啓蒙，是跑入台灣深山去啓蒙，這個意義就已經超出了台灣一般文學的角色而存在。」⁹影片裡更強調此一空間的「抵殖民」意涵，導演藉山村來詮釋歷史，大自然的明媚風光，由近景而遠景，有綠蔭小徑，清澈流水。在這裡，沒有日治五十年的絲毫痕跡，偶爾有日警來搜查，也都被村民巧妙應付過去，所以志驤在其中感到生氣勃勃，客家景象成為發掘生命意義的契機。山村單純的人物，與志驤心靈相通，在山裡將所有的疏離關係都找回來，一一召喚出親族的回憶。和族親一起生活，志驤放下知識分子的身段，學習農事，習慣勞動，從耕田、伐木、拖木馬、鉤鱸鰻等，站在自己的土地上切實生活。

《一八九五》裡，吳湯興、劉驤、姜紹祖三支義軍以竹林掩護，在熟悉的土地上策劃反擊，山林自成一個圍籬，與外界隔絕。高大的客家堂屋，鏡頭以正面表現其莊嚴的建築美。山中所有的秀麗的山川，與優雅的建築，正是義軍要保衛的對象。他們在自己的鄉土與日軍展開游擊戰，在山裡地形熟，進退快，吳湯興的策略是將日軍引進山林，讓他們搞不清東西南北。電影以遠景處理人在山中來去自如，與強敵對峙無恐的狀態。戰局演變之下，地理空間不斷轉換，但都不離山區。導演讓空間處在一種意識型態的脈絡裡，意義流動不定。領導日軍的能久親王及其士兵的出現時，視野都寬敞而無遮蔽，登陸台灣時風平浪靜，平坦的海岸架起指揮帳幕，大片明亮的天空照耀親王，相反

的，義軍則常在樹林掩映之處集結，在幽暗處伺機而動，一座座普通的山林，成為具有生命意義的空間。山林是轉換的符碼，可以隱喻多層次的抗爭內涵。山林是河山故土的表徵，也是歷次戰爭的場域，由於它所處的位置，幾乎見證了時代的重大事件，它不僅

。李喬（等），〈鍾肇政鄉土小說討論會——《台灣人三部曲》之三《插天山之歌》〉，收於《82 年度桃園縣立文化中心年刊》（桃園：桃園縣立文化中心，1994 年），頁61。

空間再現與族群認同——論《一八九五》、《插天山之歌》之歷史與記憶

· 127 ·

是重要地標，也是歷史的局部。電影中日軍與義勇軍出現時，兩種不同的空間於是產生出對話／對抗。

此種取景山林的鏡頭頗具有象徵性，使得過去習於扮演主體的角色融入山林中，人體和自然景物呈現烏托邦似的組合。《一八九五》所塑造的是大河模式的電影，把村野的縮影當做人民生活的象徵，肯定農民大眾和土地的關係。經常利用樹影創造前景，讓角色在其中活動，導演利用簡單的山景，演出錯綜複雜的國族衝突。

《一八九五》比起原著劇本《情歸大地》，雖然減少了戰爭的場面，不過卻使用了「地圖」的隱喻，地圖是土地的縮影，是具體而微的空間權力，空間亦即權力，誰佔領了空間、擁有了空間，誰能在空間中自在的出場，往往也就代表誰擁有了權力——不僅是空間的使用權、所有權，更包含了空間的詮釋權，也就是一地之社會、歷史的參與權。而透過計算來譜出整體空間關係，轉化為物質性媒體則是地圖，地圖是具有概念性空間關係能力的證據。¹⁰《一八九五》充分利用地圖蘊含的權力意志與空間的視覺效果，親王與將領們在立體的台灣地圖前討論進攻策略：「本島已經是我們的國土，人民已經是我們的國民。」「八卦山這邊有重砲，敵軍必向此匯集，我們將敵軍誘引至此，一網打盡。」所以交戰雙方的勝負進退，都以台灣地圖的特寫取代戰爭場面。疆界轉換後，歷史具體地自我呈現。電影裡地圖的運用很具有想像力，地圖正是一種濃縮的空間概念，這個鏡頭執行一個歷史及空間的建構格局。

相對的，義軍則只能盤踞山林，負隅頑抗而已，無法展開地圖來運籌帷幄，他們念茲在茲的，就是守護家國免除異族統治。所以山林，這個客家人賴以為生存的場域，就成為家國的象徵。客體的「空間」與主觀的「心」的互涉與互動，透露出個人與家國的整合關係。電影中所詮釋的「台灣人」形象就是反抗、再反抗，驅逐入侵者，而山林就是台灣人要護衛的依據，它也提供天然掩蔽，保障居民的安全。所以山林不僅是土地的代名詞而已，電影中出現的諸多山林意象匯流出族群的象徵意義。

三、族群的記憶與認同

電影《一八九五》與《插天山之歌》刻意貼近客家生活，號稱是首部客語電影，完

¹⁰ 段義孚注，潘桂成譯，《經驗透視的空間和地方》（台北：國立編譯館，1998 年），頁71。

· 東海大學文學院學報 ·

· 128 ·

全以客語傳述。電影中抗日的主角都是客家人，影像上不論田園景觀、建築樣式，或人物的髮型、衣著，都刻意表現出客家特色。兩部電影都藉山林空間演出國族衝突，只不

過《一八九五》以征戰場面為主，而《插天山之歌》的時代來到日治的最後兩年，已沒有武力抗日，主角陸志驤的抗日實質上是以堅守族群的立場，與追捕他的日本特高桂木警官展開另一形式的抵抗，其抵抗的依據是族群的力量。

族群（ethnic groups）指不同群體的單位，社會學者將它定義為「一群因為擁有共同的來源，或者是共同的祖先、共同的文化或語言，而自認為、或者被其他的人認為，構成一個獨特社群的一群人。」¹¹主觀上，族群「自認為」構成一獨特社群，客觀上，這群人「被認為」擁有共同的文化與來源。人類學者則從族群內涵來看，認為族群是一種集體記憶（collective memory）或社會記憶（social memory），也是一種集體社會行為，現實的社會組織或群體都有其對應的集體記憶。¹²所謂「認同」，是一個人將某種行為特徵或內隱的人生觀、價值觀等予以內化，而成爲他個人屬性的一種過程。具體而言，「認同」是對「我是誰？」「我要成爲怎樣的人？」「什麼是有意義的生活？」「我應該怎樣追求這種生活？」「我的生活目的何在？」等一連串與自我現實相關問題的回應。

依此而論，客家人有共同的祖先、文化與語言，亦具有遷移歷史、宗教禮俗等集體記憶，他們被認為是台灣獨特社群的一群人。《一八九五》與《插天山之歌》兩部電影的原著作者李喬、鍾肇政都是客家人，他們的小說也大多以客家人爲主角，這是客觀的寫實，不過在作品裡並未特別標舉客家意識，而是強調台灣各族群所融鑄的台灣人形象。《插天山之歌》是鍾肇政大河小說《台灣人三部曲》之一，三部曲雖是以陸氏客家人爲主，但作者所指涉的卻是「台灣人」，鍾肇政說：

雖然取材是從歷史上的一些真正有過的事蹟、事件來把它組織起來的，可是並不是爲了交代歷史而寫的，而是交代「台灣人」到底是什麼，「台灣人」到底是怎麼回事呢？這也是我一貫的中心主題，用種種方式、種種角度來給這個命題

¹¹ 王甫昌，《當代台灣社會的族群想像》（台北：群學出版社，2003年），頁10。

¹² 王明珂，《華夏邊緣——歷史記憶與族群認同》（台北：允晨出版社，2001年），頁46。

空間再現與族群認同——論《一八九五》、《插天山之歌》之歷史與記憶

· 129 ·

提出我自己的看法。」¹³

《插天山之歌》所透露的族群認同，是歷經半世紀殖民仍屹立不搖的「台灣人」，既非日本皇民，也不是中國人。其實，「台灣人」所指涉的仍以漢民族爲主，而不是「居住在台灣者皆爲台灣人」，以居住地來指稱台灣人的觀點，在日治時期仍未形成普遍共識。在日本殖民統治下所塑造出的「台灣人」概念，主要是以對抗殖民者的訴求而形成的。在兩部影片裡，我們看到客家人、閩南人、原住民因抗日而融合，形成台灣新族群的身分認同。

《一八九五》中的山林原是閩南盜匪林天霸的巢穴，更是原住民的居所，客家義勇軍進入此一「他者」的空間，雖然有對立，但爭執很快弭除了，他們攜手共同對抗日軍。識時務的林天霸之所以待在勝算不大義軍陣營，乃是受到吳湯興的感召。甚至後來敗象已露，眾人要退卻時，林天霸仍決定堅持下去，他對湯興說：「跟著你讓我第一次覺得做人有點意思」，「有英雄可做，誰願意做土匪？」游擊戰中客家人、閩南人、原住

民互助合作，共同保衛台灣，認為這是做人的義務。影片裡建構了此一山林空間，並且讓各族群融合無間。影片裡他們雖然各操不同的母語，穿不同的服飾，吃不同的食物，當面對日軍時，不分客家、閩南或原住民，全都團結一致，全片如同一則台灣族群認同的寓言體。

至於《插天山之歌》，一樣將台灣各族群詮釋為抗日的共同群體，在殖民時代末期，太平洋戰爭如火如荼進行時，出身台灣桃園的客家青年陸志驥留學日本取得高等學位後，計劃回台灣組織民眾抗日，不料船隻被美軍擊沉，他大難不死，卻受到日本特務桂木警官的追捕，於是躲入插天山投靠親族受到保護。面對日警盤查，這群客家親族形成一個嚴密的保護網，讓日警無功而返。當志驥意志消沉，質疑自己的能耐時，因為有達其斯·比荷、張凌雲、奔妹的啟蒙與改造，使他終能堅持下去。陸志驥逃亡到插天山的密林之中，他在這裡的經歷的追尋就像一場啟蒙儀式，為他啟蒙的人分屬於三個族群：原住民青年達其斯·比荷、閩南人張凌雲及客家人奔妹，此種安排隱含族群認同的種種可能。

¹³ 鍾肇政，〈歷史與文化的結合〉，收於《鍾肇政文學全集30——演講集》（桃園：桃園縣政府文化局，2002年），頁435。

· 東海大學文學院學報 ·

· 130 ·

志驥一開始住在窄小湫隘的腦寮、隘寮內而一無作為，他的生活比以前的腦丁、隘勇更無價值。而達其斯·比荷教他潛水抓鱸鰻、釣鯰魚，學會抓魚後，志驥便經常提著竹籠裝魚送人，與族人圍桌同食的鏡頭一再出現，原本他自認為在山裡無謀生能力，只能受人供養，頂多幫忙伐木而已，現在他學會了一項別人不會的技能，得以用珍貴的鯰魚當贈禮，回報親族及岳家。生活的問題解決之後，他的精神領域則有待凌雲老人來解惑。

張凌雲曾到過中國原鄉，但挫敗而回，中國經驗的挫敗令他瞭解台灣的前途必須靠台灣人來奮鬥。他是受嚴密監視的問題人物，家裡經常有警察造訪。中文書籍對日本統治當局有潛在威脅，所以凡印有「漢文」的東西，連隻字片語都被搜走。凌雲老人偷偷將漢文書借給志驥閱讀，讓志驥從中文典籍中尋找民族的圖像。一直接受日文教育的志驥重新學中文，經由閱讀而認清族群的意義，體認到鄉土的存在。經過凌雲老人的開釋，他為未來畫出美麗的藍圖，這也激起他活下去的意念，於是在避難中，他脫胎換骨了。幾本舊書籍讓他領悟到民族的血脈，山林中的逃亡歲月內化為一個真正台灣人的成長，他找到全新的生命體來抗日。

電影以山野來呈顯台灣人的社會，不願對異族屈膝，維護自己的尊嚴，不管閩南、客家或原住民，都秉持忠勇保鄉、崇尚正義的精神來保衛鄉土。在日本殖民時期，各族群不顧自身安危，矢志獻身抗日活動，就是這種精神的反映。例如鍾肇政筆下的客家人也以此種根深蒂固的族群觀來抵制日治時期「皇民化」中的改姓名運動，¹⁴這和《插天山之歌》中的族群記憶是一貫的。

如李喬所稱讚的，鍾肇政《插天山之歌》是藉聖經中「失樂園」的故事原型，隱喻世界上各民族歷經流亡、離散、掙扎後，重回自然懷抱，而獲得新生的故事。在山坡的

一片綠海中，志驥領悟到：這裡就是「世外桃源」、「烏托邦」。經過山林的洗禮，他改變了抗爭的手段，而成爲內斂，具有堅強韌性的人。娶了奔妹後，志驥開墾荒地，種植

¹⁴ 鍾肇政的諸多長篇小說都不斷闡述客家的根源，並以陸家宗族來呈顯客家人的社會，他們不管搬遷到哪裡都帶著族譜，譜內容多半是有關祖先後裔的來歷。根深蒂固的宗族觀念，使他們喜歡以族譜給子孫追根溯源。例如《濁流》（台北：遠景出版社，2005年，頁156）、《滄溟行》（台北：遠景出版社，2005年，頁96）等小說中，長輩以客家先人的成就，勉勵後代不能忘本或改姓。強調陸家出過不少大人物，當過宰相的也有好多位。「陸」字是跟祖先連繫在一起的唯一表徵，所以絕不能改姓。

空間再現與族群認同——論《一八九五》、《插天山之歌》之歷史與記憶

· 131 ·

蕃薯，由知識分子而成爲開墾土地的農人。在日本統治半世紀之後，台灣人志驥蟄伏近兩年而仍不停止反抗，與乙未年抗日戰爭相比，形式不同，內在則一，這就是影片中代表的台灣人形象。

四、爲誰而戰？爲何而戰？

一八九五年日本軍隊準備來接收台灣，五月二十三日苗栗進士丘逢甲反對台灣被割讓，串紳民成立「台灣民主國」，年號「永清」，並推舉清國派駐台灣的巡撫唐景崧爲民主國總統。五月底日軍在澳底登陸，成軍三日的台勇不戰而潰，六月初台北大亂，台勇與廣勇相殘，唐景崧於六月六日內渡，七日日軍順利進駐台北。

可是根據日本官方的記錄，一八九五年自六月十九日自台北出發，攻取桃園、新竹，於安平鎮之戰後，戰事就不如攻略基隆、台北般容易，時時陷於苦戰，根據台灣總督府警務局的資料，日軍本身分析其原因是：

蓋此等地區之賊徒並非軍隊，而係土匪，忽隱忽現出沒於叢澤山野間，我軍窮追，僅能徒然疲於奔命。且土民和土匪，不易分辨，大都是於田圃揮鋤作如良民狀，一但見我軍勢弱，即乍然改變，恣行反逆。

附近村庄無不與我爲敵，據聞甚至連婦女都發聲大吼，持槍械出戰。且又冥頑不怕死，盤據在村內稀疏的住家內，抗拒我軍。一旦住家爲我軍砲彈所壞，即遷往鄰家再戰。只要一有機會，必定來襲。該地區住民大都是所謂的客家族群，向以獍猛著稱，此亦爲一項原因。是以新竹地區之掃蕩，費時月餘。¹⁵

這裡指的客家族群反抗，就是龍潭陂一帶的戰鬥，也是電影《一八九五》鋪陳的戰鬥。

日本近衛第一旅團偵察隊在桃園、中壢，遭客家人姜紹祖義軍圍攻，死傷十餘人，得日艦支援始得脫困，此後在楊梅、湖口亦遭到客家義軍的狙擊。七月，龍潭、大溪、銅

¹⁵ 台灣總督府警務局編，徐國章譯注，《台灣總督府警察治革誌（第一篇）·中譯本》（台北：國史館台灣文獻館，2005年12月），頁55-56。

· 東海大學文學院學報 ·

· 132 ·

鑼、新埔等地客家義軍與日軍激戰，造成日軍很大傷亡。電影所要標榜的，就是以最簡陋武力做最堅強抵抗的精神。從乙未戰爭開始，來自山林及躲入山林作游擊戰的義民勇

於征戰，其戰果不輸清朝正規軍。從歷史上看，甲午戰爭自1894年7月25日在朝鮮西海岸爆發，至次年3月26日日軍佔領全部澎湖群島為止，共二百四十餘日即一敗塗地，且割讓台灣以求和，當時日本國力之強可以想見。乙未年來佔領台灣的日軍使用陸軍二個多師團，超過五萬人，當時日本全國不過七個師團而已，此外還有軍艦與汽艇、短艇共233艘，¹⁶而台灣民主國倉促成軍，陸軍不過百營，兵員估計不滿三萬五千人，其中又以臨時招募之民兵佔多數，黃秀政從三方面比較日軍與台灣抗日義軍的軍力：其一，在編制組織上，抗日義軍營制紊亂，全係步兵；而日軍軍團則指揮統一，除步兵外並配有砲兵、騎兵、工兵、輜重等兵種。其二，在戰術紀律上，抗日義軍多乏戰陣經驗，只憑義憤血恨，作肉搏之戰。其三為裝備補給，抗日義軍日漸匱乏，補給困難；日軍則有完備的後勤補給，源源不斷。¹⁷但是台灣民主國與日軍的戰鬥自五月底至十月中，雖然最後戰敗，卻歷時四個月又二十四天，且消耗日軍莫大軍力。

義民倉促成軍，所受的訓練僅是拳腳功夫，電影中的主角吳湯興、徐驥、姜紹祖都是生員出身的次級領導階層。他們使用的武器是最簡單的刀槍棍棒，而挑戰的則是剛在甲午戰爭打贏清國的日本軍隊，影片裡出現的日軍都配備現代武器，有槍枝，有大砲，組織謹嚴，訓練精良。他們排列整齊的隊伍穿越隧道，軍靴聲音迴蕩，由外界的光亮到隧道內暗影幢幢，影像重複演出此一鏡頭，藉以對比落伍的執刀棍的義軍。

這些義軍為誰而戰？為何而戰？吳湯興招募義軍告示寫著：「聞倭奴據後，則田園要稅，房屋要稅，人身要稅，甚至雞犬牛豬無不要稅。且披髮左衽鑿齒雕題，異服異言，何能甘居宇下？」文中首先抵制日本的經濟剝削，其次是不願讓非我族類的異族統治，透過壓迫／被壓迫，支配／被支配的差別來思考。他的族群認同是從自己的鄉土出發，台灣此時已被清國拋棄，到中國各省去要求援軍也都被拒絕了。¹⁸清廷的官吏，以

¹⁶ 劉鳳翰，《日軍在台灣：一八九五至一九四五年的軍事措施與主要活動》（台北：國史館台灣文獻館，1997年），頁15-21。

¹⁷ 參考黃秀政，〈台灣割讓與乙未抗日運動〉，《台灣文獻》，第39卷第3期（1988年），頁151。

¹⁸ 電影裡吳湯興後援無繼的困境與史實完全吻合，苗栗與彰化陷落後，台南人心浮動，劉永福命吳桐林乞助各省，但遍走沿海，應者無多。後因清政府欲對日本守信義，不顧台民死活，發令各省勿為台灣抗日之助。參考陳漢光，《台灣抗日史》（台北：海峽學術出版社，2000年4月），頁118。

空間再現與族群認同——論《一八九五》、《插天山之歌》之歷史與記憶

· 133 ·

唐景崧為代表，都已離棄台灣，台灣不論國體或政體，實際都歸屬了日本。而吳湯興等人，在孤立中仍求一戰，秉持的是保鄉護土的信念。

電影中吳湯興回憶起六歲時，父親拋家棄子要回唐山，他仍記得他「頭也不回」的背影，¹⁹他分析來自唐山的父親：「他們本來就不是這塊土地的人」，而他自己則不一樣，他是台灣人，日本人來了，他選擇抵抗，而非返回父祖之國，即使家道殷實的他，也有能力遷回唐山。他體會到家、鄉、國的命運是一體的，家鄉不保，國體也就不存在了，父親寧願拋棄妻子回去中國，他則寧願為台灣而戰死。李喬曾在受訪時說，吳父來台結婚生子後又回到中原，這段往事簡直就是個隱喻（metaphor），這成為吳湯興獨特的生命情境，²⁰循此生命情境而展現的，就是對鄉土的認同。

台灣人的國族為何？國體誰屬？在一八九五年時是十分微妙的，台灣民主國成立後，唐景崧甚至曾託無國籍外人馬耶士（Maiyas）向俄國領事及其他外人求援，並以台灣為屬國作為條件。²¹此舉雖可能是權宜之計，但台灣人不願被日本殖民的意念是十分強烈的。電影中吳湯興在有義軍萌生退意時大喊：「誰願意改東洋名，做東洋人，講東洋話？」眾人於是又堅持下去。最後他自己選擇從新竹轉戰到彰化，決心在八卦山守不住時殉死。加入八卦山戰役之前，他遺言：「山破城亦破，保鄉不成，願做英魂」，並以利刃割斷髮辮為誓，對賢妹說：「就請以此為塚。」死意極為堅定。

對吳湯興、劉驥、姜紹祖等三位客家義軍而言，他們的族群認同，與清朝治台時的義民精神隱然有相符之處，反映出的是特殊的族群思維：

一個在歷史現實中早已不為虛妄的國家意識魅惑的族群，在面對外來的政治箝制力量和本身經濟利益之間所作的務實選擇；因而，所謂的「義民」不能被理解為一群為忠於絕對國家效忠而犧牲奉獻的死難者，而是應該理解為一群認同

¹⁹ 吳湯興之父湯四，避太平軍之亂來台，入贅吳氏，生四子，湯興為長，未久湯四返回原籍廣東梅縣，終老故里。參考羅運治，〈吳湯興事蹟考證——乙未年保台抗日的民族英雄〉，《淡江學報》35期（1996年），頁49。關於吳父的來台始末，影片所述與史實相同。

²⁰ 羅融，〈作家李喬·義民史觀·電影「一八九五」〉，《人本教育札記》235期（2009年），頁58。

²¹ 參考陳漢光，《台灣抗日史》（台北：海峽學術出版社，2000年4月），頁118。

· 東海大學文學院學報 ·

· 134 ·

和維護本身族群利益而犧牲奉獻的人。²²

客家人的地方菁英在咸豐、道光、同治年間，是消極地在亂事中衛守城池，自從光緒年間清廷內憂外患以來，他們更有意識地配合政務推展，急公好義，為了朝廷增兵戍防的需要，他們不但在開墾事業上受到重用，在軍事上亦逐漸擔當重任。世代變遷，政權移轉時，台灣意識逐漸突出，這是電影《一八九五》所設立的政治基調，影像中的國族形象其實是十分模糊的。片頭的背景音樂以悲愴的「濫彈腔」唱著：「脫離苦難來墾荒，海天茫茫向前航。……說是亞洲孤兒，實際是孤哀子。……」國族的失落，在「孤哀」的意涵中表達得十分深刻。無父無母的孤哀子象徵台灣的處境，民主國名存實亡，清國尚且誠各省勿救台灣，在絕境中的戰鬥是來自保衛鄉土的意識，背後隱然有維護土地權與生存權的意義。

電影《插天山之歌》的背景，空間上一樣是桃園的客家山村，時間上已是日治末期，結果經過五十年的日本殖民，客家人認同的仍然是台灣這片土地，試看此段男女主角的對話：

奔妹問：「為何日本人要抓你？我們不是日本人嗎？」志驥說：「我們怎麼會是日本人？我們只是被他們管的，你知道嗎？其實我們是台灣人，他們把我們的土地搶走了，所以我們才會學他們的文字、他們的語言，被他們洗腦，你知道嗎？」

「我們是台灣人」是歷經半世紀殖民後，志驥的身分認同，在強烈的反殖民意識下，已沒有閩客或原漢的隔閡，「台灣人」就是他們的身分標記。志驥向奔妹保證，不久後日

本人一定會打輸，接著他教她唸出書上的文字：「地面有山，一方獨立，聳入雲際，四方相連，四方相連，千里不絕。」這座山隱隱指涉片名「插天山」，山下就是台灣人賴以生存的大地。

22 蔡采秀，〈以順稱義——論客家族群在清代台灣成為義民的歷史過程〉，收於賴澤涵、傅寶玉主編：《義民信仰與客家社會》（台北：南天書局有限公司，2006年1月），頁151。

空間再現與族群認同——論《一八九五》、《插天山之歌》之歷史與記憶

· 135 ·

五、原著精神與影像再現

電影《插天山之歌》與原著同名，故事大致謹守原著精神，情節與人物的變動不大，較不同的是電影以一幕幕的山林美景取代小說裡對主角的心理描寫，畢竟內心戲較難從影像演示出來。特別的是，鍾肇政成長於三〇年代，而在六〇年代創作此部小說，日本殖民與戰後戒嚴體制形同再殖民的經驗，使他思考並尋找「台灣人」的歷史定位。為強化志驤的抗日意識，電影做了一些增刪，其中穿插一段鍾肇政自傳體小說《八角塔下》的情節，將淡水中學日本人的欺侮台灣學生的情節轉移成志驤在東京求學時的遭遇，影像多次強調白色八角塔的建築，以及志驤為台灣人受辱而激發的抗日決心。電影以此強化志驤的民族意識，在法理上台灣隸屬日本國族，可是在殖民壓制下，志驤的身分認同內化為血緣、鄉土的思考。

在人物形塑上，電影大致保留了原著角色的主要性格。小說中志驤入山由低攀高的過程，實踐了作者的英雄、男子漢的理念，而電影版的志驤藉由鏡頭平行移位的處理方式，弱化其英雄形象，側重於志驤內心的徬徨。²³雖然如此，電影裡志驤由知識分子而成為農人的歷程，尋回了被殖民者的主體性經驗。加上女主角奔妹表現了大地之母的韌性與包容，一個女性的強壯與自信，顯示她已然鬆動了父權體制的性別壓迫。她善於農事生產，也與志驤產下一子，在台灣光復擺脫了日本殖民的同時，嬰兒嘹亮的哭聲預示了台灣新時代的降臨。

至於文本《情歸大地》及影本《一八九五》之間，則有差異頗大的藝術理念與再現手法，這須從李喬的創作歷程說起。

李喬作品一向標榜愛鄉護土，對外來的掠奪者則有抗爭到底的信念，劇本《情歸大地》的開頭，以陸封的高山鱒魚象徵台灣被切斷、被拋棄的歷史命運。這與李喬著名的大河小說《寒夜三部曲》是相呼應的。《寒夜三部曲》的序章也以鱒魚傳說設立基調：「牠們遨遊四海，但一定歸依故鄉。這是生命的本然，超意志的力量。……鱒魚，是神

23 曾玉菁，〈鍾肇政《插天山之歌》及其改編電影之研究〉（國立交通大學客家社會與文化在職專班，碩士論文，2008年），頁44-46。

· 東海大學文學院學報 ·

· 136 ·

秘的魚，鄉愁的魚，悲劇的魚。」²⁴背後所表達的是對鄉土的依戀與護衛，所以《寒夜三部曲》中的主角劉阿漢父子都為了鄉土不惜犧牲，最終被日本殖民者毒害。以「礁吧年事件」為題材的《結義西來庵》更是如此，李喬在書前序自述寫作過程：

參詳傳說，採擷逸聞，訪遺老，弔戰場，瞻遺像，進而目睹忠魂塔骨倉內，刀痕彈跡猶存的烈士遺骸之後，筆者已不忍，不敢，也不能以虛構小說處理。²⁵他努力採集史實逸聞，儘量將先烈事跡傳諸後世，減少情節的虛構成分。寫作劇本《情歸大地》，他則是秉持「恭敬謙卑之懷」，目的是「期盼大家緬懷先賢，疼惜台灣。」²⁶李喬另一部描述台灣雛妓的長篇小說《藍彩霞的春天》，女主角從被凌辱中起來反抗，終至因殺人而入獄。作者自言他是借女主角的行徑，說明一則反抗哲學：惡不會自滅，得救必需靠自己，自己不救沒人救你，任何受難者不行動的理由都是懦弱的藉口，而反抗的手段沒有可否而且沒有上限。反抗是人性中最高美德。²⁷由以上看來，李喬前後作品的創作精神是一致的，就是爲了生存和尊嚴而抗爭，與壓迫者誓不兩立。《情歸大地》改編爲影像《一八九五》後，最不同的是，日軍將領能久親王與森軍醫被塑造成文明優雅、悲天憫人的「接收者」形象，此種改變傳達出不同的主題意識，與李喬的原著大異其趣。

《情歸大地》裡對戰爭的描述十分詳盡，舉凡作戰路線、戰略設計、戰況慘烈等，表現出雙方你死我活的緊張的氣氛。而電影《一八九五》中淡化此種氛圍，簡化了戰爭場面，對於這一場實力懸殊的戰爭，影片並未全景式演出正面的戰事，不論戰爭規模與氣勢都比原著小很多，取而代之的，是增加能久親王與森軍醫賞風吟月的鏡頭，一剛一柔，正是強烈的反差。電影中也增加了森軍醫日記內容的旁白，以日本人的視角來看這場戰爭。隨著日記的記錄，入侵者與抵抗者模糊了二元對立（binary opposition）的關係，他們的立場是不確定的，隨著「接收」的程度而進行認同或疏離，有機地成爲己／

²⁴ 李喬，《寒夜三部曲·寒夜》（台北：遠景出版事業公司，1980年），頁2-3。

²⁵ 李喬，《結義西來庵·序》（台北：近代中國出版社，1985年7月），頁1。

²⁶ 李喬原著、編劇，《情歸大地》（台北：行政院客家委員會，2008年10月），書前〈寫在前面〉，頁4。

²⁷ 李喬，《藍彩霞的春天·新版序》（台北：遠景出版事業公司，1997年7月），頁1。

空間再現與族群認同——論《一八九五》、《插天山之歌》之歷史與記憶

· 137 ·

異（self/other）的關係。森醫官喜好寫作，勤寫日記，希望真實記錄這塊嶄新的國土，他具體且不間斷的記下「小滿」、「夏至」、「立秋」等時令，以時節配合眼前的台灣景象，做爲新來乍到的主人，他與能久親王對新土地兼具歸屬感與陌生感，對人民既愛又懼，這種儒雅的影像模糊了一八九五年台灣人的國家屬性與國家認同。

全片的日間取景都是風和日麗，唯一的雨景是能久親王病重時，雨絲隨著櫻花瓣輕輕飄下，對照他之前的願望：「不知道櫻花生在這裡，長得好不好？」憂鬱柔美的氛圍洋溢在鏡頭裡。領導者能久親王心理上有深刻的懺悔。通常戰爭的殘酷之處，是導致人性泯滅，親王也爲此矛盾不已終致病亡。導演探討的是，日本治台雖有條約的合法性，但在親王的「視角」，正義成了不義，解救成爲屠殺，他在心理上完全否定這場戰爭。當吳湯興於八卦山之役陣亡時，慢鏡頭表現他倒地而死的從容與壯烈，影像使用紅色基調，充滿濃烈的血腥氣息，這與親王的死亡一景成強烈對比。劇本中，親王在八卦山麓受到砲擊，右大腿重傷後死在醫院，電影則省略此一情節，維持親王儒雅的形象，塑造

他彌留之際的唯美鏡頭。

雖然背離原著，但從另一角度來看，也可以解讀為導演別出心裁的設計，塑造一種歧義性的政治隱喻，筆者以為此一影像再現的構思表達了三個層面的意義：第一，透過影片，將思維提昇到戰爭如何對人進行異化的哲理高度，親王是一個被戰爭「異化」的典型，他也隨之付出生命的代價，死在他自認為不義的戰場上。第二，一般戰爭史詩片很容易利用電影藝術，有效表達出暴力、瘋狂、絕望與希望，讓影片充滿激情，但《一八九五》的導演很有節制地，將暴力淡化，而強調征服者的內心掙扎。第三，親王的身分（identity）整合了殖民者的諸多面向，渴望將台灣日本化、移植櫻花的願望就是明顯的象徵。

和文學一樣，電影亦是一種論述建構的形式，塑造能久親王悲天憫人的形象，使全片不致落入庸俗簡單的殖民論述。導演洪智育以錯綜的歷史片斷增加美學效果，顯示他不同於李喬的另一種思維，這是影片與原著最不同的部分。不過，李喬對電影的改編並不認同，曾在公開演講時指出，電影已背離他的原著精神，他以「還我清白」四字來表示自己的不滿，²⁸我們看到文本與影本之間，因作者、導演的再現觀與美學呈現手法不

28 2010年4月25日李喬在靜宜大學圖書館蓋夏廳演講時，曾表達電影《一八九五》中有關能久親王等部分內容、主題，與他的原著《情歸大地》大異其趣。他語帶抗議，對此改變似乎不能苟同。

· 東海大學文學院學報 ·

· 138 ·

同，竟造成如此大的齟齬。

六、結論

《一八九五》與《插天山之歌》兩部電影文本產生於二十一世紀特定的時空下，在都市化、資本化的今日，為觀眾保存另一重歷史記憶。歷史是對過去的記載，但對在同一塊土地上生活的人們而言，即使處在不同年代，共同的歷史記憶仍會建立起時空的延續性，歷史所涉及的不僅是對過去的記憶，也是對未來的投射。兩部電影著重日治時期台灣人的抗爭意識，比起相同時空背景的熱門影片《海角七號》，當能引發觀眾更深刻的思考。

台灣的被殖民史如此根深蒂固地存在鍾肇政、李喬的作品中，主題也朝著「主體與他者」、「殖民與被殖民」這些面向，表現出一種歷史敘事技巧，他們的使命感，是在召喚——引起關注，並探索台灣的族群特質，尤其著重於刻劃桃園、苗栗客家人的精神，藉文字來重建族群史，這正是他們做為後殖民小說作家，意欲掌握發言權，抵拒歷史消音的方式。電影嘗試再現小說的此種意涵，文本與影本兩者互文共生，但也將殖民過程做某些程度的變形轉化。

山林的空間寓意在《插天山之歌》是護衛逃亡者的安全處所，《一八九五》中是掩護游擊戰爭的所在，這些抗日的事蹟並非由客家人獨力扛負，閩南人與原住民的融入才使各族群達致台灣共同體的認同，在「抵殖民」意識下，原漢衝突、閩粵械鬥的族群史已然改寫，由此一抗日空間所建構的，是超越血緣、文化的族群觀點。美化的空間託寓一則戰爭與反戰爭的故事。兩部影片的時間即使相距半世紀，世代變遷，但在這個空間

的人物，他們不顧一己利益，不會以個人為本位，深以家國的前途為念，個人與社會整體的命運難分難解地糾纏在一起。電影內種種影像，匯集到空間與族群的象徵意義，鄉土意識十分突出，這是影像所設立的基調。先人捍衛土地的深意，寄寓了族群的命運，影像的凝視打開了記憶的閘門，在在喚醒了觀眾的歷史情懷。

空間再現與族群認同——論《一八九五》、《插天山之歌》之歷史與記憶

· 139 ·

引用書目

一、專書

1. 李喬，《寒夜三部曲·寒夜》，台北：遠景出版事業公司，1980年。
2. 李喬，《結義西來庵》，台北：近代中國出版社，1985年7月。
3. 李喬，《藍彩霞的春天》，台北：遠景出版事業公司，1997年7月。
4. 李喬原著，編劇，《情歸大地》，台北：行政院客家委員會，2008年10月。
5. 鍾肇政，《青春行》，高雄：三信出版社，1974年7月。
6. 鍾肇政，《插天山之歌》，台北：遠景出版事業公司，2005年2月。
7. 鍾肇政，《沈淪》，台北：遠景出版事業公司，2005年2月。
8. 鍾肇政，《滄溟行》，台北：遠景出版事業公司，2005年2月。
9. 莊永明，《台灣紀事（上）》，台北：時報文化出版企業股份有限公司，1989年10月。
10. 鄭樹森編，《文化批評與華語電影》，台北：麥田出版社，1995年。
11. 劉現成編，《中國電影：歷史、文化與再現》，台北：中國電影史料研究會，1996年4月。
12. 劉鳳翰，《日軍在台灣》，台北：國史館，1997年6月。
13. 段義孚著，潘桂成譯，《經驗透視的空間和地方》，台北：國立編譯館，1998年。
14. 史賓格勒著，陳曉林譯，《西方的沒落》，台北：遠流出版社，2000年4月2版。
15. 陳漢光，《台灣抗日史》，台北：海峽學術出版社，2000年4月。
16. 王明珂，《華夏邊緣——歷史記憶與族群認同》，台北：允晨出版社，2001年。
17. 黃玉齋主編，《台灣年鑑》第一冊，台北：海峽學術出版社，2001年3月。
18. 巴舍拉（Gaston Bachelard）著，龔卓軍、王靜慧譯，《空間詩學》，台北：張老師文化出版事業公司，2003年。
19. 王甫昌，《當代台灣社會的族群想像》，台北：群學出版社，2003年。
20. 台灣總督府警務局編，徐國章譯注，《台灣總督府警察治革誌（第一篇）·中譯本》，台北：國史館台灣文獻館，2005年12月。

· 東海大學文學院學報 ·

· 140 ·

21. 盧翁美珍，《神秘鱒魚的返鄉夢》，台北：萬卷樓圖書股份有限公司，2006年1月。
22. 陳翠蓮，《台灣人的抵抗與認同》，台北：遠流出版事業股份有限公司，2008年8月。

月。

23. 曾玉菁，《鍾肇政《插天山之歌》及其改編電影之研究》，國立交通大學客家社會與文化在職專班，碩士論文，2008 年。

24. 黃玉珊，《插天山之歌》（電影），黑巨傳播公司發行，2007 年。

25. 洪智育，《一八九五》（電影），福斯公司發行，2008 年。

二、論文集論文

1. 齊邦媛，〈人性尊嚴與天地不仁〉，《千年之淚》（台北：爾雅出版社，1990 年7 月）。

2. 李喬，〈小論《插天山之歌》〉，《台灣文學造型》（高雄：派色文化出版社，1992 年7 月）。

3. 張茂桂，〈省籍問題與民族主義〉，張茂桂（等），《族群關係與國家認同》（台北：業強出版社，1993 年）。

4. 李喬（等），〈鍾肇政鄉土小說討論會——《台灣人三部曲》之三《插天山之歌》〉，《82 年度桃園縣立文化中心年刊》（桃園：桃園縣立文化中心，1994 年）。

5. 楊照，〈歷史大河中的悲情——論台灣的大河小說〉，《文學、社會與歷史想像——戰後文學史散論》（台北：聯合文學出版社有限公司，1995 年10 月）。

6. 曼威·柯司特（Manuel Castells）著，陳志梧譯，〈一個跨文化的都市社會變遷理論〉，夏鑄九、王志弘編譯：《空間的文化形式與社會理論讀本》（台北：明文出版社，1999 年3 月）。

7. June Yip 著，〈一個國家的建構——台灣歷史與侯孝賢的「台灣三部曲」〉，林文淇等編：《戲戀人生：侯孝賢電影研究》（台北：麥田出版股份有限公司，2000 年2 月），頁261- 302。

8. 鍾肇政，〈歷史與文化的結合〉，《鍾肇政文學全集30——演講集》（桃園：桃園縣政府文化局，2002 年）。

9. 彭瑞金，〈《插天山之歌》背後的台灣小說書寫現象研究〉，陳萬益主編，《大河之歌——鍾肇政文學國際學術會議論文集》（桃園：桃園縣政府文化局，2003 年）。

空間再現與族群認同——論《一八九五》、《插天山之歌》之歷史與記憶

· 141 ·

10. 蔡采秀，〈以順稱義——論客家族群在清代台灣成為義民的歷史過程〉，賴澤涵、傅寶玉主編，《義民信仰與客家社會》（台北：南天書局有限公司，2006 年1 月），頁107-155。

11. 吳佩慈，〈凝視背面——敘事結構與空間表述體系試探〉，收入區桂芝主編：《楊德昌——台灣對世界影史的貢獻》（台北：躍昇文化事業有限公司，2007 年），頁173-204。

三、期刊論文

1. 林瑞明，〈戰爭的變調——論鍾肇政的《插天山之歌》〉，《綜合月刊》第147期，1981年2月。
2. 夏鑄九，〈對一個城市形式與城市設計理論之認識論上的批判：開文林區及其知識上之同道〉，《台大建築與城鄉研究學報》，第3卷第1期。
3. 黃秀政，〈台灣割讓與乙未抗日運動〉，《台灣文獻》第39卷第3期，頁1-164。
4. 黃娟，〈雄偉的史詩——論台灣人三部曲〉，《文學界》第23卷，1987年8月。
5. 羅運治，〈吳湯興事蹟考証——乙未年保台抗日的民族英雄〉，《淡江學報》第35期，1996年2月，頁45-69。
6. 錢鴻鈞，〈鍾肇政內心深處的文學魂——向強權統治的周旋與鬥爭〉，《文學台灣》第34期，2000年4月。
7. 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，2000年，頁77-138。
8. 羅融，〈作家李喬·義民史觀·電影「一八九五」〉，《人本教育札記》第235期，2009年。

四、其他

1. 黃怡，〈個人反抗與歷史記憶——與李喬談小說創作〉，《中國時報》人間副刊，1998年10月20-22日。
2. 網路資源：<http://tw.myblog.yahoo.com/jw!821JSALBRWSS99CURE17Ypo-/article?mid...>
搜尋日期：2010年3月18日。